ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Santiago
Rodríguez Caramés

Tese de doutoramento

O lugar da arquitectura galega contemporánea (1970-2000): autorreflexións e olladas vernáculas. Teoría, historiografía, praxe

Santiago de Compostela, 2022

Programa de Doutoramento en Historia, Xeografía e Historia da Arte

TESE DE DOUTORAMENTO

O LUGAR DA ARQUITECTURA GALEGA CONTEMPORÁNEA (1970-2000): AUTORREFLEXIÓNS E OLLADAS VERNÁCULAS. TEORÍA, HISTORIOGRAFÍA, PRAXE

Santiago Rodríguez Caramés

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA, XEOGRAFÍA E HISTORIA DA ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2022

DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

D./Dna. **Santiago Rodríguez Caramés**

Título da tese: **O lugar da arquitectura galega contemporánea (1970-2000): autorreflexións e olladas vernáculas. Teoría, historiografía, praxe**

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En **Santiago de Compostela**, **21 de Decembro de 2022**.

Sinatura electrónica

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./Dna. **Jesús Ángel Sánchez García**

En condición de: **Titor/a e director/a**

Título da tese: **O lugar da arquitectura galega contemporánea (1970-2000): autorreflexións e olladas vernáculas. Teoría, historiografía, praxe**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna Santiago Rodríguez Caramés, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **21 de Decembro de 2022**

Sinatura electrónica

Grazas a quen nunca deixou caer isto

Eu así me rebelo

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Esta tese foi desenvolvida cunha axuda á etapa predoutoral da Xunta de Galicia entre maio e setembro de 2018 e, deseguido, por unha axuda do programa de Formación do Profesorado Universitario concedida polo Ministerio de Universidades. A nivel colectivo, o autor contou co apoio de dous programas de financiamento recibidos polo GI-1510 Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo (HAAYDU): proxecto de investigación «Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX» (PID2019-105009GB-I00), financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación para o período 2020-2022 e con Jesús Ángel Sánchez García e Alfredo Manuel Vigo Trasancos como investigadores principais; e a «Axuda para a consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas da convocatoria 2020 na modalidade de Grupos de Potencial Crecemento» (ED431B 2020/41), concedida pola Xunta de Galicia para o mesmo período.

Agradecementos

Cinco anos serven para pór en valor a presenza de moitas persoas que acompañan o proceso, máis cando o camiño non ten sido nada doado. O mundo da investigación está particularmente atravesado por unhas dinámicas que afectan directamente á saúde mental das persoas. A competitividade, a (auto)esixencia, a continua fiscalización dos resultados académicos e a incerteza no futuro a medio prazo son algunhas das súas causas. Soidade, noites sen durmir, inseguridades constantes até o mesmo final desta viaxe. Non podo deixar de agradecer as redes de apoio e coidados cotiáns que me axudaron a camiñar. E é que a etapa predoutoral tivo algúns dos momentos máis duros, mais tamén algúns dos mellores. Por xustiza, eis os protagonistas:

Ao meu director, Suso, a quen, máis aló da profunda admiración que lle teño como investigador, foi a mellor guía para os momentos máis dubitativos desta tese. A grande liberdade que me deu para enfocar a tese e as máis precisas indicacións para mellorala e convertela no que acabou sendo son o mellor resumo destes cinco anos traballando xuntos. Mais se hai algo que verdadeiramente marcou a diferenza e a posibilidade de poder ter chegado até aquí é a continua validación, respecto e valorización do meu traballo. Nas épocas máis escuras destes anos foi preciso alguén que te apoiase para volver confiar en ti mesmo. Non podería estar máis agradecido.

Ao profesorado do departamento. Gustaríame lembrar a aquelas persoas que, por ter compartido docencia ou outras facetas do traballo na facultade, foron especialmente próximas comigo: Marta, Lola, Loles, Miguel Anxo, Federico, Javier, Juan —con especial agradecemento por toda a axuda burocrática—, Begoña, Andrés e Alfredo. Non me gustaría desaproveitar a ocasión para dar especialmente as grazas a David. Somos moitas as xeracións de predoutorais que temos vivido o día a día parede con parede, recibindo todos os días o máis afectuoso dos teus saúdos cada mañá e a túa profunda xenerosidade. No meu caso, xa son moitos anos de relación desde que realizamos xuntos aquel Traballo de Fin de Grao que pouco despois sería o inicio desta tese. Por suposto, non podo esquecer a todo o persoal de servizos, biblioteca e conserxería, tanto da facultade de Xeografía e Historia como de Filosofía, por faceren un pouco máis doada a rutina e polo trato atento e próximo nestes anos. Este agradecemento é moi especial para outra das persoas que máis ten marcado aos predoutorais do noso departamento e a min de maneira sinalada por tantas e tantas horas de parola na entrada da facultade: moitísimas grazas por todo, Dora, contigo calquera espazo de traballo é moito máis humano e feliz. Así mesmo, estes anos permitíronme coñecer a investigadores como Álvaro Bonet, quen me mostrou con paixón o Madrid de Palacios. Manuel Joaquim Moreira, a quen non só agradezo ter supervisado a miña estadía no Porto, senón tamén terme axudado a coñecer mellor esta marabillosa cidade. E Moncho Veiga, de quen seguín a súa obra desde os meus primeiros anos como estudante e cuxo trato, aínda que curto, foi sempre afectuoso e xeneroso.

Hai persoas que me sostiveron nos peores momentos e acompañaron os máis felices: un *festi*, un *pogo* nun concerto de *punk*, uns acordes de *Twin Peaks*, unha canción peronista, «Esbarzers» soando. Jano, que despois de dez anos é quen prevalece, quen sempre fica, quen sempre está e non deixa de avanzar comigo. Lu, que se volveu indispensábel na miña vida e ofreceu todo o seu corazón no momento que máis o necesitaba. Lauji, a quen quero por riba de todo. Arancha, quen te escoita e comprende como quen máis coñece a túa alma, como unha irmá maior. Tamén Uxía, quen apareceu nos últimos tempos desta tese, mais que se converteu nun dos máis agarimosos e sinceros apoios para afrontar estes meses. Os amigos da carreira, que sempre confiaron máis en min do que eu mesmo, por todos os *Ortigueira*, os *Paredes*, os retornos a Compostela, as visitas á Coruña, a Muros, Madrid ou mesmo Amsterdam, onde sempre haberá alguén con quen compartir un anaco. Jela, Sara, Dani, Manu, Palo, Lu, Cris. Grazas por todo o apoio e por me lembrardes sempre que podía chegar até aquí. Cantas risas botamos. Tampouco querería esquecer a unha longa lista de xente que estivo presente en maior ou menor medida: a toda a xente de Lugo e Vilagarcía, a Debbie, Migui, Anabel, Sara Villar, Sara Seguín e toda a xente de enfermaría e medicina, ás miñas amigas de Ribadeo, ás rapazas de *movida* madrileña, Álex, Marina,

USC DE SANTIAGO

Lucía Hidalgo, Parga, Juan, Aitor, aos compañeiros predoutorais do departamento de Xeografía ou á Asemblea de Investigadoras de Compostela, sen a cal moitas conquistas do colectivo non se terían producido.

As persoas que mellor coñecen o día a día desta tese son todas as xeracións de predoutorais con que tiven o orgullo de traballar. Sara Carreño, con que me unín axiña na vida da facultade e se converteu nunha das máis importantes persoas para avanzar. Ana, a quen admiro profundamente, a miña outra irmá maior na facultade, de quen aprendín todo neste camiño. Mais os anos foron traendo máis xente marabillosa. Laura, polos máis demenciais e marabillosos meses finais desta tese e todo o amor que precisei para poder logralo. María, pola xenerosidade máis profunda que se pode coñecer. Sergio, por reconciliarme co pensamento posmoderno. Sara Moure, amiga *capri* para todas as verbenas. Abraham, polas conversas intelectualmente máis irreverentes e divertidas. Non querería esquecer a toda a xente que estivo aquí: Manu Magán, Dani, Silvia, Guille, Silvia, Tati, Jenni, Javi Gándara, Luis, Javi Gómez, Bego, María Novoa, María Canedo, Paz e Cris Tuimil. Tampouco me querería esquecer dos vínculos que se crearon durante as Xornadas de Investigación Predoutoral, unha das cousas que máis feliz me teñen feito neste tempo. A Celia Vila, Celia Martínez, Alixa e Iago, que deron tanta luz e cariño aos últimos meses desta tese. De Morille a Compostela, do Porto a Kassel, todas vós fixestes disto un camiño inesquecíbel.

Aos amigos de toda unha vida. Nos últimos anos non puidemos pasar tanto tempo xuntos, mais cando estamos xuntos parece que o tempo non pasase. Máis preto ou máis lonxe, no Calvario, en Nespereira, Balaídos, en Asturias, Italia, Churruca, compartindo piso en Santiago, na praia, a 40º en Malasaña, en Fonseca, nalgún lugar da costa galega..., todos seguistes a facer parte disto. Migui, Quique, Boube, Raque, Ro, as Martas, Xurxo, Cris. Grazas por seguirdes aí.

Hai con quen compartes este camiño dun xeito tan profundo que non sabes escoller as palabras de agradecemento. Quen coñece todas as túas inseguridades, as túas incertezas, que celebra cada unha das túas aprendizaxes, os teus avances, quen te reafirma, quen che ofrece toda a súa xenerosidade e o mellor do seu ser. Con quen medras. A quen, pase o que pase, queres da maneira máis elemental e sincera. Esta tese tamén é túa, Arantxa.

A meu irmán, con quen compartín seis anos desta marabillosa viaxe compostelá e con quen comparto toda unha vida, quen estivo comigo nos momentos máis complicados do traxecto, a quen boto de menos cada vez que cociño para min só, quen sabe mellor ca ninguén o que é chegar á casa sen vontade de nada, ninguén mellor para pasar mesmo dous meses distópicos na casa. A Elia, polo feliz que me fai que aparecese na vida e a enchese de cariño, dozura, afecto e confianza.

Ás miñas tías, tíos, curmás e, por suposto, aos avós sempre presentes. Á avoa Kalele e ao avó Alfonso, polo amor e o apoio máis incondicional que pode existir. Á avoa Conchi e ao avó Rogelio, quen estarían moi orgullosos de verme aquí.

A meus pais, por me daren todo para poder hoxe chegar até aquí, desde que decidín que o meu soño era ser historiador da arte e logo doutor. Por seren valedores deste traxecto en todas as ocasións en que sentín que non era o correcto, que era un erro, un camiño sen saída e cando nin sequera lembraba os porqués que me guiaban desde o principio. Por todo o amor e a comprensión. Por aturaren os meus momentos de irracionalidade. Por non deixaren de ter fe en min. A maior satisfacción de todas é poder dedicarvos isto.

Desculpade se non me saíron todas as palabras que me podían ter saído, mais todas e cada unha son do maior amor e sinceridade. Desde a emoción e a necesidade de saldar unha débeda, moitas grazas a cantxs fixestes parte disto.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Índice

Resumo 9

Introdución metodolóxica 13
Xénese, puntos de partida e contidos 13
Estado da cuestión 19
Obxectivos e formulación de hipóteses 21
Metodoloxía e desenvolvemento da investigación 21

Bloque I 25

1. As reflexións críticas na historiografía da arquitectura moderna e contemporánea 27
1.1. Civilización, progreso e arquitectura: acción e reacción 28
1.2. Do nacemento dunha historiografía heroica ás disidencias 38
1.2.1. Estados Unidos e o Estilo Internacional maldito. A vía mumfordiana 38
1.2.2. As correntes críticas internacionais. As perspectivas europeas dos cincuenta 44
1.2.3. Tentativa e redención dos CIAM: o *Team X* 49
2. (Des)continuidades de fin de século. As inflexións críticas 55
2.1. O camiño cara á inflexión posmoderna 55
2.1.1. Os mosaicos interpretativos dos anos sesenta e setenta 55
2.1.2. A *querelle* entre modernos e posmodernos na Bienal de Venecia de 1980 e o rexionalismo crítico como terceira vía 67
2.2. O rexionalismo crítico: ideario e outras visións contrastadas 78
2.2.1. Os marcos culturais do rexionalismo crítico: ideario e outras visións contrastadas 78
2.2.2. Os ámbitos da expresión práctica do rexionalismo crítico 90
2.2.3. Coda: rexionalismo, realismo, novo vernacularismo. Inflexións nun mundo globalizado 106

Bloque II 111

1. O longo camiño cara á modernidade 113
1.1. Dos vinte aos corenta: pulsións da modernidade, autarquía 114
1.1.1. O terreo das primeiras modernidades 114
1.1.2. A continxencia despois da guerra 118
1.2. De Sota aos pioneiros: da consolidación da modernidade á alternativa posíbel 127
1.2.1. O maxisterio das primeiras xeracións de posguerra e a abertura moderna 129
1.2.2. A alternativa dos «pioneiros» 138
2. Un tempo de pescudas (1968-1981) 149
2.1. Da xeración de 1968 á xeración da democracia 149
2.1.1. O rigor sobre as limitacións 150
2.1.2. Continuidade, dinamismo e máis ventos atlánticos 161
2.2. A nova organización colexial 167
2.2.1. Cara á organización: a escisión do colexio 167
2.2.2. A posta en escena do COAG: a III Reunión de Arquivos Históricos 169
2.2.3. O caso Castromil: o COAG no debate público 172
2.2.4. A consolidación do COAG (1975-1981) 177
2.2.5. Labor editorial. Do *Boletín* a *Obradoiro* 185
2.2.6. Rossi, de Barcelona a Santiago. O SIAC 189
2.3. O nacemento da Escola de Arquitectura 202
2.3.1. O camiño cara a unha nova escola no norte 202
2.3.2. A xénese: contribucións e proxecto 203
2.3.3. A posta en marcha e primeiros anos 205

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. Da autonomía política á fin do milenio (1981-2000) 213
3.1. A arquitectura galega na nova conxuntura autonómica 213
3.1.1. Novos marcos institucionais 214
3.1.2. O papel profesional e cultural 218
3.1.3. Dos mestres ás xeracións da ETSAC 229
3.2. Os prodixiosos anos noventa e as grandes empresas culturais 234
3.2.1. A arquitectura fronte ás institucións: debates na crecente espectacularización e liberalización da profesión 236
3.2.2. Exercicios de resistencia e a crecente proxección internacional: da Galicia caníbal á Galicia xacobea. A Expo 92 e o Xacobeo 244
3.2.3. Da consagración dun período á fin de festa no Gaiás. As dúas pólas dunha arquitectura en estado de graza 260
3.2.4. O fol desinchado: os primeiros anos do novo século 268

Bloque III 277

1. A idea dunha arquitectura galega na contemporaneidade: rexionalismos, vernacularismo e olladas propias 279
1.1. Unha ollada á noción histórica de rexionalismo até a modernidade 279
1.2. O rexionalismo crítico no debate estatal 289
1.2.1. A arquitectura española no rexionalismo crítico 289
1.2.2. As olladas galegas de Tzonis e Lefaivre e a presenza historiográfica do rexionalismo crítico en Galiza 296
1.3. Rexionalismo(s) como enfoque 302
1.3.1. Do «galeguismo arquitectónico» á «nacionalidade espacial» 302
1.3.2. Arquitectura galega ou arquitectura en Galiza? A polémica arredor da «galeguidade» da arquitectura 307
1.3.3. As vías da arquitectura galega no pulso entre modernidade e tradición 312
1.4. Analogias nos regionalismos da Galiza e o Norte de Portugal: visões cruzadas 315
1.4.1. A mirada à tradição na configuração cultural e profissional portuguesa. Do Congresso Nacional de Arquitetura ao Inquérito à arquitetura regional em Portugal 315
1.4.2. Da habitação rural à revolução das moradias: os processos SAAL e a internacionalização da arquitetura portuguesa 319
1.4.3. A consolidação de uns modos: internacionalização da arquitetura portuguesa e as lógicas de fim de século 322
1.4.4. Polémica regionalista: Álvaro Siza 326
2. O diálogo coa arquitectura e a cidade histórica. Aspectos patrimoniais, urbanísticos e paisaxísticos 335
2.1. Compostela: do crecente compromiso patrimonial á transformación da cidade. Debate e construción 338
2.1.1. Anos de mudanza: debate e reivindicación nos anos setenta e oitenta. A recepción rossiana 338
2.1.2. As arquitecturas da capital autonómica. Novos espazos dos anos oitenta 349
2.1.3. A xestación do Plan Especial: reconstrución crítica, de Berlín a Santiago 353
2.1.4. O Proxecto Urbano do Plan Especial: as primeiras arquitecturas 359
2.2. Intervencións urbanas a diferentes escalas: das cidades ás vilas 372
2.2.1. «Hei, hei, resistirei»: olladas patrimoniais e urbanas en Vigo tras a reconversión industrial 372
2.2.2. Entre a historia e a vangarda: arquitecturas na Coruña vella 383
2.2.3. Arquitecturas noutras cidades galegas 387
2.3.4. Modelos de xestión e protección en vilas: os exemplos de Combarro e Allariz 391
3. Escenarios territoriais e paisaxísticos: realidades diversas entre a cidade difusa e o rural 397
3.1. Marco(s) teórico(s) 397
3.1.1. Das utopías á sensibilidade territorial como elemento da crise. Crecemento *versus* desenvolvemento 397
3.1.2. Suburbano, periurbano e rururabano: da cidade difusa ao rural urbanizado 401
3.1.3. Paisaxe como arquitectura 404
3.2. Os escenarios da arquitectura 406
3.2.1. Campos de batalla 406
3.2.2. Entre patrimonio e paisaxe 413
3.2.3. Habitar o(s) territorio(s): da vivenda ás novas urbanidades 415
3.2.4. Territorializar a paisaxe: fitos e prácticas do lugar 417
4. Forma, imaxe, tipoloxía: do vernáculo ás abstraccións. O exemplo da casa 423

4.1. Das escenografías á creación dunha imaxe galega na arquitectura 424
4.1.1. Escenografías, formas e expresións urbanas 427
4.1.2. O vernáculo, os seus compoñentes simbólicos e a idea de país 429
4.2. O estudo da arquitectura popular e vernácula. A «arquitectura do fume» 435
4.2.1. Achegas ao coñecemento da arquitectura popular e vernácula 435
4.2.2. As tipoloxías populares e vernáculas traducidas 441
4.2.3. A visión da casa 448
5. Da técnica á artesanía: materiais, solucións construtivas e aspectos sensoriais da arquitectura 457
5.1. Do granito á lousa: pescudas nos materiais tradicionais 458
5.1.1. Da tradición canteira ás «pastas» 458
5.1.2. Expresividades contemporáneas da pedra 463
5.2. Novos materias, novas *artesanías*, novos valores sensoriais 471

Epílogo: unhas notas para a arquitectura galega do XXI 481
«The Show Must Go On»: do espectáculo ao vacinódromo 481
Olladas ao pasado e ao presente 485
Histriónicas e lacónicas: as novas sinfonías da cidade 490
Tradición, paisaxe e delirio 493

Conclusões 499
Arquitetura(s) moderna(s) e a viragem regional: a quimera dos paradigmas universalizáveis 499
Validade e limitações dos paradigmas historiográficos no caso galego.
A influência dos processos políticos na produção arquitetónica 500
Onde fica a Galiza nesta viragem regional? Como nos vemos a nós próprios e como é que nos veem 503

Bibliografía 507

Anexo de táboas 591

Anexo de textos 599

Catálogo 607

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Resumo

Resumo (galego)

O obxectivo da presente tese de doutoramento é construír un relato historiográfico e interpretativo da arquitectura galega entre 1970 e 2000 arredor dunha idea fundamental: a autorreflexión e as olladas vernáculas que articulan as propostas arquitectónicas analizadas. Non en van, estas liñas tendentes á introspección están profundamente estendidas tanto no debate interno como na crítica recibida externamente e son, polo tanto, homologábeis ás tendencias teóricas e críticas internacionais desta época histórica. Desta maneira, a articulación tripartita pretende estabelecer un contexto teórico, un compendio historiográfico e mais unha aplicación práctica e analítica de ambas as dúas cuestións arredor da produción arquitectónica destas décadas. Desde o punto de vista teórico, a liña preferente será o rexionalismo crítico, entendida non só como unha ferramenta de interese analítica e metodolóxica, senón como unha referencia historiográfica para comprender a viraxe rexional da arquitectura após a crise da modernidade. No percorrido historiográfico galego, revisaranse algúns dos principais fitos históricos que tradicionalmente se teñen visto como fundacionais deste período, taxando a súa relevancia e expandíndoos con outros feitos e unha atención á intrahistoria da arquitectura galega. A análise da arquitectura producida artellarase arredor de temáticas como o debate sobre a galeguidade da arquitectura, os diálogos coa cidade histórica e o patrimonio, as reflexións arredor do territorio e a paisaxe, a forma e a imaxe como dispositivos de transmisión de certa idea do país e da súa memoria vernácula, así como o uso de materiais e técnicas máis vinculadas á tradición. Ao longo da tese, en definitiva, poderán advertirse certas dialécticas entre modernidade e tradición ou entre as linguaxes máis contidas e as máis tendentes á espectacularización, binomios que canalizan estas viraxes rexionais da arquitectura galega contemporánea.

Resumen (español)

El objetivo de la presente tesis de doctorado es construir un relato historiográfico e interpretativo de la arquitectura gallega entre 1970 y 2000 alrededor de una idea fundamental: la autorreflexión y las miradas vernáculas que articulan las propuestas arquitectónicas analizadas. No en vano, estas líneas tendientes a la introspección están profundamente extendidas tanto en el debate interno como en la crítica recibida, siendo, por lo tanto, homologables a las tendencias teóricas y críticas internacionales de esta época histórica. De esta manera, la articulación tripartita pretende establecer un contexto teórico, un compendio historiográfico y una aplicación práctica y analítica de ambas cuestiones alrededor de la producción arquitectónica de estas décadas. Desde un punto de vista teórico, el regionalismo crítico será la línea preferente, entendiéndolo no solo como una herramienta de interés analítico y metodológico, sino como una referencia historiográfica para comprender el giro regional de la arquitectura después de la crisis de la modernidad. En el recorrido historiográfico gallego, se revisarán algunos de los principales hechos históricos que tradicionalmente se han visto como fundacionales de este periodo, tasando su relevancia y expandiéndolos con otros acontecimientos y una atención a la intrahistoria de la arquitectura gallega. El análisis de la arquitectura producida se articulará alrededor de temáticas como el debate sobre la *galleguidad* de la arquitectura, los diálogos con la ciudad histórica y el patrimonio, las reflexiones sobre el territorio y el paisaje, la forma y la imagen como dispositivos de transmisión de cierta idea del país y de su memoria vernácula, así como el uso de materiales y técnicas más vinculadas a la tradición. A lo largo de la tesis, en definitiva, podrán advertirse ciertas dialécticas entre modernidad y tradición o entre los lenguajes más contenidos y los más tendientes a la espectacularización, binomios que canalizan estos giros regionales de la arquitectura gallega contemporánea.

Abstract (English)

The aim of this PhD thesis is to build a historiographical and interpretative narrative of Galician architecture between 1970 and 2000 around a key idea: self-reflection and vernacular gazes that articulate the architectural

USC DE SANTIAGO

proposals analysed. It does not come as a surprise that these lines of introspection are deeply extended both in the internal debate and in the criticism received, being, therefore, homologous to the international theoretical and critical trends of this historical period. In this way, the tripartite articulation aims to establish a theoretical context, a historiographical compendium, and a practical and analytical application of both issues around the architectural production of these decades. From a theoretical point of view, critical regionalism will be the preferential line, considering it not only as an analytical and methodological tool of interest, but also as a historiographical reference to understand the regional turn of architecture after the crisis of modernity. In the Galician historiographical tour, some of the main historical events that have traditionally been seen as foundational to this period will be reviewed, assessing their relevance, and expanding them with other events under the spotlight of the intrahistory of Galician architecture. The analysis of the architecture produced will be articulated around themes such as the debate on the Galicianness of architecture, dialogues with the historic city and heritage, reflections on territory and landscape, form and image as devices for transmitting a certain idea of the country and its vernacular memory, as well as the use of materials and techniques more closely linked to tradition. Throughout the thesis, in short, certain dialectics can be observed between modernity and tradition or between the more restrained forms and those more leaned towards spectacularisation, being binomials that channel these regional turns in contemporary Galician architecture.

Resumo (português)

O objetivo desta tese de doutoramento é construir um relato historiográfico e interpretativo da arquitetura galega entre 1970 e 2000 em torno de uma ideia fundamental: a autorreflexão e as olhadas vernáculas que articulam as propostas arquitetónicas analisadas. Não é em vão que estas linhas de introspeção estejam profundamente espalhadas tanto no debate interno como nas críticas recebidas, sendo, portanto, homologáveis às tendências teóricas e críticas internacionais deste período histórico. Desta forma, a articulação tripartida visa estabelecer um contexto teórico, um compêndio historiográfico e uma aplicação prática e analítica de ambas as questões em torno da produção arquitetónica destas décadas. De um ponto de vista teórico, o regionalismo crítico será a linha preferida, entendendo-o não só como um instrumento de interesse analítico e metodológico, mas também como uma referência historiográfica para compreender a viragem regional da arquitetura após a crise da modernidade. No percurso historiográfico galego, alguns dos principais acontecimentos históricos que têm sido tradicionalmente considerados como fundacionais para este período serão revistos, avaliando a sua relevância e expandindo-os com outros eventos e um foco na intra-história da arquitetura galega. A análise da arquitetura produzida será articulada em torno de temas como o debate sobre a *galeguidade* da arquitetura, os diálogos com a cidade histórica e o património, reflexões sobre território e paisagem, forma e imagem como dispositivos para transmitir uma certa ideia do país e da sua memória vernácula, bem como a utilização de materiais e técnicas mais ligadas à tradição. Ao longo da tese, em suma, podem ser observadas certas dialéticas entre modernidade e tradição ou entre as linguagens mais contidas e as mais inclinadas à espectacularização, binómios que canalizam estas viragens regionais na arquitetura galega contemporânea.

Riassunto (italiano)

L'obiettivo di questa tesi di ricerca è costruire un resoconto storiografico e interpretativo dell'architettura galiziana tra il 1970 e il 2000 intorno ad un'idea fondamentale: l'autoriflessione e gli sguardi vernacolari che articolano le proposte architettoniche analizzate. Non a caso, queste linee di introspezione si estendono profondamente sia nel dibattito interno che nella critica ricevuta esternamente, risultando quindi omologabili alle tendenze teoriche e critiche internazionali di questo periodo storico. In questo modo, l'articolazione tripartita mira a stabilire un contesto teorico, un compendio storiografico e un'applicazione pratica e analitica di entrambe le questioni intorno alla produzione architettonica di questi decenni. Da un punto di vista teorico, il regionalismo critico sarà la linea preferenziale, intendendolo non solo come strumento di interesse analitico e metodologico, ma anche come riferimento storiografico per comprendere la svolta regionale dell'architettura dopo la crisi della modernità. Nel percorso storiografico della Galizia, verranno rivisti alcuni dei principali eventi storici tradizionalmente considerati fondativi di questo periodo, valutandone la rilevanza e ampliandoli

con altri eventi e con un focus sull'intra-storia dell'architettura galiziana. L'analisi delle architetture prodotte si articolerà intorno a temi quali il dibattito sulla *galizianità* dell'architettura, il dialogo con la città storica e il patrimonio, la riflessione sul territorio e sul paesaggio, la forma e l'immagine come strumenti di trasmissione di una certa idea del Paese e della sua memoria vernacolare, nonché l'uso di materiali e tecniche più strettamente legati alla tradizione. In tutta la tesi, insomma, si possono osservare alcune dialettiche tra modernità e tradizione oppure tra i linguaggi più contenuti e quelli più inclini alla spettacolarizzazione, binomi che canalizzano queste svolte regionali nell'architettura galiziana contemporanea.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Introdución metodolóxica

ESTAS PRIMEIRAS LIÑAS tentan ilustrar como foi o proceso de realización da investigación, as ideas xenéticas que foron inspirando os seus contidos, os obxectivos que se perseguían, as preguntas que se tentaron respostar, as metodoloxías seguidas e as ferramentas empregadas para resolver a investigación.

Xénese, puntos de partida e contidos

A análise da arquitectura galega do derradeiro terzo do século XX parte da converxencia dunha serie de factores. En primeiro lugar, a crise ideolóxica e disciplinar da arquitectura moderna dará lugar a novas visións que intentarán reconciliar os aspectos máis positivos desta coas particularidades de cada lugar, apelando a conceptos como «nova arquitectura vernácula» ou, como vía teórica máis debullada nesta tese, rexionalismo crítico. En segundo lugar, estas décadas serán un punto e á parte na articulación profesional e docente do eido da arquitectura, o que permitirá un profundo debate sobre as condicións particulares, locais e vernáculas da arquitectura galega. En terceiro lugar, e como síntese das anteriores, a nosa investigación tentará analizar a arquitectura producida a través de diversas temáticas que xorden da conxunción entre o debate propio, a recepción e crítica externas e as lecturas metodolóxicas e interpretativas empregadas por nós. Estes tres puntos corresponderíanse con cada un dos bloques que compoñen esta tese, os cales están reflectidos no propio título da tese, isto é, a **teoría**, a **historiografía** e a **praxe**, aínda que, como se irá vendo, os bloques son permeábeis e os devanditos *items* oscilarán internamente entre estes compartimentos. Cada un deles, en definitiva, tentarán esclarecer cal é o **lugar** da arquitectura galega contemporánea, tomándomos o lugar como a concreción terminolóxica simbólica daquelas praxes que tenden á especificidade dun determinado contexto.

O bloque I concíbese como un marco teórico amplo movido arredor do desenvolvemento, crise, rupturas e supervivencias do proxecto moderno. Neste senso, o rexionalismo crítico desvélase como unha ferramenta historiográfica de especial interese para analizar este percorrido. Así, o primeiro capítulo deste bloque, «**1. As reflexións críticas na historiografía da arquitectura moderna e contemporánea**», presenta moitas alusións históricas dos teóricos do rexionalismo crítico —Tzonis e Lefaivre e mais Frampton—, con experiencias como as finlandesa, italiana ou inglesa. Contrastadas estas visións con outros clásicos da historiografía, o relato comeza no tránsito do século XIX ao XX, momento en que se agravan as tensións entre o desenvolvemento dun sistema ideolóxico universal ilustrado —en liña coa base frankfurtiana dos teóricos do rexionalismo crítico— e as tradicións rexionais ou propias dos lugares en que se irá desenvolvendo a arquitectura moderna e o ideal do Movemento Moderno. Isto último é unha das bases da nosa posición historiográfica: cómpre falar de diferentes tradicións do Movemento Moderno, mesmo cando este se internacionalice e espalle por todo o mundo. Desta maneira, abordaranse algúns contextos de avance da arquitectura moderna e das reaccións a dita arquitectura moderna no contexto de entreguerras, profundando nestas reaccións e revisións no contexto europeo e estadounidense após a Segunda Guerra Mundial. Por suposto, este enfoque é reducionista polas evidentes limitacións do marco a desenvolver, mais, en relación co que se vén de dicir sobre as diversas tradicións do Movemento Moderno, o interese deste bloque é atopar aquelas cuestións que poidan ser de utilidade para entender as ferramentas interpretativas que van ser aplicadas ao noso caso concreto, isto é, o galego.

Pola banda do segundo capítulo, «**2. (Des)continuidades de fin de século. As inflexións críticas**», este apela directamente ao contexto concreto en que aparece o rexionalismo crítico e o xiro rexional que, se ben xa pode ser detectado desde os propios albores da modernidade, experimentará desde os anos sesenta un *boom* derivado da crise e fracaso da modernidade como paradigma universalizábel. Neste capítulo inscríbense tamén as achegas do estruturalismo ou da arquitectura posmoderna, non só pola presenza de figuras fundamentais no noso estudo como Aldo Rossi, senón tamén pola propia deriva da arquitectura na Bienal de Venecia de 1980,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

un acontecemento que propiciou dun xeito determinante a aparición do rexionalismo crítico e dun novo clima de debate que tentase analizar a crise da modernidade lonxe dos excesos da posmodernidade. Para alén de situar historicamente os inicios do rexionalismo crítico, este capítulo pretende tamén afondar nesta teoría de forma ampla e integral, relacionándoa con outras teorías como a «nova arquitectura vernácula» de Vicky Richardson, filosofías e socioloxías do espazo, estudos culturais, diversas tradicións da teoría arquitectónica e urbanística, perspectiva feminista ou críticas decoloniais. Todo isto, como se percibirá no final do capítulo, servirá para taxar a validez, continuidades e fracasos do rexionalismo crítico como unha teoría crítica de grande vitalidade nos anos oitenta e noventa, aludindo aos marcos en que se produciu ese debate, desde seminarios e congresos até publicacións —cunha énfase especial á recepción estatal— ou retrospectivas máis recentes. En definitiva, non se trata só de evidenciar a viraxe rexional que particulariza as tradicións da modernidade en diversos contextos xeográficos, senón tamén analizar que cuestións da modernidade sobreviven á súa crise, cales son recuperadas ou mesmo articulan a propia crise: a expresión, a forma, a vida comunitaria, a tecnoloxía etc. Neste sentido, como exemplo desta posición, algunhas das nosas revisións da modernidade son semellantes ou son mesmo algunhas das recollidas por Montaner en *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea* (1997)[1].

Como compendio historiográfico do caso galego, o bloque II non renuncia a exceder os límites temporais desta tese (1970-2000) para asumir o percorrido historiográfico que se fundamenta anteriormente. Sendo obvia a necesidade de colocar uns precedentes históricos, o paradigma e a posición que se adopta perante a modernidade nos anos setenta require dunha contextualización ampla do proceso de modernización da arquitectura galega ao longo do século XX. Non en van, as xeracións de arquitectos incorporados nos sesenta e setenta terán de lidar coas problemáticas xeradas pola modernidade no país, unha cuestión que se converterá nun dos fíos argumentais do debate deste tempo. Así e todo, na liña dos autores salientados anteriormente, en paralelo á impugnación do desenvolvemento da modernidade en Galiza, os arquitectos galegos tentarán tirar todas as aprendizaxes legadas polo proceso moderno e reivindicarán a súa validez para a contemporaneidade, tomando como referentes todas as xeracións precedentes. É nesta posición que se enmarca o primeiro capítulo do bloque, «**1. O longo camiño cara á modernidade**», que, ao xeito do capítulo que abre o anterior bloque, sitúase nos comezos do século XX para analizar como se ten producido esa consolidación da arquitectura moderna en relación cos procesos urbanísticos, territoriais, culturais e industriais da Galiza, así como o diálogo e contraste con outras propostas de carácter rexionalista ou mesmo a propia influencia das particularidades galegas na ortodoxia moderna. Nun senso xeracional, para alén de recompilar unha ampla nómina de arquitectos, desde González Villar ou Palacios até De la Sota, Albalat ou Bar Bóo, prestarase tamén atención a aqueles arquitectos en que, desde perspectivas ideolóxicas e disciplinares *a priori* antagónicas, entenderán a arquitectura como mais unha parte da cultura e da política do país, amais de testemuñaren a experiencia do exilio interior e exterior: respectivamente, Gómez Román e Caridad Mateo. Nese sentido, un dos puntos de transición entre o primeiro e o segundo capítulo son as experiencias como a do Laboratorio de Formas e a súa vinculación co mundo dos arquitectos, algo que vén definir a xeración de Albalat e Bar como enlace coas xeracións que, entre os anos sesenta e setenta, apostarán por unha vida gremial e cultural moito máis viva para a arquitectura galega, bases do período a analizarmos. Por último, tomaranse os *ciclos do betão* que Ana Tostões ten empregado para artellar a historiografía da arquitectura moderna portuguesa co fin de poder sistematizar algunhas das nosas posicións.

«**2. Un tempo de pescudas (1968-1981)**» constitúe xa o primeiro estadio do marco contextual específico da tese. Neste caso, priviléxiase a data de 1968 como o ano empregado por Miguel Ángel Baldellou (1995c) ou José Ramón Alonso Pereira (2012) para definiren a xeración incorporada á profesión ao longo dos anos sesenta, unha das principais protagonistas desta tese. Con todo, no título desta tese foi escollido o ano 1970 a xeito de arredondamento, posto que é nestes anos cando se están a producir algúns dos fitos que haberán marcar a arquitectura galega nas seguintes décadas, desde as primeiras viaxes de Rossi até a creación do Colexio Oficial

[1] No noso caso, séguese a cuarta tiraxe (2017) da segunda edición (2011), en cuxa portada se estiliza o título cun suxestivo ~~*La modernidad*~~ *superada*.

de Arquitectos de Galicia e a fundación da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña en 1973. A xeración de Albalat e Bar, que con dificultades conseguira desenvolver o seu labor no país, e mais as xeracións dos sesenta e setenta, aínda formadas en Madrid e Barcelona, entenderán a necesidade de dotar o país das súas propias institucións profesionais e docentes. Así, estas dúas institucións son, sen dúbida, unha das principais causas do profundo cambio de paradigma disciplinar da arquitectura galega no derradeiro terzo do século XX. Non só permitiron conectar o gremio coas particularidades e necesidades do país, senón tamén sintetizar as ondas reformadoras das teorías críticas internacionais en voga neses anos. Neste senso, outro dos grandes fitos sinalados case pola totalidade da historiografía é a celebración, con Rossi á fronte, do I Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela en 1976. Na nosa aproximación trazaranse as influencias e contactos xurdidas nestes anos coas escolas catalá e italiana, emporiso, matizando a xeneralizada idealización que existe na historiografía arredor destes acontecementos. De feito, fronte ás típicas afirmacións categóricas que existen sobre a influencia de Rossi en Galiza ou a absoluta relevancia do SIAC no estado da arquitectura galega do intre, pretendemos, sen negar toda a verdade que subxace nestas afirmacións, sinalar outros acontecementos tamén moi relevantes —III Reunión dos Arquivos Históricos de 1973, verdadeiro comezo deste proceso practicamente omitido nos principais relatos—, as discrepancias existentes no seo colexial e a pluralidade de vías que se estabelecen nestes anos para alén de Rossi. Velaquí, por exemplo, os inicios da frutífera vinculación con Portugal e a Escola do Porto, que, como a influencia de De la Sota como mestre, tamén teñen sido moi traballados.

Doutra banda, aínda que pola recepción que ten habido é difícil fuxir destes reducionismos, a nosa escolma xeracional pretende saír do binomio canónico Portela-Gallego, arquitectos que, sexa como for, terán unha evidente presenza. Neste senso, a nosa tese defínese como unha biografía coral, que tome do xénero biográfico todas as cuestións que sexan precisas para a comprensión das dinámicas mais que, ao tempo, fagan parte dun relato colectivo. Con esta perspectiva, esta investigación quere ilustrar, desde a arquitectura, unha parte da historia cultural recente do noso país. Isto é posíbel en boa medida polo propio proceso interno da arquitectura galega destas décadas, especialmente desde os inicios do noso período analizado, un tempo en que os anceios de liberdade contra o réxime franquista e a prol de retomar a autonomía de Galiza darán lugar a unha necesidade de autoafirmación cultural do país que será perfectamente asimilada pola arquitectura galega fronte ao terreo case ermo das décadas anteriores. Esta posición será básica para a denuncia e a reivindicación dun novo modelo de desenvolvemento urbano e territorial, de defensa patrimonial —co «caso Castromil» como punto de partida no contexto colexial— e de interese pola tradición ou a paisaxe propias. Así mesmo, os capítulos deste bloque están profundamente atravesados pola intrahistoria da arquitectura galega, isto é, o entrecruzamento de anécdotas, contactos e relacións persoais que, dalgún modo, inflúen no proceso histórico.

O derradeiro capítulo, «**3. Da autonomía política á fin do milenio (1981-2000)**» sitúase no inicio do cambio político como outro dos factores máis determinantes na produción arquitectónica contemporánea. Esta efeméride, que ten sido empregado como inicios de antoloxías como *Avance dunha continxencia*, podería ter delimitado perfectamente a cronoloxía da tese, se ben, como estamos a ver, o papel das principais xeracións que están a traballar neste tempo non se podería entender sen o labor realizado nos derradeiros anos da ditadura e durante a Transición democrática. A estas xeracións caberá ir engadindo as sucesivas formadas na ETSAC, que desde comezos dos anos oitenta seguirán as liñas inauguradas polas precedentes e sumaranse tamén ao labor colexial e docente. Con relación a isto último, este capítulo analiza tamén como o novo paradigma autonómico inflúe ou redimensiona o marco de actuación das institucións profesionais. Fronte aos anos setenta, onde o colexio se erixía como practicamente a única institución en defensa dunha actividade urbanística e arquitectónica comprometida co país, o novo goberno autonómico —*a priori*— vai desenvolver —ou terá a posibilidade de desenvolver— un marco competencial máis próximo ás necesidades do país. Como é ben sabido, o novo status galego amosará desde os inicios as súas limitacións e contradicións, como será denunciado polos propios arquitectos. Nese sentido, a fortísima dependencia da iniciativa pública na produción arquitectónica presentará beneficios, ao criar numerosos espazos para a experimentación e a creatividade, mais exercerá unha especial presión e influencia sobre os prazos e as condicións en que a arquitectura será producida, unha tendencia que se agravará durante os anos noventa e a espectacularización que caracterizará moita da arquitectura de finais do milenio.

Ao igual que no anterior capítulo, seguirá a tratarse a vida cultural e as iniciativas colectivas xurdidas no ámbito do COAG e mais da ETSAC, cuestións pouco sinaladas como a vinculación con Atlántica, a reedición dos grandes acontecementos —caso do Seminario Internacional de Arquitectura Galega de 1985— e os novos grandes marcos de debate —por exemplo, o Congreso Internacional de Arquitectura Institucional— ou a introdución paulatina de novos axentes, desde arquitectos rodeados pola polémica —Bofill— até críticos e divulgadores que, como David Cohn e Fernández-Galiano —coas revistas da editorial Arquitectura Viva—, prestarán moita atención á vitalidade galega destes anos. Será nesta fortuna crítica onde se poderán detectar tamén a crecente hexemonía dos discursos vinculados á viraxe rexional da crítica, aqueles que comprenden a Galiza como unha particularidade xeográfica e a creativa na periferia dun marco privilexiado —a nivel estatal e europeo— da globalización, uns discursos en moitas ocasións inzados de sentimentalismos ou articulados arredor da percepción dunha alteridade con respecto aos centros creativos. En paralelo a esta maior presenza da arquitectura galega en medios foráneos, o certo é que tamén se está a producir unha maior difusión por parte do propio gremio galego.

Como a data de 1970, a data do ano 2000 é tamén permeábel e xorde da necesidade de acoutar a investigación nun intre con respecto ao cal xa existe unha distancia temporal abonda para podermos asimilar unha maior certeza historiográfica, aínda que non se renuncie a transitar polas dúas primeiras décadas do presente século. O paso ao novo milenio é a época de consolidación dos modos que se viñan xestando nas tres décadas anteriores, da fortuna das xeracións —que irán sufrindo perdas e mortes prematuras— estudadas e, desde un plano simbólico, da consagración das súas figuras totémicas, isto é, os Premios Nacionais de Arquitectura de Manuel Gallego (1999) e César Portela (2000). Obras como o Museo de Belas Artes da Coruña de Gallego ou o Cemiterio de Fisterra de Portela amosarán o triunfo da arquitectura galega na crítica. Con todo, o «efecto 2000» terá mais unha consecuencia de amplo alcance, tanto que chega até os nosos días: o concurso da Cidade da Cultura (1999), un proxecto onde converxen os devezos dun arquitecto —Eisenman— por realizar a súa *opera magna* e dun político —Fraga— desexoso de legar un grande proxecto á Galiza moderna que viña construíndo nos anos anteriores, unha Galiza aberta ao mundo a través de estratexias como a participación na Expo de Sevilla (1992) ou a celebración dos Xacobeos modernos. Así como as arquitecturas presentes no Proxecto Urbano do Plan Especial de Compostela (1988-1994/1998) foron concibidas como exercicios máis contidos e responsábeis da arquitectura «de autor», o interese ideolóxico e iconográfico por este tipo de arquitecturas estrela irá medrando exponencialmente ao longo dos anos noventa e os primeiros anos do século XXI, coincidente co clima de optimismo e a burbulla inmobiliaria que estouparía coa crise de 2008 e inzando as principais cidades de Galiza e os seus principais poderes políticos, alimentados reciprocamente. Con isto non se pretende dicir que a arquitectura galega mude radicalmente coa Cidade da Cultura. Para alén de existiren máis proxectos con características mediáticas semellantes, o da Cidade da Cultura converterase no máis problemático e sonado, reflectindo unha certa falta de confianza no recoñecido traballo dos arquitectos do país ou, cando menos, pretendendo combinar este labor coa potencia comunicativa dos proxectos estelares. En definitiva, estes tres capítulos pretenden afondar nas *metáforas* e os *mitos* con que, mais unha vez, Alonso Pereira tentaba definir a transición da modernidade á contemporaneidade galegas:

> El diálogo hacia el futuro puede, sin embargo, expresarse en términos de gestos proféticos e imágenes poéticas. Poetas —decía Le Corbusier[2]— es «el que muestra la nueva verdad», profeta «el que en el centro del turbillón sabe ver los acontecimientos, sabe leerlos; el que percibe las relaciones, las denuncia, las enseña, las clasifica, las proclama». Y es ese diálogo entre profecía y poesía el que hace fascinante el tránsito entre modernidad y contemporaneidad (Alonso Pereira 2012, 18).

Por último, o terceiro bloque, relativo ás praxes, está articulado en cinco capítulos temáticos a través dos cales se percorre a arquitectura galega de xeito paralelo con base a diferentes categorías de análise. Entre os cinco capítulos que constitúen este bloque, o primeiro deles posúe unha estrutura argumental diferente, podendo concibilo como unha simbiose dos dous primeiros bloques. Desta maneira, «**1. A idea dunha arquitectura galega na contemporaneidade: rexionalismos, vernacularismo e miradas propias**», é un

[2] A cita provén de *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (Le Corbusier 1930, 30).

percorrido polas pescudas históricas e contemporáneas das particularidades da arquitectura galega, atravesando pois a propia esencia do noso relato historiográfico e teórico. Seguindo os esquemas de Tzonis e Lefaivre no seu rexionalismo crítico, o capítulo comeza cun breve percorrido a través da noción dunha arquitectura rexional na historia da Galiza, non desde a formulación terminolóxica nin o anacronismo, senón detectando aqueles momentos de afirmación dunha galeguidade ou en que a arquitectura galega tentou, de maneira intencionada ou non, adoptar unhas particularidades. Nesta vía, a principal cuestión que se volve abordar é o rexionalismo arquitectónico galego, tanto antes como despois da Guerra Civil e como continuación da sobranceira traxectoria investigadora de Xosé Ramón Iglesias Veiga. Valéndonos tanto de textos como proxectos arquitectónicos, a narración deste capítulo avanza a través dos diferentes estadios de consolidación e retrocesos da modernidade até as décadas recentes, onde se analiza a situación do debate desde diferentes ópticas. En primeiro lugar, exporase a recepción estatal do rexionalismo crítico e as alusións estatais dos seus teóricos, especialmente as referencias galegas de Tzonis e Lefaivre, así como a presenza do rexionalismo crítico —de xeito case exclusivo a través de Frampton— na propia crítica galega. En segundo lugar, a nivel interno, será de especial interese a cuestión da galeguidade arquitectónica, isto é, o debate sobre se existe unha arquitectura propia con particularidades ou, dito doutro xeito, unha tradición galega da arquitectura moderna que é recollida e desenvolvida nas últimas décadas do século XX. Isto artéllase arredor de conceptos como o «galeguismo arquitectónico» de que falaba Baldellou (1971) ou o de «nacionalidade espacial» de Iago Seara (1993), entre outros moitos debates acontecidos ao longo deste tempo e a través dos cales se produciu en ocasións unha sistematización e ordenamento da arquitectura galega en torno á súa vinculación á tradición, a súa ligazón ás correntes internacionais e/ou a síntese entre ambas as dúas vías.

Dada a importancia deste capítulo no discurso da tese e a vontade de relacionar os casos galegos e portugués, o seu derradeiro epígrafe analiza estes procesos para o caso portugués, retomando o relato historiográfico dos *ciclos do betão*, mais centrándonos neste punto en cuestións que marcarían o segundo modo do segundo *ciclo do betão*, desde a celebración do Congresso Nacional de Arquitetura (1948) até a elaboración do «Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa» (1955), así como o traballo das xeracións comandadas por Távora, Siza ou Souto de Moura. Neste sentido, é evidente que non pretendemos ir máis aló das grandes ideas mestras da historiografía portuguesa, senón ir trazando aquelas cuestións en que converxen ambas as dúas experiencias, sendo guiado este percorrido, como no caso galego, por cuestións como a fin da ditadura salazarista —coa forte reivindicación disciplinar arredor da cuestión da vivenda—, as novas relacións entre arquitectura e institucións e a espectacularización da arquitectura portuguesa a finais do século. Como coda a este apartado, percorrerase brevemente, ao igual que no caso galego, a vinculación de Siza ao rexionalismo crítico, dadas as numerosas —e problemáticas— referencias de Frampton ao mestre de Matosinhos.

Unha das temáticas máis atendidas nas últimas décadas en Galiza, como consecuencia directa e especialmente agravada polo *desenvolvismo* tardofranquista, é a conservación da cidade histórica e os diálogos que se poden estabelecer con ela desde a contemporaneidade. En efecto, como se analiza en «**2. O diálogo coa arquitectura e a cidade histórica. Aspectos patrimoniais, urbanísticos e paisaxísticos**», estes diálogos constitúen un dos principais puntos para a autorreflexión da arquitectura galega, con multiplicidade de modos de actuación e como un dispositivo de transmisión da memoria vernácula. Partido do seu carácter simbólico desde o punto de vista monumental, político, ideolóxico e finalmente administrativo, o primeiro epígrafe está integramente dedicado a Compostela. Tratando precedentes da primeira metade do século XX, os seus marcos de protección e algúns acontecementos, este apartado sitúase evidentemente nos anos setenta como unha década fundamental para entender os novos diálogos coa cidade histórica derivados da chegada de Rossi, a loita por salvar o Castromil ou a celebración do SIAC, entre outros moitos fitos históricos. No transcurso dos anos oitenta e noventa poderase detectar o papel da nova administración autonómica na dotación de arquitectura na cidade, facendo especial fincapé en como este novo poder autonómico propiciou a rehabilitación de edificios sobranceiros como o cuartel do Hórreo para a súa conversión en Parlamento. No tránsito entrambas as dúas décadas é tamén onde se encadra a revisión do PXOM e o seu Plan Especial como marcos máis ambiciosos de intervención e protección sobre a cidade histórica na Galiza recente, co seu Proxecto Urbano como un dos máis excitantes encontros entre as ricas preexistencias históricas e a contemporaneidade. Terase tamén en conta o papel do alcalde Xerardo Estévez, de Josef Paul Kleihues como a

súa man dereita neste proceso, as vías tomadas por outros arquitectos, os límites da influencia rossiana desde a súa relevante chegada nos setenta e outras formas de achegamento á memoria da cidade histórica, entre elas a ollada de Eisenman no Gaiás.

No tocante a Vigo e á Coruña, este capítulo detense nas dúas principais cidades de Galiza en tanto que sufriron un ataque ao seu patrimonio histórico amplificado polo seu desenvolvemento incontrolado. Do lado de Vigo, percórrense algúns dos episodios máis salientábeis dun extremadamente complicado proceso de crecemento urbano, as perdas patrimoniais acontecidas e o clima instalado até ben entrados os anos oitenta coa reconversión industrial. Así mesmo, salientarase o papel de Xaime Garrido na defensa do patrimonio e o seu estudo e divulgación, así como fases de reforma urbana como a da fronte marítima ou o Plan Urban. Do lado coruñés, téndose dado dinámicas semellantes, analizaranse os procesos de protección e algunhas intervencións sobre a cidade e o patrimonio históricos, podendo salientar os dous museos de Gallego, pezas habituais nas escolmas de arquitectura galega recente. Por último, nun marco máis reducido, serán tratadas o resto das cidades galegas, coas obras máis relevantes realizadas nelas, e mais as transformacións en vilas máis pequenas, desde edificios concretos até os exemplos de Pascuala Campos en Combarro e César Portela en Allariz como dúas das experiencias máis interesantes destes anos.

A respecto de «**3. Escenarios territoriais e paisaxísticos: realidades diversas entre a cidade difusa e o rural**», a primeira parte deste capítulo é unha contextualización e fundamentación teórica da complexidade territorial de Galiza e a simbiose entre territorio e paisaxe como as dúas caras dunha mesma moeda. As prácticas arquitectónicas articúlanse en diferentes marcos. Un dos máis significativos é «Campos de batalla», título tomado dun especial da revista *Obradoiro* en que se trataban as intervencións arquitectónicas máis salientábeis nas periferias das tres principais cidades: o binomio Gaiás-Monte Pío en Compostela, o campus das Lagoas-Marcosende en Vigo ou o concurso da Casa da Historia na Coruña. Aproximarémonos tamén ás intervencións no patrimonio e grandes monumentos como forma de dinamización espacial, pondo o foco en contextos de explotación turística como a Ribeira Sacra. Por «novas urbanidades» entenderanse aquelas intervencións que inzan o territorio de novas referencias espaciais en lugares tradicionalmente non influídos polo mundo urbano, mentres que os modos de habitar terán a ver con novas modalidades de vivenda, con especial énfase na tipoloxía da vivenda unifamiliar como un dos máis estimulantes campos de experimentación espacial e tipolóxica da Galiza contemporánea. Por último, os fitos na paisaxe e as prácticas no lugar apelan ao interese que atravesa toda a investigación por detectar as especificidades espaciais do «lugar» a través da creación de arquitecturas referenciais ou da habilitación de espazos para o encontro e a convivencia.

No cuarto, «**4. Forma, imaxe, tipoloxía: do vernáculo ás abstraccións. O exemplo da casa**», abórdanse aquelas cuestións da memoria vernácula que son transmitidas a través de dispositivos como a monumentalidade, o formalismo ou a escenografía. Este enfoque parte das dialécticas estabelecidas polo rexionalismo crítico entre as prácticas non sentimentais da memoria rexional e os grandes artefactos retóricos da posmodernidade —tanto aqueles que transmiten a idea da rexión como aquelas que se perden nun indefinido pasado clasicista. A cuestión da imaxe será, pois, fundamental, podendo ver como é que se traducen as formas vernáculas e/ou outros repertorios de formas e imaxinarios variados. Ao analizarmos a cuestión vernácula dun xeito máis profundo, serán tratados tamén o coñecemento e divulgación dese patrimonio vernáculo, a reflexión sobre a arquitectura popular na contemporaneidade e, a través do exemplo da casa, como a arquitectura galega se move entre as críticas tipolóxicas e a abstracción formal á hora de dar resposta ás condicións materiais e ambientais concretas do país.

Coincidente cun dos seis puntos de Frampton (1985c), «**5. Da técnica á artesanía: materiais, solucións construtivas e aspectos sensoriais da arquitectura**» tenta aproximarse a varias cuestións. En primeiro lugar, como os materiais presentes na tradición galega son empregados na contemporaneidade, pondo especial —mais non única— atención en cuestións como a pedra en episodios como as pastas de Bar Bóo ou as reflexións de Portela ou García-Abril. Así mesmo, nun exercicio de contraste, detectaranse algunhas sensibilidades plásticas en materiais non canónicos da tradición, vendo cales son os xogos que se estabelecen arredor deles para crear unha serie de sensacións, efectos ou expresividades. Neste sentido, cuestións tamén sinaladas por Frampton como a cor, a luz ou a vexetación serán tamén referidas.

O corpo da tese remata cun epílogo que cómpre ser entendido fóra dos marcos temporais da propia tese. Neste caso, trátase dun fragmento que, a modo de licenza literaria, pretende retomar algunhas das ideas recompiladas ao longo da investigación e aplicalas como reflexións primixenias para os anos recentes. Así mesmo, pretendemos que estas ideas sexan a base para continuar a analizar a arquitectura galega actual no futuro máis inmediato, detectando as continuidades e rupturas do período estudado. Por último, cabe lembrar que o epílogo sitúa o final da singradura en 2023, ou sexa, no cincuenta aniversario do COAG e a ETSAC.

Estado da cuestión

Débese chamar a atención sobre a pouca presenza que a historia da arte ten no estudo da historia da arquitectura desde a consolidación do Movemento Moderno. Tendo sido moi ilustrativas todas as historiografías construídas desde a propia disciplina da arquitectura, non aspiramos a substituír este labor, como tampouco aspiramos a un coñecemento tan profundo da disciplina —obviamente— en termos construtivos e técnicos. Con todo, pretendemos, con toda a humildade para depositar o noso propio xeito de pensar e de apre(he)nder doutras sensibilidades, achegar os enfoques e as sensibilidades propias da historia da arte, empregando as nosas propias metodoloxías e as da teoría, crítica e historia da arquitectura. Este punto de partida xorde da convicción de que a historia da arquitectura poida ser unha disciplina construída quer desde a historia da arte, quer desde a propia arquitectura; un proceso, en definitiva, de reciprocidade disciplinar que non ten outro obxectivo que enriquecer o discurso. Aínda que se analizará este estado da cuestión no propio corpo da tese, débese facer un breve percorrido por el neste punto.

Entre toda a historiografía da arquitectura moderna en Galiza, salientamos como precedentes máis claros as teses *Vanguardia y tradición: la arquitectura de la primera modernidad en Galicia* (2001, publicada en 2003) de Fernando Agrasar Quiroga, *La arquitectura en Galicia durante la Autarquía (1939-1953)* (2016) de Miguel Abelleira Doldán e *La recuperación de la modernidad: arquitectura gallega entre 1954 y 1973* (2014) de Antonio Santiago Río Vázquez. Nese sentido, esta tese viríase sumar cronoloxicamente á secuencia estabelecida por estoutras tres investigacións. Cabe engadir, como teses que traballan este período desde unha determinada temática, *A construción do lugar público na natureza a través da paisaxe galega* (2012) de Daniel Beiras García-Sabell ou *O legado morfológico da arquitectura vernácula: contribuções para o estudo de uma identidade arquitectónica no noroeste peninsular* (2014) de Carlos Gilberto Jorge Carreira Duarte. Así e todo, aínda que toda tese ten os seus propios nesgos temáticos, pretendemos seguir a lóxica das primeiras teses citadas de construír unha «historia» —das moitas que se poden construír— deste período concreto. Sexa como for, estas contribucións realizadas desde a ETSAC falan do intenso labor que se leva realizando durante décadas no centro coruñés para o coñecemento da nosa historia da arquitectura. Nese sentido, algunhas delas encádranse no grupo de investigación en Historia da Arquitectura (IALA), que, xunto co noso grupo de investigación en Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo (GI-1510 - HAAYDU), son as pezas chaves para o estudo integral da nosa historia arquitectónica. Entre as propostas historiográficas do grupo IALA, podemos salientar tamén *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia* (2012), coordinado por José Ramón Alonso Pereira.

Para o período analizado, unha das principais obras é a segunda parte do volume XV de arte do Proxecto Galicia de Hércules Edicións, asinado por Iago Seara Morales (1993b). Aínda hoxe, este volume é un dos máis completos en número de arquitectos e arquitectas traballadas, sendo resultado do labor que o arquitecto ourensán estaba a desenvolver desde os oitenta no coñecemento e divulgación da arquitectura realizada nese intre. Esta obra constitúe, ademais, un dos máis interesantes textos no tocante á posición historiográfica asumida polos arquitectos galegos con respecto ao Movemento Moderno e a herdanza que eles propios asumen da modernidade. Como única cautela para este tipo de obras, cómpre lembrar que moitas destas principais referencias historiográficas deste período son redactadas polos propios arquitectos que están a participar do proceso arquitectónico. Nese sentido, se imos a coleccións como *Artistas galegos. Arquitectos* —coordinado por Antón Pulido Novoa—, volvemos atopar este tipo de autorías recíprocas. Para o noso estudo, foron fundamentais os volumes IV —*Da modernidade ó século XXI* (2003)— e VI —*Cara ao novo milenio* (2004)—, se ben tamén foron empregados o I —*Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista* (2002)— e, por suposto, o II —*Do racionalismo á modernidade* (2002)—, onde atopamos figuras cruciais como Sota, Molezún, Albalat ou Bar.

No tocante aos catálogos de exposicións, estes constitúen obras de primeira orde para o ordenamento do estado da cuestión, xa que contribúen a certificar cales eran as arquitecturas e os creadores —con omisións e preferencias particulares— con maior fortuna ao longo deste período. Aínda que ao longo do bloque II se dará conta dun bo número de exposicións e catálogos, convén salientar algúns dos máis importantes. En primeiro lugar, pola relevancia historiográfica simbólica que ten Miguel Ángel Baldellou como autor dun texto iniciático na revista *Hogar y arquitectura* (1971) —xunto coas entradas da *Gran Enciclopedia Galega* de Almuíña e Martínez Suárez para a voz «Arquitectura» ou a de Luís Mariño para o «COAG», fundamentais nestes primeiros estadios historiográficos—, o seu texto para *Lugar, memoria, proxecto (1974-1994)* (1995) eríxese como a mirada atenta dun historiador profundamente interesado no estado da arquitectura galega contemporánea. A nivel profesional, o COAG elaborou catálogos como *Arquitectura recente* (1992), *Xosé Bar Bóo: arquitecto* (1996) ou *25 anos* (2001), este último promovido pola delegación compostelá do colexio. Ao igual que Bar Bóo, outros arquitectos consagrados en retrospectivas sobre as súas obras foron César Portela (exposición no MARCO en 2003) ou Manuel Gallego (exposición na Fundación Barrié en 2015). Podemos, así mesmo, atopar seccións de arquitectura na primeira exposición de Atlántica (1980), en *Antropologia e memória: visão actual da arte galega* (1987) ou *Galicia: tradición e deseño* (1991), entre outras. Por último, como o outro grande compendio deste período, *Avance dunha continxencia* (2007) recolle vinte e cinco anos de arquitectura e unha ampla nómina de arquitectos e arquitectas, tanto galegas como foráneas.

Con respecto ás publicacións periódicas, existe unha infinidade de artigos sobre arquitectura galega. Por unha banda, a nivel galego, *Obradoiro* desde o COAG e o *Boletín académico* por parte da ETSAC serán dous dos principais marcos para o debate, aínda que a arquitectura se converterá nunha temática recorrente noutras revista do eido da política e a cultura galegas como *Grial* ou *Luzes de Galiza*. Por outra banda, o crecente interese estatal e internacional dará lugar a unha difusión moi importante da arquitectura galega en revistas de renome, podendo salientar neste caso especiais como o da revista *On diseño* (nº 80, 1987), o «Galicia Jacobea» de *A&V Monografías* (nº 41, 1993) ou «Extremo atlántico» de *Arquitectura Viva* (nº 43, 1995). Así mesmo, sen intención de sermos exhaustivos, podemos atopar monografías de arquitectos en, por exemplo, *Documentos de Arquitectura* (Portela, Gallego, Noguerol e Díez e Penela). A estas monografías en publicacións periódicas podemos sumar outras como *Andrés Fernández-Albalat: arquitectura y oficio* (2008), publicado desde a ETSA de Navarra da man de T6 Ediciones, casa que edita tamén a colección *Arquitecturas de autor*, onde se poden atopar arquitectos como Gallego, Penela ou Noguerol e Díez. Ademais, entre os recursos sobre persoas concretas, pódese citar a entrada de Pascuala Campos no *Álbum de Mulleres* do Consello da Cultura Galega, con numerosos recursos bibliográficos e biográficos desta arquitecta. Seguindo a divulgación das mulleres arquitectas en Galiza, débese falar do proxecto Mulleres Arquitectas en Galicia (MAGA), coordinado por María Carreiro Otero (2011), un labor de recompilación e catalogación de obras e difusión do traballo das mulleres na arquitectura galega que, asemade, deu luz á publicación *Arquitectas pioneras en Galicia. Ocho entrevistas* (2016).

A arquitectura contemporánea galega é protagonista tamén noutro tipo de estudos como —neste caso compartido co norte de Portugal— *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica* (2006), coordinado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, coleccións como *Galicia eterna* (1980), *Galicia, terra única* (1997) ou obras de historiografía artística xeral como a *Historia del arte gallego* (1980, capítulo de Sobrino Manzanares) ou *Arte galega: estado da cuestión* (1993, capítulo de Alfredo Vigo Trasancos). Como estado da cuestión máis recente, aínda que moi acoutado, é o segundo volume da *Historia de la arquitectura gallega: del dolmen de Dombate a la Ciudad de la Cultura* de Hércules, redactado por José Ramón Soraluce Blond (2020). Así mesmo, é preciso salientar algunhas referencias á arquitectura galega na historiografía estatal como o manual de Cátedra *Arquitectura española: siglo XX* de Ángel Urrutia (1997), *Arquitectura de España (1929-1996)* de Carlos Flores e Xavier Güell (1996), *Arquitectura española contemporánea: la década de los 80* de Joseph Rytwerk e Xavier Güell (1990), *Arquitectura española contemporánea (1975-1990)* de Richard C. Levène, Fernando Márquez Cecilia e Antonio Ruiz Barbarín (1989) ou *Arquitectura española del siglo XX*, tomo XL do *Summa Artis* (1995) redactado por Miguel Ángel Baldellou para a arquitectura até 1939 e por Antón Capitel entre 1939 e 1992. A estes, por último, pódense engadir as aparicións en obras de carácter internacional como, entre outros, *Junge Architekten in Europa* de Helge e Margret Bofinger (1983), *Architektur (1940-1980)* de Adolf Max Vogt (1980), *Young Spanish Architecture* de Antonio Campo Baeza e Charles Poisay (1985) ou *Trente œuvres d'architecture espagnole, annés 50-annés 80* (1985),

así como os catálogos de arquitectos con obra galega como Eisenman e Siza, que poden ser atopados no corpo da tese, a bibliografía e mais no catálogo.

Obxectivos e formulación de hipóteses

Como dicimos, o obxectivo xeral desta tese é crear un relato historiográfico completo a través dunha temática que, comprendemos, marcou dunha maneira máis determinante o debate e a propia construción, isto é, as autorreflexións e olladas vernáculas, facendo parte dito relato dunha historia cultural da Galiza recente. En efecto, tendo en conta o amplo volume de referencias e difusión da arquitectura recente en Galiza, a nosa pretensión é analizar as visións, interpretacións e discursos que se teñen dado arredor dela, así como taxar en termos cuantitativos dita divulgación como un dos elementos que definen a recepción contemporánea da arquitectura galega. Nese sentido, para dar saída a tal extensión de referencias, decidimos realizar un catálogo en que se recolla esa ampla divulgación e poida constituír un elemento de base para abordar futuros estudos.

Téndomos estabelecido como obxectivos a creación dun relato historiográfica, a análise hermenéutica dos discursos e mais a catalogación da arquitectura, cómpre sintetizarmos as hipóteses de partida que artellan a tese e a consecución de ditos obxectivos:

- Onde se sitúa a Galiza no contexto crítico e historiográfico que rodea a Bienal de Venecia de 1980 e a aparición de liñas como o rexionalismo crítico?
- En que medida o rexionalismo crítico é válido desde un punto de vista analítico e historiográfico para definir este período en Galiza?
- Cal é validez das construcións historiográficas máis «hexemónicas»? Referímonos por «hexemónicas» a cuestións amplamente tratadas e sinaladas como a influencia de Rossi e o alcance colectivo desta influencia, a transcendencia de actividades como o Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela, a relevancia histórica que tiveron o colexio e mais a escola ou o proceso compartido entre Galiza e Portugal —especialmente o norte.
- Cal é a influencia do novo estado autonómico e do clima da transición nesta vontade de crear unha arquitectura máis sensíbel ás particularidades do país? Como muda isto a situación profesional dos arquitectos?
- Neste sentido, cal é o peso específico da estrutura profesional e a proxección dos arquitectos galegos neste proceso?
- Como de salientábel é o clima de espectacularización arquitectónica de finais de século no desenvolvemento da arquitectura galega, cando menos desde o punto de vista mediático?
- Até que punto son detectábeis as lecturas en clave local e en que nivel estas definen a produción arquitectónica recente galega?
- Derivada da anterior, e como pregunta que pode ser extrapolábel a calquera outro período da historia da arquitectura, até que punto a selección de arquitecturas representan a construción das últimas décadas en termos absolutos? En que medida marcan o desenvolvemento urbano e territorial do país? Son só un exercicio restrinxido a certos ámbitos docentes, profesionais e críticos? En termos de imaxe ou identificación social, estas arquitecturas son recoñecidas e recoñecíbeis?

Metodoloxía e desenvolvemento da investigación

Retomando algunhas das cuestións xa comentadas anteriormente, convén deterse na metodoloxía que se seguiu nos diferentes estadios desta tese de doutoramento. Comezando polo bloque teórico, máis aló de tentar acoutar as referencias teóricas máis salientábeis, especialmente aquelas traballadas polos teóricos do rexionalismo crítico, optouse por completar estas lecturas, como xa indicamos, con outras perspectivas e autores como Henri Lefebvre ou Michel de Certeau para as definicións do espazo e as prácticas cotiás. Así mesmo, tendo detectado na recepción galega do rexionalismo crítico importantes eivas —na maior parte dos casos, a única referencia é Frampton e un par de textos—, era absolutamente imprescindíbel, non só para o estabelecemento do marco interpretativo, senón tamén desde unha perspectiva historiográfica, percorrer o

maior número de textos posíbeis de Frampton e mais de Tzonis e Lefaivre, co obxectivo de ver a evolución das súas propias posicións. Doutra banda, abordáronse tamén revisións do rexionalismo crítico como a de Allen (2007) ou Eggener (2002).

A nivel galego, o bloque II requiriu de diferentes fontes para cada un dos períodos en que se divide esta parte. Para poder traer á colación moitos dos acontecementos narrados e esquecidos nos principais relatos historiográficos, dos cales ás veces só se puideron atopar pequenas referencias en textos das publicacións profesionais —por exemplo, moitos deles foron coñecidos a través do *Boletín* da Comisión de Cultura do COAG, ou *Obradoiro*—, a hemeroteca proveu das únicas fontes para coñecer como foi o seu desenvolvemento. Isto foi especialmente relevante para os anos setenta, aínda que nos oitenta tamén se atopa unha escaseza de información publicada en eventos de tal relevancia como o Seminario Internacional de Arquitectura Galega. Así e todo, a xeneralización dos artigos dedicados a arquitectura máis aló das propias revistas profesionais ao longo desta década permitiu acceder a un volume paulatinamente máis rico de información. Neste sentido, ao abordarmos este tipo de textos en revistas como *Luzes de Galiza*, atopamos neles o estado de ánimo e o sentir dos arquitectos en cada intre, ademais das súas posicións e análise dos procesos históricos da arquitectura galega tanto contemporáneos como das décadas anteriores. Desta maneira, ao tempo que constitúen fontes de primeiro nivel, xa que testemuñan o discurso existente no seu tempo, moitos deles constitúen unha serie de protohistoriografía en tanto que depositan algunhas ideas que serán básicas no desenvolvemento da historiografía nas obras xa citadas no estado da cuestión. A relevancia da presenza da arquitectura en publicacións periódicas e na hemeroteca é, na verdade, constante en toda a tese, sendo tamén fundamental para avaliar o clima que rodeaba, por exemplo, as grandes arquitecturas do tránsito de milenio, desde o optimismo xeneralizado e a crítica residual á xeneralización da crítica a estes proxectos durante a crise económica de 2008.

Para o bloque III, máis centrado na interpretación do propio feito arquitectónico, unha das vantaxes da ampla difusión da arquitectura galega é a posibilidade de acceder a numerosas memorias de obra e críticas de arquitectura escritas sobre elas, así como a dispoñibilidade do aparello gráfico. Como dicimos, o noso interese é analizar dun modo hermenéutico o discurso que se foi estabelecendo no debate e na crítica arquitectónicas. Ao mesmo tempo, as nosas contribucións analíticas, mediadas polas coordenadas estabelecidas no bloque I, teñen como elemento de referencia o rexionalismo crítico. Neste senso, na liña de entendermos o rexionalismo crítico quer como unha ferramenta de análise, quer como perspectiva historiográfica, entendemos algunhas das súas metodoloxías analíticas son aplicábeis ao caso galego só polo feito de representaren un mesmo espírito da época e un xeito de ollar para o proxecto moderno e ás inflexións rexionais moi próximo ao estabelecido polos teóricos do rexionalismo crítico. Ademais, como xa indicamos, os propios Tzonis e Lefaivre referíronse en varias ocasións ao caso galego, referencias que, por suposto, son incluídas e traballadas. Sendo conscientes de que o rexionalismo crítico xurdiu hai catro décadas, esta dimensión historiográfica, de contexto do propio tempo en que apareceu o rexionalismo crítico, é fundamental para non caer no anacronismo e poder completar o noso estudo con outros estudos máis recentes. Sexa como for, malia estas cautelas, partimos da convicción de que o rexionalismo crítico resulta de utilidade para a análise de Galiza como periferia creativa no Estado e no conxunto da Unión Europea, é dicir, como periferia deste sistema-mundo occidental privilexiado.

En definitiva, os instrumentos da investigación abranguen desde os catálogos de obras e exposicións, as historias da arquitectura xerais ou concretas, o amplísimo número de artigos en revistas de diversa procedencia, hemeroteca, programas de televisión e outros documentos de carácter histórico. Neste senso, empregáronse os fondos da Biblioteca de Xeografía e Historia e da Biblioteca Xeral para acceder a algunhas publicacións ou documentos como os *Boletíns informativos* que o COAG difundía nos seus primeiros anos de vida. Dado o amplo volume e número de publicacións estatais e internacionais, o acceso a elas tivo que producirse en moitas ocasións a través doutras vías como a ETSA da Coruña e mais o repositorio da Universidade da Coruña ou de servizos como o préstamo interbibliotecario. Así mesmo, a Universitat Politècnica de Catalunya ten dixitalizado todas as publicacións do Grupo 2C, mentres que institucións como o Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ou o Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya tamén ofrecen revistas como *Arquitectura* e os *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, respectivamente, en acceso aberto. Por último, para algúns documentos

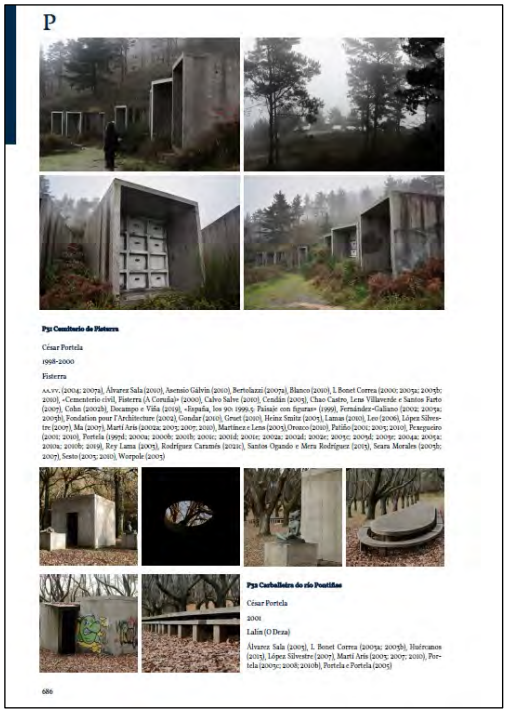
valémonos da biblioteca do Centro Galego de Arte Contemporánea ou da Fundación Cidade da Cultura, neste último caso para a consulta do prego de bases do concurso do complexo do Gaiás.

Sendo o caso portugués un dos que máis interese espertou na nosa investigación, para conseguir un acceso máis doado aos fondos bibliográficos realizamos unha estadía de tres meses no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço, Memória» da Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob a supervisión do profesor Manuel Joaquim Moreira da Rocha. A experiencia nesta universidade permitiunos, pois, o acceso aos principais estados da cuestión da arquitectura contemporánea portuguesa. Porén, as limitacións existentes á hora de consultar documentos por mor das restricións ocasionadas pola pandemia impediunos consultar o volume desexado de publicacións que contemplabamos no noso plan de estadía, unha pescuda que, pretendiamos, nos axudase a estabelecer máis conexións recíprocas entre Galiza e Portugal. Así e todo, a estadía foi frutífera e fixo posíbel a visita a moitas das obras que se citan nesta tese. Seguindo cos requisitos para optar á Mención Internacional, preséntanse en portugués o apartado 1.4 do bloque III —precisamente o dedicado a Portugal— e mais as conclusións, así como o resumo, entre outras linguas.

Outra das metodoloxías obrigadas para esta tese foron as entrevistas realizadas aos protagonistas deste período. Aínda que algunhas non puideron ser realizadas por varios motivos, entre eles a situación sanitaria que marcou boa parte do desenvolvemento desta tese, desexamos seguir a aumentalas no desenvolvemento posterior dos nosos estudos. Como mención especial, o primeiro arquitecto entrevistado foi Andrés Fernández-Albalat Lois até en tres ocasións no seu estudo da Cidade Vella da Coruña (setembro-outubro de 2017). Gustaríanos, neste punto, manifestar o sentimento de agradecemento pola sorte de ter entrevistado unha das principais figuras da arquitectura galega do século XX antes do seu pasamento en 2019. A estas seguiron as dúas entrevistas a Manuel Gallego no seu estudo da Coruña en outubro e novembro de 2017; as tres que César Portela nos concedeu no estudo de Pontevedra entre novembro e decembro do mesmo ano; a de Iago Seara en Compostela en febreiro de 2020; Pedro de Llano en Angueira de Castro en decembro de 2021; Xosé Manuel Casabella na Coruña en marzo de 2022; Iago Bonet Correa en Villaverde (Madrid) en xuño de 2022; e Xerardo Estévez en Compostela en xuño de 2022.

O desenvolvemento do proxecto de «Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX» (PID2019-105009GB-I00, 2020-2022) por parte do noso grupo GI-1510 HAAYDU, axudou a estabelecer algúns marcos de análise sobre a arquitectura desaparecida, especialmente no tocante ao caso vigués. Aínda que, como é evidente, todos os recursos empregados durante a elaboración deste proxecto non están recollidos nesta investigación, actividades realizadas no seu transcurso como a visita ao arquivo persoal de Xaime Garrido, depositado na sede do Instituto de Estudos Vigueses, foron de grande interese para profundar no coñecemento do patrimonio desaparecido en Vigo e ficaron reflectidos nesta tese.

Ao longo do texto, o lector poderá atopar diversas chamadas a materiais enmarcadas entre corchetes: figuras —«[**Fig. 231**]»—, textos do anexo correspondente —«[**Texto 3**]»—, o mesmo para o anexo de táboas —«[**Táboa 4**]»— ou ás fichas do catálogo. As obras do catálogo son ordenadas polo apelido do arquitecto ou dun dos arquitectos da obra e numéranse en cada letra inicial: «[**A12**]», «[**E04**]», «[**P31**]» etc. Cada ficha do catálogo conta cos datos básicos da obra en cuestión, así como unha relación das referencias bibliográficas en que aparece, desde catálogos e obras de referencia historiográfica até pequenas citas noutros textos, tentando neste senso sermos o máis exhaustivos posíbel no tocante ás principais obras da bibliografía e as aparicións máis relevantes [**Fig. 1**].


P

P31 Cemiterio de Fisterra

César Portela

1998-2000

Fisterra

P32 Cabalinho do río Pontillas

César Portela

2001

Lalín (O Deza)

686

Fig. 1. Exemplo de fichas P31 e P32

Tanto no catálogo da tese como no propio corpo da tese, sempre que for posíbel, serán empregadas fotografías realizadas polo autor da tese, reservándose para o resto de casos o dereito a cita contemplado no artigo 32 do Real Decreto Lexislativo 1/1996, de 12 de abril, polo que se aproba o texto refundido da Lei de Propiedade Intelectual. Así mesmo, apostarase preferentemente por imaxes suxeitas a licenzas Creative Commons. Os créditos e procedencia das imaxes son detallados nos pés de imaxe para as figuras integradas no texto e no final do catálogo para as fotografías inseridas nel. En xusta reciprocidade, as imaxes tomadas polo autor para a realización da tese —tanto as obras galegas como de arquitectos galegos fóra de Galiza e mais as obras portuguesas visitadas durante a estadía no Porto— e as súas investigacións tanto nestes anos como no futuro poderán ser atopadas no perfil «Arquitectura galega (Santiago Rodríguez Caramés)» de Flickr baixo unha licenza CC BY, convidando ao seu uso.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BLOQUE I

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



1. As reflexións críticas na historiografía da arquitectura moderna e contemporánea

> Vedere con occhi nuovi il paesaggio prodotto dalla rivoluzione industriale, quindi prenderlo per il suo verso e di imparare a controllarlo.
>
> LEONARDO BENEVOLO, *Introduzione all'architettura* (1960)

> Los métodos de análisis formal son necesarios, pero insuficientes. Podéis daros cuenta de las aliteraciones de los proverbios populares, clasificar las metáforas, contar las vocales y las consonantes de los epitalamios. De un modo o de otro se enriquecerá indudablemente vuestro conocimiento el arte popular; pero si no conocéis el sistema de siembra del campesino y la vida que lleva, si no conocéis el uso de la hoz [...], comprenderéis solamente la cáscara externa del arte popular, pero no alcanzaréis el núcleo interno. El esquema arquitectónico de la catedral de Colonia puede establecerse midiendo la base y la altura de sus arcos, determinando las tres dimensiones de sus naves, el tamaño y la colocación de las columnas etc. Pero sin saber lo que era una ciudad medieval, lo que era un gremio o lo que era la iglesia católica en la Edad Media, la catedral de Colonia nunca podrá ser comprendida. El esfuerzo por presentar el arte como algo dependiente de la vida, de declararlo una fuerza autosuficiente, lo desvitaliza y lo mata. La propia necesidad de tal operación es un síntoma infalible de decadencia intelectual...
>
> LEÓN TROTSKI, *Literatura e revolución* (1924)[3]

TEN XA TRANSCORRIDO máis de medio século desde 1965, ano que, seguindo os consensos historiográficos, marca a fin do Movemento Moderno, isto é, dos corenta anos que, en termos xerais, este dominou a creación arquitectónica internacional. Sen entrarmos arestora nas múltiples consideracións que se pode facer arredor desta data, o certo é que medio século é tempo abondo para a análise non só da propia crise do Movemento Moderno, senón das correntes que partiron do baleiro que deixaron as vellas ilusións modernas. Non é necesario afirmar que estas datas son relativas. Como xa se adiantou na introdución, o noso percorrido comezará nos propios albores da modernidade, partindo da máxima de que o Movemento Moderno ou naceu en crise e revisión ou que non existe un Movemento Moderno, senón moitos movementos modernos, como se se tratasen dos renacementos de Panofsky. De feito, como acontece en toda a historia da arquitectura, estabelecermos as raíces dos diferentes movementos, tendencias e estilo resulta ás veces limitado e requiren da atención de moitos factores para non ser reducido a cuestións incompletas e estritamente formais[4]. En primeiro lugar, Pevsner en 1968 entendía que, se o século XX estaba caracterizado pola ciencia, a tecnoloxía, a locomoción das masas e a produción e consumo por parte delas, a súa arquitectura e deseño virían dadas polo predominio da cidade sobre o campo e a súa produción para satisfacer as necesidades funcionais desas masas (Pevsner 1976, 7–8). Así, o historiador alemán situaría como orixe desta tendencia na aparición do Palacio de

---

3 A través de Patetta (1984, 25).

4 Sirva como exemplo a reflexión de Benevolo na introdución da súa *Historia da arquitectura moderna*: «Podríamos seguir utilizando el antiguo hilo director y proseguir la historia de la arquitectura de finales del XVIII y del XIX sobre la pauta de la historia precedente —como se hace en los manuales generales—, utilizando las variaciones del repertorio formal para diferenciar artistas, escuelas, períodos así, después del barroco, podríamos hablar del neoclasicismo, del eclecticismo, etc. Pero al llegar a un determinado momento, descubriríamos que la actividad de la que estamos hablando cubre tan sólo una parte reducida de la producción y de los intereses culturales de aquel momento, que sus vínculos con la sociedad se están relajando y que nuevos problemas, nacidos lejos del surco tradicional, han pasado a ocupar un primer plano.

»Conviene, pues, ampliar el campo de observación y someter directamente a examen múltiples hechos técnicos, sociales, económicos que, a partir de 1750, se hallan en rápida mutación, aunque al principio no sea del todo evidente su conexión con la arquitectura» (Benevolo 1987, 5–6). Dito o cal, cómpre engadir que Benevolo outorga moita importancia ás revolucións de 1848 e á aparición da figura de William Morris como fundamentos do seu discurso historiográfico.

Cristal de Paxton, dado o cambio de paradigma que supuxo na creación arquitectónica[5]. En segundo lugar, Peter Collins (1970) apostou por tratar o período comprendido entre 1750 e 1950 como unha unidade, producíndose a partir deste intre a verdadeira crise e ruptura da arquitectura moderna. Por outra banda, un autor frankfurtiano como Kenneth Frampton afunde tamén a conformación da arquitectura moderna até os prodixios técnicos e conceptuais do século XIX, as *primi lumi* —seguindo o concepto panofskiano— da civilización industrial, e, desde a súa confianza nese espírito emancipatorio da Ilustración que defendían Max Horkheimer e Theodor W. Adorno na *Dialéctica da Ilustración* (*Dialektik der Aufklärung*, 1944)[6], leva a modernidade até o propio século XXI.

A confrontación modernidade-Movemento Moderno dá lugar a equívocos, non só desde o punto de vista dunha historia cultural contemporánea, senón desde a propia terminoloxía histórico-artística a aplicarmos. Así, *modernism* en inglés ou, por proximidade, *modernismo* en portugués son denominacións que entran en conflito con categorías estabelecidas na historiografía estatal. Ademais, hai quen, como Ana Tostões para o caso portugués, que diferencian entre modernismo e Movemento Moderno como dúas fases da arquitectura moderna —os *dois ciclos do betão*, de que se falará no bloque II—, unha distinción semellante á de Benevolo entre «arquitectura moderna» e «Movemento Moderno»[7]. Colquhoun (2005, 9) aborda esta cuestión, sinalando o carácter ambiguo de «arquitectura moderna», que pode ser entendida quer como calquera edificio do período moderno con independencia dos seus fundamentos ideolóxicos, quer como unha arquitectura consciente do seu papel de mudanza[8]. Sexa como for, «modernidade» —ou «arquitectura moderna»— pode achegarnos un paraugas conceptual máis amplo do que o propio marco do Movemento Moderno que inclúa tanto as ortodoxias como as heterodoxias. *Modern Architecture Since 1900* (1981) de William Curtis, para quen a interpretación do Movemento Moderno unicamente como ruptura co pasado é un mito que non axuda a comprender a súa diversidade e riqueza rexional, ou *Modern Architecture: a Critical History* (1980) do xa citado Frampton ilustran a necesidade de transgredir os férreos marcos historiográficos. Isto axudará a evidenciar, para alén dos marcos temporais tradicionalmente atribuídos ao «Moderno», que a traxectoria histórica da arquitectura moderna presenta crises, rupturas e continuidades do principio á fin. Sendo conscientes do nesgo historiográfico que isto supón, sinalaremos ao longo deste capítulo aquelas visións que, desde unha posición máis ou menos subversiva, achegasen matices ao espírito de cambio e progreso que trouxo consigo a arquitectura moderna e, por cima de todo, como é que se tentou conciliar o local co universal nun mundo cada vez máis cambiante e conectado baixo unhas occidentais ilusións do progreso humano.

1.1. Civilización, progreso e arquitectura: acción e reacción

A modernidade, como construto occidental xurdido da esperanza de artellar unha civilización universal, ten pois as súas orixes no pensamento ilustrado. O neoclasicismo, como estilo fillo da Ilustración, supuxera un primeiro paso na creación dun espírito de civilización universal europeísta exportado até os nacentes Estados Unidos, que pasarían ao longo do século XIX de colonia a grande metrópole da civilización contemporánea occidental, coas súas consecuencias culturais, políticas e económicas. A pescuda neoclásica dunhas raíces

[5] En verdade, Pevsner abre este percorrido con algunhas reflexións de autores do século XIX que intentaron mediatizar as nocións de beleza e función no campo da arquitectura. Efectivamente, o Palacio de Cristal acolleu a primeira Exposición Universal de 1851, cunhas fondas implicacións no tocante ao consumo cultural. Mais, para alén desta cuestión, a propia arquitectura causou conmoción e escándalo entre os arquitectos, xa que logo, o ferro era até ese intre un elemento secundario nas estruturas. Con todo, malia as reservas que algúns arquitectos puidesen ter, Pevsner sinala que o Palacio de Cristal acabou por ser entendido como o inicio dunha nova era (Pevsner 1976, 9–15).

[6] Como edición empregada, *vid*. Horkheimer e Adorno (1994).

[7] Seguindo coas advertencias da súa *Historia da arquitectura moderna* sinaladas nunha nota anterior, froito desa pluralidade de factores e avances que se dan desde o século XVIII, Benevolo sitúa neles as bases da arquitectura moderna, aínda que como realidades non relacionadas entre si. Para el, pódese comezar a falar de arquitectura moderna cando eses compoñentes son integrados con claridade, algo que, segundo o autor, acontece en 1862 co inicio da actividade de William Morris. Por último, Benevolo defende que só se pode falar con propiedade de «Movemento Moderno» a partir da abertura da Bauhaus en 1919 (Benevolo 1987, 8).

[8] Após esta afirmación, proveniente da introdución da súa *A arquitectura moderna: unha historia desapaixonada*, Colquhoun recoñece que usa de forma máis ou menos indistinta os conceptos «movemento moderno», «arquitectura moderna» ou «vangarda».

occidentais que atopou na Antigüidade clásica erguía moitas veces a sospeita dunha homologación cultural integral de todo o continente. Así era percibido por Goethe en *Von Deutscher Baukunst* (*Da arquitectura alemá*, 1773) [**Fig. 2**]. Segundo Tzonis e Lefaivre (1990b, 25; 1993, 17; 2006, 521), Goethe recoñecía a catedral de Estrasburgo [**Fig. 3**] como «alemá», como a «nosa arquitectura», fronte a unha arquitectura clásica francesa opresora cuxa orixe foránea producía unha uniformidade que «deprime a alma». Dito doutro xeito, o gótico estrasburgués era o símbolo das aspiracións xermánicas fronte ás alienacións dos canons universais[9]. En efecto, estes autores ven no período romántico as primeiras inflexións dun rexionalismo arquitectónico[10] que, entendido como a busca do *genius loci* e participación dun pasado común, aparecería como resposta de emancipación dun mundo absolutista e aristocrático, unha natureza para eles partillada polo pintoresquismo inglés do XVIII ou pola mirada de Viollet le-Duc ao Mont-Blanc [**Fig. 4**] como «imaxe arquetípica» sintetizada en *La Vedette*. Este interese pola arquitectura popular no arquitecto francés pódese rastrexar, así mesmo, na súa *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875). Froito da integración entre crítica arquitectónica e metodoloxía comparatista, Tzonis e Lefaivre relacionaban as nocións de familiarización e memoria de Proust cunha aprendizaxe temperá de Ruskin. Así, a memoria xorde como elemento fundamental nun mundo cada vez máis cosmopolita:

> Em *No Caminho de Swann* (1913), primeiro livro de *Em busca do tempo perdido*, termina com o herói lembrando-se tristemente das casas e avenidas de Combray e da Paris de sua juventude, que não passavam então de imagens «fugidias», impressões irrecuperáveis do passado. «A realidade que eu conheci não existia mais», suspira melancolicamente. É o lamento de um intelectual «cosmopolita» ambivalente, do ponto de vista cultural, político, étnico e sexual, mas também é o sinal de uma civilização que perdera suas regiões identificáveis, suas estruturas sociais coletivas e suas representações correspondentes, um sintoma da percepção mágica de que a comunidade e o lugar não podem ser retomados.
>
> Levando em conta essa perda da região, como pode uma arquitetura regionalista ser outra coisa senão, no melhor dos casos, uma entrega à nostalgia de um tempo que já passou, e que não tem nada a ver com a arte de Proust, mas com o que chamamos de síndrome de Proust, a citação de fragmentos regionais muito estilizados e sua fusão em um arremedo, um pastiche, um kitsch, que só beneficia os estabelecimentos comerciais, restaurantes, hotéis e semelhantes; ou, no pior dos casos , uma forma de atavismo, um pano de fundo para alucinações neotribais racistas e xenófobas? Como essa arquitetura regionalista, libertária ou totalitária, comercial ou propagandística, em toda a sua excessiva familiaridade do «*como se fosse*», pode ser outra coisa senão uma espécie de pornografia arquitetônica? (Tzonis e Lefaivre 1990b, 25; 2006, 522).

Vicky Richardson —pola súa procedencia— privilexia a mirada ao gótico inglés e outras achegas da Inglaterra do XIX como reaccións aos impulsos da industrialización. En primeiro lugar, para ela, Pugin vinculou dun modo máis profundo a arquitectura e a artesanía, introducindo nos seus *revivals* novos materiais e habilidades construtivas tradicionais. Porén, isto xeraba un paradoxo que provén do propio concepto de arquitectura vernácula, que atinxiría tanto a propia arquitectura dada nun contexto concreto como a arquitectura que reinterpreta ese compoñente vernáculo: «in order to achieve the effect of crafted buildings, he had to design everything down to the most minute detail»[11]. En segundo lugar, Ruskin reivindicaba o gótico e o vernáculo como alternativas á arquitectura clásica que, fronte ao carácter salvaxe verdadeiramente humano do vernáculo, escravizaba e convertía as persoas en máquinas. En terceiro lugar, refírese ao clima de conservación e valorización da arquitectura vernácula de arquitectos do *Old English* como William Eden Nesfield e Richard Norman Shaw ou nas *Arts & Crafts* con William Morris, quen funda a Society for the Preservation of Ancient

[9] A interpretación do gótico como estilo propio alemán en contraste coa arquitectura francesa reflicte, evidentemente, un importante nesgo histórico ao negar a orixe estilística do gótico na Île-de-France. Por outra banda, débese sinalar que o outro grande fío deste texto de Goethe é Erwin von Steinbach, mestre de obras da catedral alsaciana que o escritor alemán eleva á categoría de xenio, coas implicacións que este termo ten na filosofía do século XVIII e XIX.

[10] En verdade, noutros títulos máis desenvolvidos, Lefaivre e Tzonis (2003; 2012) levan estas raíces até a Idade Media, co exemplo da Casa dos Crescenzi (*ca.* 1040) de Roma como «primeiro manifesto rexionalista construído» baixo a súa aura de *romanidade*, ou á resposta antivitruviana do Renacemento contra a homoxeneización formal.

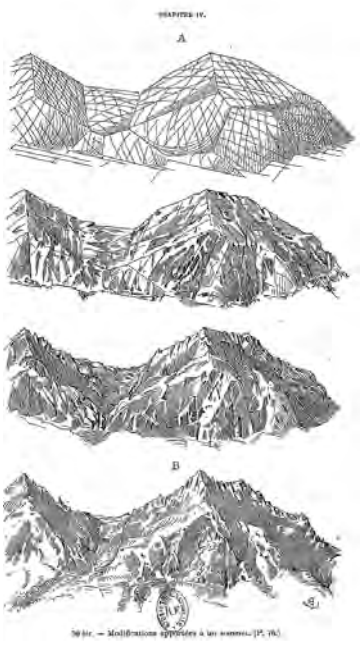
[11] Este paradoxo está no capítulo 2.



2



3



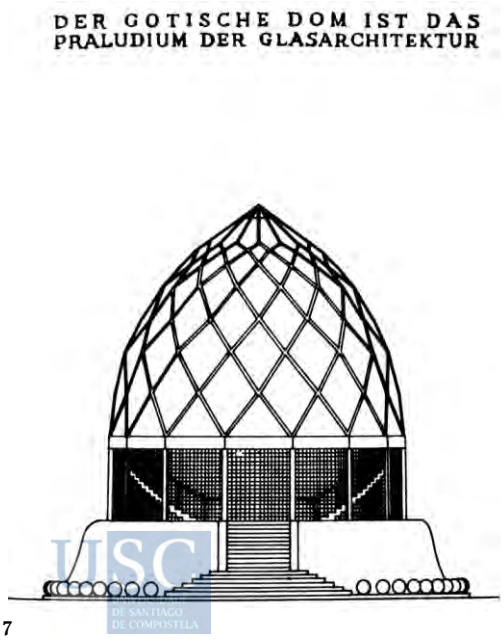
4



5



6



7

Fig. 2. Portada de *Von Deustcher Baukunst* (1773) de Johann Wolfgang von Goethe

Fig. 3. Catedral de Estrasburgo. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Jonathan M

Fig. 4. Viollet-le-Duc, *Le massif du Mont-Blanc* (1876). Fonte: Tzonis e Lefaivre (1990b, 26)

Fig. 5. Otto Wagner, Café na Karlsplatz de Viena (1897). Fotografía do autor

Fig. 6. Adolf Loos, Looshaus na Michaelerplatz de Viena (1909). Fotografía do autor

Fig. 7. Bruno Taut, Pavillón de Cristal para a exposición da *Deutscher Werkbund* en Colonia (1914). Fonte: Frampton (2009, 119)

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Buildings (SPAB) en 1877. Con relación ás *Arts & Crafts*, os seus membros nunca se referiron ao seu traballo como a adopción dun estilo vernáculo, senón que preferiron falar de modos locais (Richardson 2001, 7–8)[12].

Sobre como o rexionalismo é unha realidade permeábel á arquitectura moderna, Alan Colquhoun (1992, 52) coincide en levar estas raíces ao espírito historicista-romántico que se comezou a xestar a finais do XVIII. Para el, os europeos estaban a recuperar un pasado previo ao Renacemento, unha sorte de hermenéutica que permitiu, no agromar das novas nacións, o que Hobsbawm chamou «a invención da tradición». Precisamente, como bases filosófico-culturais que ampararon esta doutrina rexionalista, o historiador sinala a dicotomía entre *Zivilitation* —o racional, o universal— e *Kultur* —o autóctono, o particular— e engade a división de Tönies entre *Gemeinschaft* —relacións formadas organicamente na comunidade— e *Gesellschaft* —asociacións racionais da sociedade, como a burocracia e a industria[13]. Así, o rexionalismo tería a ver coa *Kultur* e a *Gemeinschaft* (Colquhoun 1992, 53). Frampton (1985b, 38), pola súa banda, vía o rexionalismo —crítico— como unha forma de conciliación entre cultura e civilización, concibindo a estandarización tecnolóxica como unha ferramenta de poder[14]. Así, entre os eclecticismos clasicistas e os historicismos neomedievais[15], que en casos como o francés ou o alemán presentaban un forte compoñente de identidade, movementos como o *Arts & Crafts* defenderían a recuperación do valor da artesanía e os oficios que, baixo o xugo das *Beaux-Arts*, quedaran recluídos na categoría de «artes menores». Aínda que isto sería herdado por movementos máis rupturistas como o *Art Nouveau*, a *Secession* ou os diferentes estilos homólogos europeos, a creba formal e lingüística experimentada a través destes movementos será sucedida pola fundamental ruptura beleza-función. Así, Viena, como un dos principais centros operacionais das novidades arquitectónicas do século XVIII, será o campo de batalla entre os *secessionistas* [**Fig. 5**] e a impugnación do ornamento de Adolf Loos, que desde a

---

[12] Sobre o *Arts & Crafts*, Richardson (2001, 10) engade que, malia o romanticismo de clase media que o definía, este movemento tivo unha grande importancia na arquitectura doméstica, cunha influencia posterior sobre a arquitectura funcionalista. Así mesmo, cita algunhas experiencias paralelas no centro e norte de Europa como Finlandia, Francia, Bélxica, Austria ou Suecia. En paralelo, tamén repasa as raíces das arquitecturas de inspiración vernácula nos Estados Unidos, como a invención do *balloon frame* ou a *Prairie School* no Medio Oeste e a contorna de Chicago.

[13] Aínda que non se cita, o libro en que Ferdinand Tönies estabelece esta división é, como indica o seu propio título, *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887). Max Weber tamén ten abordado esta distinción. Precisamente, outra das referencias de Colquhoun neste texto é Weber, ao ter sinalado este filósofo as problemáticas derivadas da racionalización da vida social no capitalismo industrial (Colquhoun 1992, 52).

[14] Isto constitúe o primeiro dos puntos con que define o rexionalismo crítico, «Cultura e civilización».

[15] Extrapolamos unha diferenciación que, aínda que con diferentes interpretacións, está presente na historiografía galega do século XX (Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga 2000; García Filgueira 2014; Sánchez García 1997a): o historicismo para referenciar aos *revivals* fundamentalmente medievais e eclecticismo para a escolla libre e selectiva do repertorio clasicista, interpretado desde diferentes prismas. Contemplamos que, se ben ambos os dous conviven no tempo e parten de bases semellantes no contexto de xurdimento dos novos Estados-nación liberais, posúen especificidades culturais que fan necesaria a distinción terminolóxica. Interesa máis, neste sentido, a procedencia xeográfica e temporal dos repertorios, xa que logo, poden ser simples e indistintas escollas formais dun mesmo arquitecto. Non pretendemos, nin moito menos, polemizar os termos «historicismo» e «eclecticismo», que poden definir ou ser aplicados a moitos outros contextos, senón simplemente achegar unha categorización instrumental e útil desde o punto de vista estilístico-formal. Polo tanto, a nivel europeo, acreditamos parcialmente na seguinte idea de H.-R. Hitchcock, pero sempre sen prexuízo da distinción xa especificada entre historicismo e eclecticismo como estilos que parten da paulatina superación da rixidez neoclásica: «La obra de las primeras décadas del siglo se ha dividido demasiado fácilmente bajo varios encabezamientos estilísticos. Se ha dado por hecho con demasiado frecuencia que un neogriego, un neogótico, etc., tuvieron una vitalidad propia; de hecho, estos y otros *revivals* no fueron más que aspectos o bien de la corriente clásico-romántica dominante o de la contracorriente del pintoresco» (Hitchcock 1981, 23). Con todo, máis adiante, o mesmo autor afirma: «Muchos historiadores han denominado, *in extremis*, el periodo posterior a 1850 "ecléctico", como si periodos anteriores de la historia de la arquitectura —y sobre todo los últimos cien años, desde 1750— no hubiesen sido también eclécticos, aunque en menor grado» (Hitchcock 1981, 207). Neste caso, aínda que non negamos o cambio de signo político tan forte de mediados do século XIX, preferimos non falar, como afirma Hitchcock, de eclecticismos para toda a arquitectura desde 1750, sendo conscientes da redución en termos formais que supón iso e só desde un punto de vista operativo. Esta sería a vía empregada por Patteta, quen se refire ás escollas indistintas de estilos arquitectónicos: «Solitamente, per Architettura dell'Eclettismo si intende la produzione polistilistica che caratterizza la seconda metà dell'Ottocento, derivata dalla disponibilità degli architetti ad adottare indifferentemente stili diversi, o addirittura a comporli fra loro in unico edificio», se ben engade que no seu estudo do eclecticismo abrangue desde 1750 até as orixes do Movemento Moderno co obxectivo de definir un tempo de consolidación do poder burgués, o desenvolvemento industrial, o nacionalismo romántico ou o estabelecemento da profesión de arquitecto (Patetta 1975, 7). Para a nosa distinción tampouco sería útil o paraugas «eclecticismo historicista» usado por De Fusco (1993, 11), aínda que o autor non pretenda entrar en debates terminolóxicos, senón dispor dun termo amplo que lle permita incluír fenómenos diversos.

Michaelerplatz desafiaba as retóricas do propio imperio austrohúngaro [**Fig. 6**]. O camiño aberto por Loos en *Ornamento e delito* (1908) e na súa obra construída avanzará cara á abstracción vangardista, se ben non toda a vangarda partillará esta ruptura coa lóxica do estilo, como testemuña o pavillón de vidro [**Fig. 7**] que Bruno Taut presentou para a exposición do *Deutscher Werkbund* de Colonia (1914), en cuxo bosquexo se pode ler: «Der Gothische Dom ist das Praludium der Glasarchitektur» ('A catedral gótica é o preludio da arquitectura de vidro').

Sobre o vector arte-función, Jürgen Habermas (1984, 99–104) entendía o *Arts & Crafts* como unha reconciliación do abismo aberto entre utilidade e beleza na vida cotiá. En efecto, o filósofo frankfurtiano definía un contexto en que as novas esixencias no deseño arquitectónico se determinaban con base ás «novas esferas de interese» xeradas polo capitalismo industrial e que fuxían tanto da arquitectura cortesá-eclesiástica como da antiga arquitectura europea, urbana e rural, penetrando o deseño industrial na esfera vital. Constatado o fracaso da pluralidade estilística do historicismo decimonónico como resposta ás necesidades do crecemento radical, a arquitectura moderna, a través da liberación do utilitarismo e o funcionalismo, tentou chegar a unha autonomía radical. Con todo, esta autonomía converteu os medios de expresión e as técnicas de produción, o que leva para Habermas (1984, 103; 1985, 29) á dicotomía sinalada por Adorno entre a obra de arte xustificada en si mesma —que funciona soamente na súa teleoloxía inmanente— e o uso-obxecto, isto é, a máxima *das Existenzrecht der Kunst als Kunst* ('o dereito da arte a existir como arte') que abre a súa *Teoría estética* (1970): «Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida» (Adorno 2004, 9). Así, malia que o Movemento Moderno respondeu satisfactoriamente ás posibilidades do deseño, reaccionou de modo impotente ás presións do mercado e ás burocracias planificadoras (Habermas 1984, 104). Doutro lado, Frampton, nunha xenealoxía do concepto de vangarda[16], sintetizaba estas rupturas cos marcos da civilización universal:

> En general, la arquitectura de vanguardia ha jugado un papel positivo con respecto a la trayectoria progresista de la Ilustración. Ejemplo de ello es el papel jugado por el neoclasicismo, el cual, desde mediados del siglo XVIII en adelante, sirve a la vez como símbolo para la propagación de la civilización universal. Sin embargo, a mediados del siglo XIX la vanguardia histórica asume una postura adversaria tanto hacia los procesos industriales como hacia la forma neoclásica. Esta es la primera reacción concertada por parte de la «tradición» al proceso de modernización, mientras el renacimiento gótico y los movimientos de «artes y oficios» adoptan una actitud categóricamente negativa hacia el utilitarismo y la división del trabajo. A pesar de esta crítica, la modernización continúa sin disminución, y durante la última mitad del XIX el arte burgués se distancia progresivamente de las ásperas realidades del colonialismo y la explotación paleotecnológica. Así, a fines de siglo el vanguardista *Art Nouveau* se refugia en la tesis compensatoria del «arte por el arte», retirándose a mundos de ensueño nostálgicos o fantasmagóricos inspirados por el hermetismo catártico de las óperas de Wagner (Frampton 1985c, 40).

Froito deste funcionalismo e as primeiras construcións historiográficas articuladas arredor desta idea, adoitouse ver o Movemento Moderno como un movemento completamente desconectado da tradición. Porén, como afirma Curtis: «La caricatura de la arquitectura moderna como algo desarraigado, funcionalista y sin significado distorsionaba la perspectiva histórica. Las obras primordiales de los maestros modernos afectaban a veces a profundos niveles de la tradición, al tiempo que eran innovadoras» (Curtis 2006, 618). Con relación a isto, volvendo a Alan Colquhoun, o inglés entende que as vangardas posúen dúas interpretacións: aquelas que herdan os principios da Ilustración —racionalismo, universalismo e identidade— e as que semellan emerxer do seu grande rival, o Romanticismo —entusiasmo, individualismo, empirismo, intuición e diferenza. Así, e seguindo coa afirmación de Curtis, fronte á tradicional crenza de que se impuxo o primeiro sobre o Movemento Moderno dos anos vinte, para o autor é máis complexo, xa que logo, o propio Le Corbusier estivo interesado polo mediterraneísmo vernáculo, especialmente desde os anos trinta en adiante. De feito, segundo Colquhoun (1992, 52), estas inflexións rexionais xa tiñan fondas raíces desde 1905. Con todo, malia que partamos da consideración de que o Movemento Moderno sempre presentou intersticios de diálogo coas culturas e tradicións locais e rexionais, os inicios deste proceso non foron doados. Neste senso, Curtis (2006,

[16] Esta sería a tese do segundo punto do seu rexionalismo crítico, «Auxe e caída da vangarda».

302) lembra a desconfianza do arquitecto inglés Reginald Blomfield[17] cara á arquitectura moderna, algo que o historiador entende a partir da atmosfera polémica dos anos vinte e trinta, a cal non favoreceu a comprensión do discurso interno da modernidade sobre a tradición, producindo un enfrontamento entre tradicionalistas e modernistas[18]. Así:

> Esa lucha agravaba las fallas existentes entre lo rural y lo industrial en algunos países, y entre las mitologías nacionales y las influencias internacionales en otros [...]. En la década de 1930, la arquitectura moderna se encontró a veces en vías de colisión con las fuerzas de la reacción política, pero en todos los casos sufrió transformaciones y revisiones propias que requirieron una mayor sensibilidad respecto a la continuidad de las culturas locales y a las exigencias de la tradición (Curtis 2006, 303).

Tampouco foi un proceso doado para o rexionalismo en si, como tratarán de explicar Tzonis, Lefaivre e Frampton nos anos oitenta. Fronte ao espírito de cambio da modernidade, o rexionalismo foi visto en moitas ocasións como unha tendencia regresiva e reaccionaria. Porén, existen excepcións á regra que, ademais, veñen xustificar a primixenia convivencia modernidade-tradición. As experiencias nórdicas son clarificadoras neste senso, co claro exemplo de Aino Marsio e Alvar Aalto en Finlandia [**Fig. 8**]. Após un intersticio racionalista con vinculación á *Neue Sachlichkeit* (Nova Obxectividade) alemá (Colquhoun 2005, 200–201; Frampton 2009, 195), o certo é que a arquitectura de Aalto e Marsio tenderá ao organicismo e ás praxes rexionalistas, grazas á mirada aos materiais, ás paisaxes e á composición espacial adaptadas á realidade. O caso finlandés reflicte unha vía de autoafirmación político-nacional[19] que se traducirá en múltiples campos da cultura. Dalgunha maneira, o xurdimento dunha nación finlandesa reflectía a correlación de forzas entre *Zivilization* e *Kultur* que Colquhoun empregaba para definir as prácticas rexionalistas como alternativas ás retóricas da metrópole[20]. Non en van, Frampton, tomando un texto de Aalto de 1941 sobre a arquitectura da rexión de Carelia[21], en que relacionaba a súa uniformidade coa arquitectura clásica, entendía que a arquitectura do mestre finés «continuaba esa tradición nórdica esencial de fundir lo vernáculo con lo clásico —lo idiosincrásico con lo normativo— desarrollada ininterrumpidamente durante cincuenta años» (Frampton 2009, 204)[22]. Como ten estudado Pedro de Llano en *Compañeiros de oficio* (2012), todos os grandes mestres da modernidade teñen prestado atención ás tradicións construtivas, desde —por suposto— Wright [**Fig. 9**] e Le Corbusier, de quen sae a expresión «compañeiros de oficio» en referencia aos artesáns da construción, até Mies van der Rohe, que, se ben representa a modernidade máis ortodoxa, vía na propia arquitectura popular un xeito extraordinario de funcionalismo:

> ¿Has visto algo más perfecto [que la arquitectura vernácula] en cuanto a satisfacción de fines y empleo de los materiales? [...]. ¡Qué sabiduría para emplear los materiales revelan estas construcciones y qué potencia expresiva poseen sus formas! ¡Qué calor irradian y qué hermosas son! Suenan como viejas canciones. En las

---

17 Autor, entre outras obras, da icónica Regent Street de Londres, un dos símbolos do Londres de comezos do século XX.

18 Así mesmo, tamén lembra que unha das mensaxes principais de *Cara a unha arquitectura* (*Vers une architecture*, 1923) era volver aos fitos primordiais do pasado clásico coa fin de resolver o problema da arquitectura moderna, reformulándoos en clave presente (Curtis 2006, 302).

19 Como se verá no vindeiro capítulo, Tzonis e Lefaivre teñen as súas reservas á hora de vincular o rexionalismo arquitectónico a procesos de afirmación política. Esta condición é tamén sostida por Frampton, aínda que non nega a posibilidade. Con todo, o caso finlandés é unha excepción que non se presenta como contradición para os autores do rexionalismo crítico.

20 «Come i tedeschi avevano fatto attorno al 1800, così diversi gruppi presero le distanze dai paesi dai quali erano stati politicamente e culturalmente dominati: gli irlandesi dagli inglesi, i catalani dai castigliani, i finlandesi dai russi e dagli svedesi. In Finlandia, per esempio, si adottò ufficialmente la lingua finlandese, si diede forma ad una letteratura ancestrale piena d'aura, e si compose un'architettura eclettica (a rappresentare la "finlandesità") traendo materiale da diverse fonti, alcune indigene altre esterne (per esempio, una delle fonti principali era il movimento inglese *Arts and Crafts*). Quasi non serve neppure dirlo, ma questa rappresentazione dell' "essenza" nazionale era una assoluta finzione, che svolgeva però una chiara funzione ideologica: legittimare una nazione come cultura regionale» (Colquhoun 1992, 52–53).

21 A rexión de Carelia está dividida entre as zonas occidentais, pertencentes ao Estado finlandés, e a República de Carelia, que fai parte da Federación Rusa. En efecto, foi a partir do Pacto Ribbentrop-Molotov (1939) e da Guerra de Inverno (1940) que Finlandia se viu obrigada a ceder boa parte desta rexión á URSS, cunhas profundas consecuencias demográficas para o pobo finés. Sobre a implicación de Aalto na cuestión careliana, *vid*. Fernández-Vivancos González (2018).

22 Para Frampton (2009, 195), a arquitectura de Aalto non se podería explicar sen o estilo «romántico nacionalista», comezado en 1895, e a «sensibilidade doricista» inaugurada en 1910.

> construcciones de piedra nos encontramos con una inmensa sensibilidad natural [...] ¿Dónde encontraremos tanta riqueza estructural? ¿Dónde podríamos encontrar una fuerza más sana y una belleza más natural, que no aquí? [...] Deberíamos evitar perturbar el paisaje con la presencia de nuestras arquitecturas (a través de Llano Cabado 2012, 34–35)[23].

A Europa de entreguerras que viu a confirmación da nova arquitectura ía axiña ser respondida pola emerxencia dos réximes nazifascistas, en ocasións sen moito tempo a constituíren reaccións á propia arquitectura moderna. Desta maneira, as experiencias italiana ou alemá presentan algunhas diferenzas. Na Alemaña nazi, a forte presenza esquerdista en moitos ámbitos da Bauhaus provocou a persecución e exilio de moitos arquitectos alemáns desta primeira modernidade. Pola contra, a chegada do Movemento Moderno prodúcese en Italia nun intre en que o fascismo estaba xa consolidado. Se en Alemaña van xurdir grandes escenografías monumentais orquestradas por Albert Speer [**Fig. 10**], cunha mirada sobria á antigüidade clásica baixo o filtro do universo de mitoloxías xermánicas, a Italia de Mussolini presentará na súa arquitectura e no seu urbanismo unha serie de dicotomías entre a necesidade de restituír unha tradición mediterránea e unha antigüidade clásica como período glorioso da romanidade e a adaptación á era da máquina e ao progreso da cidade moderna, onde a influencia da amizade de Mussolini con Marinetti será fundamental. A primeira modernidade italiana estará representada polo *Gruppo 7*, sendo Terragni a súa figura chave. Obras como a Casa del Fascio (1932) de Como [**Fig. 11**], que o propio arquitecto recoñecía como unha materialización física do espírito do réxime fascista, ou o non realizado *Danteum* (1938) en Roma [**Fig. 12**] reflicten a integración do substrato cultural e dos grandes discursos históricos italianos na vangarda arquitectónica. Para alén da Italia fascista e da Alemaña nazi, a Unión Soviética asumirá en tempos de Stalin —en cuxa época se perverteu o espírito transformador da revolución baixo unha férrea burocracia— este tipo de retóricas, conceptualizadas como «realismo socialista»: cumprían unha arte e unha arquitectura que se afastasen da abstracción co obxectivo de crear linguaxes máis comprensíbeis para o proletariado. Lonxe de reflectir isto a falacia da converxencia dos extremos políticos, posto que a URSS será finalmente determinante para a vitoria sobre o fascismo, o certo é que o caldo de cultivo da Segunda Guerra Mundial estivo caracterizado por estas retóricas, perfectamente testemuñadas na Exposición Universal de París de 1937 [**Fig. 13**]. Isto vén confirmar dúas cuestións: non toda a arquitectura moderna estaba vinculada a sectores de esquerdas e o socialismo que se deu en chamar «real»[24], fronte ás primeiras experiencias de Tatlin e o Monumento á Terceira Internacional [**Fig. 14**][25] ou El Lissitsky, non seguiu a apostar pola renovación arquitectónica. Os casos español e portugués, como se verá máis adiante, tamén van presentar estas reaccións.

A deriva da *Heimat* e o realismo socialista nos anos trinta pode suxerir que o Movemento Moderno —a arquitectura de vangarda— pasou a depender do capitalismo para o seu desenvolvemento, mais resulta máis complexo. Volvendo á liña crítica de Frampton sobre o desenvolvemento da vangarda, o historiador inglés afirma que as vangardas positivas dos anos vinte van constituír os últimos exemplos da identificación da vangarda co proceso de modernización, posto que a ciencia e a industria, como promesas liberadoras

---

[23] Este texto pertence ao discurso de ingreso como director do departamento de Arquitectura da Armour Institute of Technology of Chicago.

[24] Cómpre facer unha serie de aclaracións neste senso. En primeiro lugar, a cuestión do esquerdismo político era conflitiva na URSS dos anos vinte e foi unha das principais causas de fricción no seo do PCUS até o ascenso de Stalin ao poder. En efecto, Lenin acendera esta polémica nos propios albores da revolución coa publicación d'*A enfermidade infantil do esquerdismo no comunismo* (1920). Nestes tempos de enfrontamento entre as teses do «socialismo nun mesmo país» de Stalin e a «revolución permanente» de Trotski, este último formou arredor de si a Oposición de Esquerda e tentou iniciar procesos revolucionarios no resto de Europa fronte á desconfianza de Stalin. De feito, só se conseguiu exportar o socialismo após os desexos expansionistas de Stalin e a xestación dos dous bloques enfrontados durante a Guerra Fría, o que fala, desde unha óptica trotskista, do fracaso do ideario estalinista. Se ben a URSS apoiaría a Segunda República e sería determinante na derrota da Alemaña nazi, a dúbida ideolóxica que existía con outras tradicións de esquerdas axuda a entender a deriva artística reaccionaria do «realismo socialista». Trotski, por certo, amosaba a súa desconfianza na posibilidade de crear unha arte proletaria en contraste coa arte burguesa, algo que contrastaba en boa medida coa necesidade de contrahexemonía cultural que vindicaba Gramsci como afirmación das clases populares.

[25] En efecto, a respecto de Tatlin, Frampton (1987, 68) entendía o monumento como unha fusión entre as dúas vangardas sinaladas por Peter Wollen: unha positiva —aquela que pretende unha continuidade co proxecto moderno da Ilustración— e outra negativa, isto é, a que está a prol do desmantelamento de toda cultura burguesa.



8



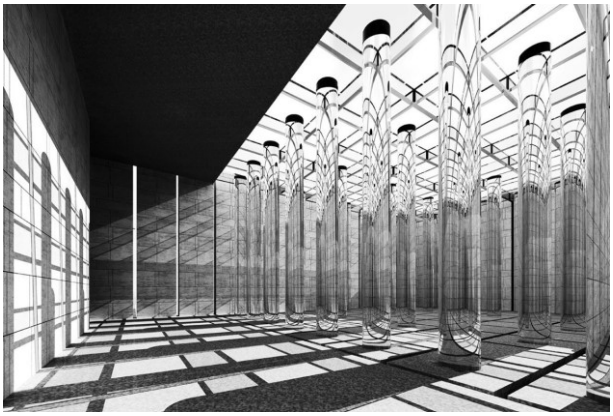
9



10



11



12



14

Fig. 8. Alvar Aalto e Aino Marsio, Villa Mairea en Noormarkku (Finlandia, 1937). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 2.0. Autoría: Ninara

Fig. 9. Frank Lloyd Wright, Casa Pope-Leighey (1939). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 2.0. Autoría: Cliff

Fig. 10. Albert Speer, proxecto urbano para Berlín (1937-1940). Store Norske Leksikon (snl.no/Albert_Speer). Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Descoñecido

Fig. 11. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio en Como (Italia, 1932). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Pinotto992

Fig. 12. Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, bosquexos do *Danteum* en Roma (1938). Fonte: Curtis (2006, 368)

Fig. 14. Vladímir Tatlin, Monumento á Terceira Internacional. Licenza: Dominio público



Fig. 13. **Á esquerda, Pavillón de Alemaña de Albert Speer. Á dereita, Pavillón da Unión Soviética de Borís Iofán. Exposición Universal de París de 1937. Fonte: Curtis (2006, 358)**

modernas herdadas da Ilustración, son disociadas do progresismo da vangarda após a Primeira Guerra Mundial. A civilización universal e a cultura mundial xa non podían soster o mito do Estado. Velaquí a inflexión da Escola de Frankfurt e a súa impugnación non só das lóxicas socioeconómicas e comunicativas do capitalismo, senón da URSS estalinista, unha reflexión que para o autor chegada até os anos oitenta: «Esta renuncia se predica en la creencia de que mientras persista la lucha entre socialismo y capitalismo (con la política manipuladora de la cultura de masas que este conflicto comporta necesariamente), el mundo moderno no puede seguir acariciando la perspectiva de desarrollar una cultura marginal, liberadora, vanguardista que rompería (o hablaría del rompimiento) con la historia de la represión burguesa» (Frampton 1985c, 41). En efecto, se a *Heimat* representaba unha visión regresiva de alternativa rexional —en tanto que tentaba ofrecer unha resposta identitaria— á modernidade (Tzonis e Lefaivre 1990b, 25), o camiño de ascenso industrial e económico que enfrontaría a ambos os dous bloques na Guerra Fría suporían a consolidación do Movemento Moderno como sinal acrítico de progreso. O Movemento Moderno, xa como Estilo Internacional, constituiría así un novo paradigma enfermo de civilización universal, en cuxo seo xurdirán as novas respostas en clave local.

En verdade, as tres primeiras décadas do século estiveron caracterizadas polo que Hitchcock deu en chamar en 1928 «nova tradición», un intento por distinguir unha vertente máis conservadora como precedente ou contraste —no mesmo tempo— da obra dos pioneiros plenamente modernos. Este concepto, con todo, abranguía realidades moi dispares, de xeito que en 1958, cando escribe a súa *Arquitectura: séculos XIX e XX*, Hitchcock pase a falar de arquitectura «tradicional». Dalgunha maneira, o intento de Hitchcock (1981, 563-ss.) era aglutinar todas as experiencias que saísen da modernidade máis ortodoxa e a súa abstracción, un abano que comprende desde as posicións rexionalistas do *shingle style* até a arquitectura da Italia fascista, podendo rexistrarse arquitecturas que, sen ser modernas, adoptan un cariz de certa ruptura baixo unhas retóricas «tradicionais». Frampton (1997a, 255-ss.; 2009, 212-ss.) toma esta dialéctica entre nova tradición e modernidade como forma de representación ideolóxica dos Estados, desde os réximes totalitarios até os propios Estados Unidos. Os rañaceos estadounidenses constituirían exemplos desta ambigua nova tradición. E é que o poder capitalista terá múltiples preferencias estilísticas, como o neogótico do edificio do *Chicago Tribune* (1923), obra de Howells e Hood [**Figs. 15-16**], ou o *art déco* do Chrysler de Nova York (1928), de Willian van Alen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[**Fig. 17**], entendendo o *art déco*[26] como unha síntese con raíces entre a corrente principal do Movemento Moderno e o historicismo de finais de século (Frampton 1997a, 266; 2009, 221)[27] ou, como sostén Curtis, entre modernidade e consumismo. Desta maneira, e como xa vimos na arquitectura soviética, o obxectivo de facer comprensíbeis a arquitectura fronte á abstracción vangardista, quer desde un punto de vista proletario, quer como lexitimación do capital e o consumo, era transversal: «No resulta extraño que los jurados del *Chicago Tribune*, de la Sociedad de Naciones e incluso del Palacio de los Sóviets [**Fig. 18**] votasen tal como lo hicieron. Había incertidumbre sobre la capacidad de las nuevas formas para transmitir las creencias generalmente aceptadas» (Curtis 2006, 291)[28].

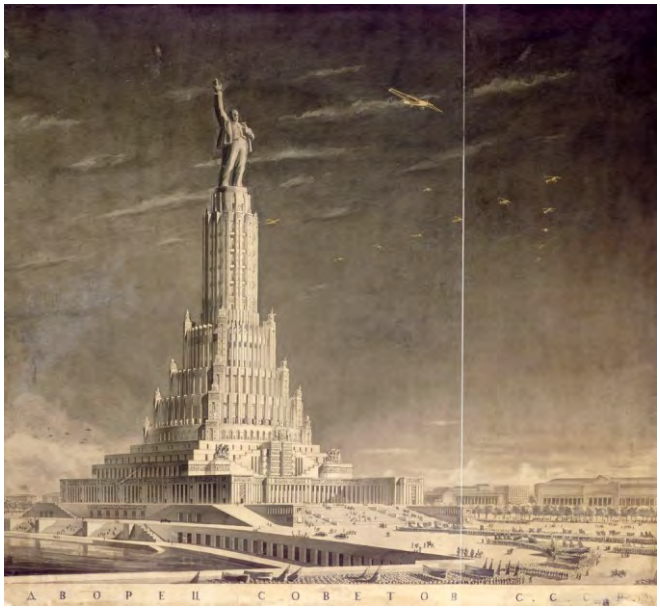
15



16



18



17

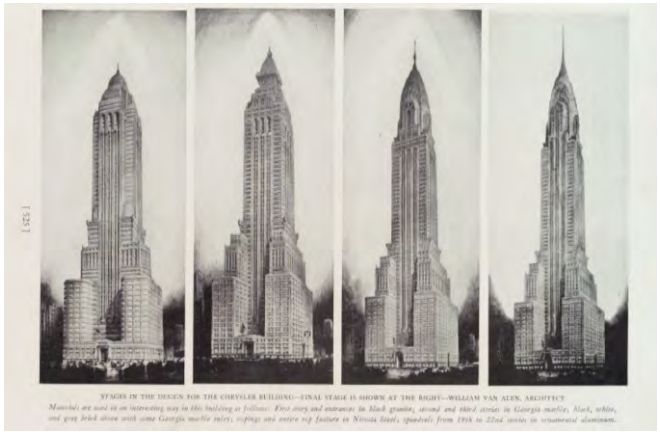


Fig. 15. John Mead Howells e Raymond Hood (Howells & Hood), Torre do *Chicago Tribune* (1923). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 2.0. Autoría: Luke Gordon
Fig. 16. Adolf Loos, proxecto para a torre do *Chicago Tribune* (1922)
Fig. 17. William van Alen, etapas no deseño do Edificio Chrysler. Fonte: Wikipedia. Licenza: Dominio público
Fig. 18. Boris Iofán, Vladimir Shchuko e Vladimir G. Gelfreikh, Proxecto do Palacio dos Soviets (1937)

[26] Sobre as arquitecturas *déco*, como o Rockefeller Center ou o Empire State, Hitchcock introdúceos no capítulo de arquitecturas «tradicionais», mais aclara: «Para este capítulo, ni el Empire State Building ni el Rockefeller Center, son ejemplos de arquitectura tradicional, aunque también es impropio considerarlos "modernos"» (Hitchcock 1981, 578).

[27] Frampton emprega como sinónimo de *art déco* o termo *Modernistic Style* en inglés (Frampton 1985e, 220), traducido ao castelán como *estilo modernístico* (Frampton 2009, 221) e ao portugués do Brasil como *Estilo Modernista* (Frampton 1997a, 266).

[28] Este cruzamento de propostas antimodernas en diferentes sistemas políticas producirase mesmo a finais do século XX a través das ideas de arquitectura do Príncipe Carlos de Gales ou a política urbanística de Ceaușescu no centro de Bucarest (Fernández-Galiano 1990; Richardson 2001, 62).

1.2. Do nacemento dunha historiografía heroica ás disidencias

Os anos trinta serán testemuña, a pesar das experiencias reaccionarias xa citadas, desta paulatina internacionalización do Movemento Moderno. Como vimos, Curtis afirmaba que o clima inicial de polémica entre modernidade e tradición non contribuía a esclarecer as relacións entre a arquitectura moderna e o pasado. Indo alén, as primeiras historiografías non axudaron a paliar isto, xa que a aparición das obras de Hitchcock, Pevsner e Giedion (1932, 1936 e 1941, respectivamente)[29] fixeron especial fincapé na idea de que a nova arquitectura era en efecto nova:

> Esta actitud resultaba plenamente comprensible dado el contexto histórico y, en cierto sentido, se convirtió en la línea oficial legada a la generación que entró tras la II Guerra Mundial. Su formación tuvo lugar bajo el manto de una tradición de la que comprendían sus eslóganes de modernidad, pero cuyas sutilezas con respecto al pasado remoto con frecuencia no conseguían captar. Así pues, el camino a ese pasado quedó temporalmente bloqueado.
>
> Mucho más allá de las meras cuestiones de estilo arquitectónico, la lucha entre el tradicionalismo y la modernidad era un síntoma de las tensiones entre el avance de lo nuevo y el mantenimiento de lo antiguo en varias esferas de la vida social y política. Esa lucha agravaba las fallas existentes entre lo rural y lo industrial en algunos países, y entre las mitologías nacionales y las influencias internacionales en otros. La arquitectura moderna quebró las convenciones existentes e intentó instituir unas nuevas, pero fue una ruptura que varios tipos de conservadurismo encontraron difícil de aceptar. En la década de 1930, la arquitectura moderna se encontró a veces en vías de colisión con las fuerzas de la reacción política, pero en todos los casos sufrió transformaciones y revisiones propias que requirieron una mayor sensibilidad respecto a la continuidad de las culturas locales y a las exigencias de la tradición. Una de las ironías de este periodo es que, precisamente en el momento en que catalogadores y conservadores de museos estaban tratando de establecer los términos del 'Estilo Internacional', los impulsores de la arquitectura moderna ya se estaban pasando a otras cosas (Curtis 2006, 303).

1.2.1. Estados Unidos e o Estilo Internacional maldito. A vía mumfordiana

Así, en 1932 producirase o punto de inflexión crítico no ascenso do Movemento Moderno á categoría de tendencia internacional: o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York acolle «Modern Architecture: International Exhibition» [**Figs. 19 e 20**]. Os textos de Hitchcock e Johnson (1932)[30] serán inaugurais desde o punto de vista historiográfico, pero tamén como demostración da nova predilección dos poderes económicos estadounidenses pola nova arquitectura. Así, Frampton entende que a política do *New Deal* que seguiu a Grande Depresión e a Segunda Guerra Mundial supuxeran o final da nova tradición. Dunha banda, percibíronse as posibilidades ideolóxicas dunha construción menos permanentes pero máis baratas, flexíbeis e penetrantes[31]. A efectividade da arquitectura neste sentido permitía que, fronte aos réximes en que a construción era fundamental como propaganda, os medios de comunicación fosen acadando máis importancia para os gobernos do que a arquitectura, moi en liña do pensamento frankfurtiano. Doutra banda, e con relación a isto último, após a guerra, calquera tipo de monumentalidade ou retórica da nova tradición usada polos réximes como política nacional era un anatema (Frampton 1997a, 269; 2009, 224). Juan Antonio Ramírez percíbeo nos mesmos termos, preguntándose se, ao final da guerra e coa chegada dos exiliados, os Estados Unidos asumiron o significado real do Movemento Moderno. En verdade, este novo «estilo» foi presentado como antinazi e antisoviético, un modo máis «barato y también más apto para representar el poder abstracto del capital» (Ramírez 1992, 62). Así, a abertura tipolóxica e a universidade formal triunfaron nos Estados Unidos, aínda que tamén sementaron a súa crise interna no propio panorama estadounidense:

---

[29] Refírese a *The International Style: Architecture since 1922* (1932) de Hitchcock e Johnson, xurdida da exposición do MoMA; *Pioneers of the Modern Movement* (1936) de Pevsner e *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition* (1941) de Giedion.

[30] Con colaboracións de Alfred Barr e Lewis Mumford.

[31] Frampton indica que, ademais da Grande Depresión, os capitais tiveron que desviarse ao financiamento da guerra, absorbendo os orzamentos que anteriormente eran investidos en obras de grande calidade artesanal como o Chrysler.

> Uno sospecha que los americanos tenían tal vez razón: la arquitectura es siempre (aunque no sólo) mascarada, decorado, estilo. Con la postmodernidad se ha reconocido implícitamente esta premisa. Venturi o Charles Moore no han roto con nada. Ellos, tanto como otros colegas más puristas (Eisenman, Graves...), son hijos legítimos del modo americano de asimilar «lo moderno». Desde Europa, en cambio, qué revolución, el dichoso ocaso de la modernidad. De nuevo el Viejo Continente entiende sólo lo que quiere o lo que puede. Pero ¿a quién debemos decir benevolentes «no es eso, no es eso»? (Ramírez 1992, 67).

O exilio de moitos mestres, o desenvolvemento urbano ou a perspectiva ideolóxica do capital son, en resumo, os elementos para a consolidación dunha arquitectura que devirá en Estilo Internacional. Con todo, mesmo neste proceso houbo axiña reaccións, como a cuestión da monumentalidade. Segundo Frampton (1997a, 269), é «irônico que o declínio da Nova Tradição e o triunfo do Movimento Moderno coincidissem com uma reação favorável à monumentalidade, que vinha do coração do próprio movimento». De facto, será Giedion quen, só cinco anos despois das conferencias en Harvard de 1938-1939 que constituirán o seu *Espacio, tempo e arquitectura* (1941), experimente unha polémica viraxe teórica cos seus «Nove puntos sobre a monumentalidade» (1943), escritos xunto con Ferdinand Léger e Josep Lluís Sert, exiliados nos Estados Unidos por mor da ocupación nazi de Francia e da Guerra Civil, respectivamente. Esta non fora a primeira saída da ortodoxia historiográfica de Giedion. De feito, como sinala Richardson (2001, 14–15), o inglés xa argumentara no propio *Espazo, tempo e arquitectura* que o modernismo temperán emerxera das tradicións primitivas, recollendo da súa arte a transparencia ou a abstracción, se ben neste momento gardaba moitas cautelas ante o perigo dos arquitectos tomaren inspiración do vernáculo. Mais, voltando ao manifesto, del extráese unha concepción dos monumentos como vínculo entre pasado e futuro, como expresión dos sentimentos colectivos máis altos e como unha afirmación da vida social e colectiva que vaia para alén da «simple satisfacción funcional». Cómpre deterse no cuarto punto:

> 4) Os últimos cem anos testemunharam a desvalorização da monumentalidade. Isto não significa que exista ausência alguma de monumentos formais ou exemplos arquitetônicos que pretendam servir a essa finalidade; com raras exceções, porém, os chamados monumentos dos últimos tempos transformaram-se em fachadas vazias. De modo algum representam o espírito e o sentimento coletivo dos tempos modernos (a través de Frampton 1997a, 270)[32].



Fig. 19. Catálogo *Modern Architecture* (Museum of Modern Art, 1934)



Fig. 20. Sala da exposición *Modern Architecture* (Museum of Modern Art, 1934)

[32] Este manifesto foi publicado por primeira vez en *Architecture, You and Me* (1958). Neste libro, Giedion (1958, 22) conta que a colaboración con Léger e Sert xurdiu dun convite a cada un deles para unha publicación do American Abstract Artists, chegando ao acordo de escribiren xuntos un texto en que converxesen os seus enfoques como historiador, pintor e arquitecto.

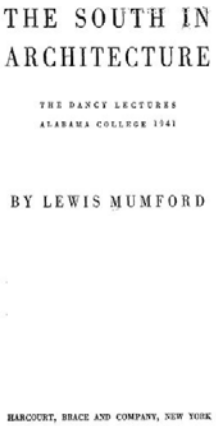


Fig. 21. Portada de *The South In Architecture* (1941)

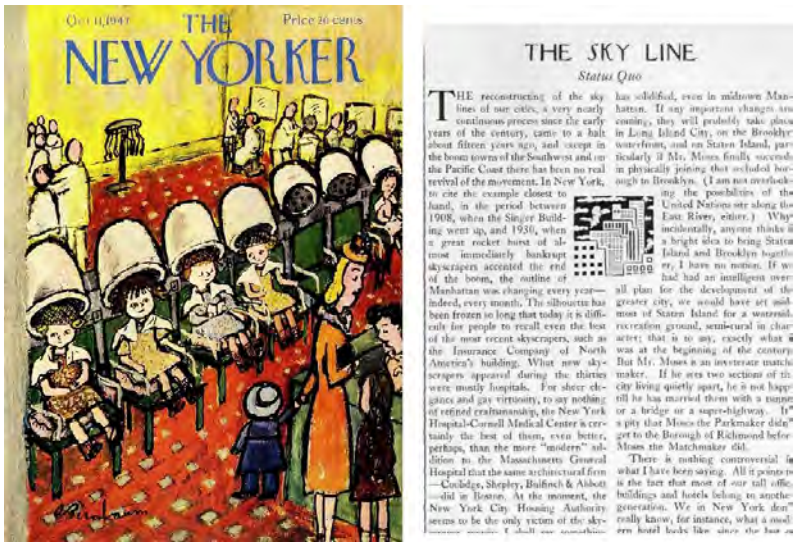


Fig. 22. Columna «The Sky Line» de Lewis Mumford en *The New Yorker* (1948)

Para Frampton (1997a, 270; 2009, 225), o manifesto recoñecía que nin a monumentalidade da nova tradición nin o funcionalismo do Movemento Moderno eran capaces de representar as aspiracións colectivas da xente, máis aínda nos estados centralistas, cuestión que puña de manifesto a necesidade de ámbitos municipais ou cantonais para lograr a expresión axeitada dos valores e a continuidade histórica dunha auténtica colectividade. Para Montaner (2011b, 80), o enfoque de Giedion —como outras experiencias de que se falará deseguido— puña de manifesto e necesidade de mudar os elementos definidores da expresión arquitectónica contemporánea[33]. En verdade, a cuestión do monumento, tanto desde a súa dimensión simbólica como espacial e expresiva —monumentalidade—[34], sempre foi problemática para a arquitectura moderna ou mesmo percibida como un oxímoro, tal como ilustra a posición de Lewis Mumford arredor da «morte do monumento»: «La noción de monumento moderno implica, en verdad, una contradicción de sus términos: si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento» (Mumford 1945, II: 360-361). Mumford tamén escribiría sobre arquitectura[35], con especial interese na cuestión rexionalista. Tzonis e Lefaivre salientan a pasaxe dedicada a Henry Hobson Richardson en *The South In Architecture* (1941) [**Fig. 21**], un arquitecto do XIX que Mumford valora en oposición ás linguaxes académicas das *Beaux-Arts* e precedendo á crítica á arquitectura da Alemaña nazi[36]: «I have characterized Richardson as a user of regional

[33] Montaner (2011b, 81) refírese á concepción da expresión como calidade autónoma da forma, a ausencia de carácter, o tratamento formal estandarizado e a ahistoricidade da arquitectura moderna, entendida como a representación da súa propia modernidade con base a prototipos da era da máquina.

[34] Como sistematización destes dous conceptos, Curtis (1984, 65) afirmaba, no monográfico «Monumentality and the City» no número 4 da *Harvard Architecture Review*, que non todos os monumentos posúen monumentalidade e que outros obxectos diferentes aos monumentos poden posuír monumentalidade. Sobre a cuestión da monumentalidade na arquitectura moderna, véxase o ensaio de Cárdenas del Moral (2021), resultado da súa tese de doutoramento.

[35] O interese que espertará para o rexionalismo crítico vén dado por ter abordado as cuestións do urbanismo e a ordenación territorial coa mirada posta nos aspectos máis lesivos da modernidade, como testemuñan as súas célebres obras *Técnica e civilización* (1934), *A cultura das cidades* (1938) ou *O mito da máquina* (1967 e 1970).

[36] Con relación ao primeiro, Mumford entendía que Richardson era a superación da época de Thomas Jefferson —tratada no primeiro capítulo do seu libro—, caracterizada pola introdución das linguaxes académicas para a construción dos novos símbolos da nación. A respecto da arquitectura nazi, Mumford amosaba o seu compromiso contra a que nese intre era a grande ameaza dos Estados Unidos: «And as Nazi brutality is a challenge to us in America, a challenge to us to become human enough to fight, so the Nazi deification of *Heimatsarchitektur* —old-fashioned native forms of building— is a reminder to us that, in accepting the universal order of the machine, we have the duty to make it human and see that it incorporates more, not less, of those social and esthetic elements that bind people sentimentally to their homes and their regions» (Mumford 1941, 119). Para Tzonis e Lefaivre, esta reivindicación de Richardson —e do papel da costa leste dos Estados Unidos na creación dunha arquitectura rexionalista— por parte de Mumford é unha oposición a todo

resources and as an interpreter of regional characteristics. And there is a patent sense in which this contrast in a true one. Both in this choice of materials and in his development of certain parts of the native New England tradition Richardson was our first true regional architect» (Mumford 1941, 102). En verdade, como testemuña De Llano Cabado en *California Dreaming* (2017), a vivenda unifamiliar estadounidense, desde o *Shingle Style* até os tempos do *American Way of Life*[37], ten sido unha das contornas máis privilexiadas para a análise das peculiaridades territoriais e arquitectónicas. Volvendo a Mumford, a perspectiva empregada por este na súa análise dun arquitecto baixo o pretexto do rexionalismo será seguida atentamente polo tándem de críticos, que se refiren a un texto de Mumford titulado «Status Quo» e que foi publicado en outubro de 1947 para a súa columna «The Sky Line» do *New Yorker* [**Fig. 22**]. Neste texto, Mumford (1947, 109) denuncia a viraxe experimentada por algúns dos críticos da arquitectura moderna. Así, o autor defende que, en vinte anos, Hitchcock pasou de defender un puritanismo estético baseado na glorificación mecanicista e impersoal a se converter en avogado do personalismo de Wright; ou Giedion, outrora «líder dos rigoristas mecanicistas», comezara a interesarse polo monumental e o simbólico. Con estas acusacións pretendía sinalar as incoherencias da máxima *form follows function* popularizada por Sullivan:

> What was called functionalism was a one-sided interpretation of function, and it was an interpretation that Louis Sullivan, who popularized the slogan "Form follows function," never subscribed to. The rigorists placed the mechanical functions of a building above its human functions; they neglected the feelings, the sentiments, and the interests of the person who was to occupy it. Instead of regarding engineering as a foundation for form, they treated it as an end. This kind of architectural onesidedness was not confined to the more arid practitioners (Mumford 1947, 109).

Suxírese nas palabras de Mumford unha certa hipocrisía a respecto dos discursos historiográficos oficiais, posto que entende que estas inflexións que Giedion ou Hitchcock xa estaban presentes na práctica arquitectónica, aludindo aos arquitectos californianos Bernard Maybech e William Wurster, representante este último do que chama *Bay Region Style*. Porén, deixa ben claro, como entenderán anos despois Tzonis e Lefaivre (1990b, 27), que o seu propósito non é unirse a unha reacción regresiva contra a modernidade: «So I don't propose to join the solemn gentlemen who, aware of this natural reaction against a sterile and abstract modernism, are predicting a return to the graceful stereotypes of the eighteenth century». Aliás, «I look for the continued spread, to every part of the country, of that native and humane form of modernism one might call the Bay Region style, a free yet unobstrusive expression of the terrain, the climate, and the way of life on the Coast» (Mumford 1947, 109). Wurster, que representaba unha visión máis nativa e humana do modernismo, era tamén salientado por Frampton, quen tamén se interesou polo pensamento de Harwell Hamilton Harris. Nunha conferencia no consello rexional do noroeste do American Institute of Architects (AIA) en 1954, Harris formulou as diferenzas entre un rexionalismo restrinxido e un rexionalismo liberador:

> Such regionalism prides itself on its exclusiveness. It cares more for preserving an obscure dialect than for expressing a new idea. It is anti-cosmopolitan and anti-progressive. Such regionalism becomes a cloak for the misplaced pride of the region and serves to build-in ignorance and inferiority. Happily, such regionalism is disappearing as we become more nearly one world. Let's call this type of regionalism the Regionalism of Restriction.
>
> Opposed to the Regionalism of Restriction is another type of regionalism: the Regionalism of Liberation. This is the manifestation of a region that is especially in tune with the emerging thought of the time. We call such a manifestation "regional" only because it has not yet emerged elsewhere. It is the genius of this region to be more than ordinarily aware and more than ordinarily free. Its virtue is that its manifestation has significance for the world outside itself. To express this regionalism architecturally it is necessary that there be building — preferably a lot of building— at one time. Only so can the expression be sufficiently general, sufficiently varied,

tipo de despotismo, desde o das *Beaux-Arts* —que Mumford relaciona coa conquista imperialista de Asia, África e as Américas— até o da orde mecánica e o uso absurdo da tecnoloxía (Tzonis e Lefaivre 1990b, 25).

37 Nunha entrevista realizada en decembro de 2021, o arquitecto sinalou que algúns californianos descubriran moitas arquitecturas citadas no libro, o que dá conta da súa amplitude.

> sufficiently forceful to capture people's imaginations and provide a friendly climate long enough for a new school of design to develop (Harris 1965, 27)[38].

Volvendo á cuestión de Mumford, foi a columna no *The New Yorker* que inspirou a celebración dun simposio no MoMA, servindo este de base para o debate[39]. «What Is Happening to Modern Movement» [**Fig. 23**], organizado por Johnson, Hitchcock e Barr, reuniu a algúns dos máis importantes críticos e arquitectos da modernidade[40]. A pesar dos intentos de Lewis Mumford por achegar unha visión analítica da modernidade que, fuxindo do optimismo tecnolóxico, se fundise co vector rexional —«To me, that [Bay Region Style] is a sample of internationalism, not a sample of localism and limited effort» (Barr *et al.* 1948, 18)— , os comunicantes do simposio non entenderon completamente a súa idea. Alfred Barr, que foi quizais quen máis se achegou á tese mumfordiana, afirmaba que o tipo de arquitecturas tratadas por Mumford podían ser catalogadas como «*International Cottage Style*», unha domesticación do propio Estilo Internacional ou un tipo de *Neue Gemütlichkeit* (Nova Subxectividade) que superase a *Neue Sachlichkeit* dos anos vinte. O director do MoMA tentaba relacionar isto coa exposición celebrada no seu museo en 1932, cando Hitchcock e Johnson suxerían que a madeira podía ser usada na arquitectura moderna, ao tempo que respondía á crítica ao funcionalismo doutrinario e as súas negativas consecuencias no modo de habitar moderno (Barr *et al.* 1948, 8). Sobre que estaba a acontecer co Movemento Moderno, Hitchcock —que recibira as críticas de Mumford— leva o foco noutra dirección. Para el, a crítica do Estilo Internacional desde o *Bay Region* ou experiencias como as sueca, suíza ou holandesa é limitada, xa que reducía o pensamento de mestres como Le Corbusier —«as if it were literally true that Le Corbusier's houses had been merely machines in which to live»— e non atendía á principal problemática actual: a expresión na arquitectura. Así, a expresión duns valores domésticos e particulares por parte dun *Cottage Style* non era unha prioridade para Hitchcock, que fronte á vila illada, vía nos grandes proxectos de vivenda masiva unha manifestación moito máis importante para a arquitectura do seu tempo (Barr *et al.* 1948, 9).

Walter Gropius foi sen dúbida o máis belixerante coa tese mumfordiana. O arquitecto alemán preguntaba: «Do we really want a truly universal style to be a meeting of the Oriental and Occidental? I am afraid of it» (Barr *et al.* 1948, 12). Isto viña facer referencia directa ao encontro entre Oriente e Occidente que defendía Mumford (1947, 109) no seu artigo como forma de crear un estilo verdadeiramente máis universal có Estilo Internacional que permitise adaptacións e modificacións rexionais. Con todo, Gropius entende que o Estilo Internacional, que non era nin internacional nin un estilo, era rexional en carácter, xa que desenvolvía a arquitectura segundo as condicións da contorna. Dalgunha maneira, a dicotomía cultura-civilización volve estar moi presente, desde o enfoque desde a rexión ao mundo de Mumford á confianza nun ideal humano mundial de Gropius, dentro do cal caberían todas as expresións particulares:

> I would like to suggest that in a period when the leading spirits of mankind try to see human problems on earth as an interdependent entity, any chauvisnistic sentimental national prejudice regarding the development of architecture must result in narrowing limitations. The emphasis should be on, "Let us do it together," with each

[38] Relaciona a obra de Maybeck con San Francisco e a de Greene e Greene con Pasadena, afirmando que as súas arquitecturas non poderían ter sido realizadas noutro lugar e noutro tempo. Aliás, malia o seu uso dos materiais locais, Harris afirma que non son os materiais o que distingue o seu traballo, senón as ideas que deben emanar da rexión. Fronte a California, afirma que o modernismo de Nova Inglaterra sucumbiu ao modernismo europeo, posto que o seu rexionalismo fora reducido a unha colección de restricións (Harris 1965, 28–29). Por último, tamén reflexiona sobre como o modernismo europeo pode influír en México: se a arquitectura mexicana non atopa outros usos para os *pilotis*, as bóvedas delgadas, os beirís ou os *brise-soleil*, o modernismo europeo será unha sorte de novo colonialismo (Harris 1965, 32–33).

[39] De feito, o boletín do MoMA publicou, xunto coas propias actas do seminario (Barr *et al.* 1948), un fragmento do artigo de Mumford en que fala do *Bay Region style* e ataca outros críticos, así como unha correspondencia entre Barr e Mumford.

[40] Nas actas recóllense os testemuños de Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Ralph T. Walker, Christopher Tunnard, Frederick Gutheim, Marcel Breuer, Peter Blake, Gerhard Kallmann, Talbot Hamlin, Lewis Mumford e Carl Koch. Por falta de espazo, as actas non recollen as contribucións de Serge Chermayeff, Edgar Kaufmann, Jr., John McAndrew, Isamu Noguchi, Matthew Nowicki, Eero Saarinen e Vincent Scully (Barr *et al.* 1948, 4).

nation, each individual giving his share without giving up regional expression, the emphasis being on teams rather than on individuals (Barr *et al.* 1948, 12)[41].



Fig. 23. **Actas do simposio «What Is Happening to Modern Movement» (Museum of Modern Art, 1948)**

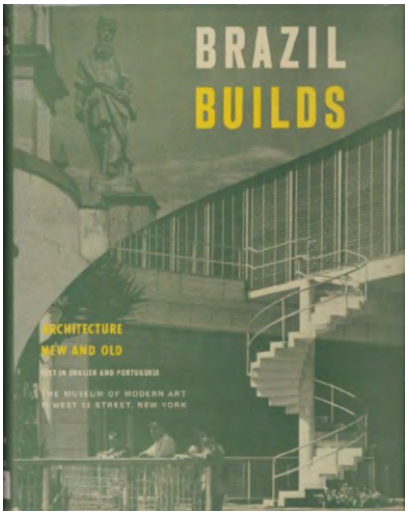


Fig. 24. **Catálogo *Brazil Builds* (Museum of Modern Art, 1943)**



Fig. 25. **Catálogo *Architecture Without Architects* (Museum of Modern Art, 1964)**

Para Rodríguez García (2016, 104–5), aínda que o MoMA non conseguise chegar ás conclusións que procuraba, si foi quen de problematizar cuestións como a necesidade de desligar o Movemento Moderno do individualismo do arquitecto e da sociedade capitalista, buscar integracións entre a tradición vernácula ou facer unha arquitectura máis accesíbel ao público[42]. En calquera caso, o MoMA será o marco doutras exposicións que marcan o interese que, desde a modernidade, había pola tradición. Por unha banda, as exposicións «Brazil Builds» [**Fig. 24**], un repaso de Goodwin (1943) por unha puxante arquitectura que foi definida por Banham (1977, 39) como o primeiro estilo nacional da arquitectura moderna, ou «Latin American Architecture Since 1945», novamente con Hitchcock (1955) á cabeza, aumentarán o interese pola arquitectura latinoamericana. Por outra banda, e non menos relevante tratándose dunha das principais institucións museísticas de arte moderna, Bernard Rudolfsky recompilará en «Architecture Without Architects: a Short Introduction to Non-Pedrigreed Architecture» (1964)[43] [**Fig. 25**] unha selección de arquitecturas populares de todo o mundo baixo o fío condutor da racionalidade intrínseca a este tipo de construcións, así como a beleza que a arquitectura dos arquitectos non pode lograr: «La arquitectura vernácula desconoce los ciclos de la moda. Es prácticamente inmutable; de hecho, es inmejorable, porque cumple su cometido a la perfección. Por lo general, el origen de las formas de edificación y los métodos de construcción se pierden en la noche de los tiempos» (Rudolfsky 2020, 12). Partindo da idea do descoñecemento existente arredor dela —«a falta de una denominación genérica, la llamamos vernácula, anónima, espontánea, indígena, rural dependiendo del caso» (Rudolfsky 2020, 14)—, o autor reivindica a arquitectura sen arquitectos como un exemplo a seguir para unha contemporaneidade caracterizada pola degradación do medio:

41 Probabelmente a experiencia do nazismo influía nesta necesidade de confiar nun proxecto humano global. Porén, cómpre lembrar a animadversión de Mumford pola *Heimatsarchitektur*.

42 Ademais, o autor sinala que algúns temas como o da monumentalidade ou do gusto popular seguirán a ser debatidos nos anos sesenta, como testemuñaría Venturi en *Complexididade e contradición na arquitectura* (1966) (Rodríguez García 2016, 105).

43 De Llano Cabado (2012, 152–54) sitúao no contexto da «década prodixiosa», tempo en que apareceran outros textos sobre a arquitectura anónima. Ademais, o texto de Rudolfsky será o precedente para outras obras como *Dwellings*, coordinado por Paul Oliver (1973), ou a exposición «Des architectures de terre ou l'avenir d'une tradition millénaire» (1981), celebrada no Centro Pompidou da man de Jean Dethier.

> Los constructores anónimos no solo entendían perfectamente la necesidad de limitar el crecimiento de una comunidad, sino que esta coincidía con su idea de los límites de la propia arquitectura. En pocas ocasiones subordinaban el bienestar general a la obtención de beneficios y al progreso. En ese sentido, compartían las creencias del filósofo profesional. Según Huizinga: «La creencia de que todo nuevo descubrimiento o refinamiento de los recursos existentes entraña un mayor valor de felicidad es una idea absolutamente ingenua. [...] No resulta paradójico decir que una cultura puede hundirse debido al progreso real y tangible» (Rudolfsky 2020, 23).

1.2.2. As correntes críticas internacionais. As perspectivas europeas dos cincuenta

En paralelo ás reflexións de Mumford sobre a arquitectura rexionalista, en Europa tamén comezaban a agromar visións alternativas ao discurso oficialista da modernidade, aínda que, como afirman Tzonis e Lefaivre (1990b, 27), as experiencias europeas case nunca empregan a fórmula «rexionalista». Tanto Tzonis e Lefaivre como Frampton atopan nestes anos posteriores á Segunda Guerra Mundial exemplos do que entenderán por rexionalismo crítico ou, cando menos, arquitecturas que presenten algúns valores que fundamenten ese rexionalismo crítico[44]. Aalto seguirá a ser a referencia máis veterana, mais Tzonis e Lefaivre (1985, 8–9; 1990b, 27–29) estenden as referencias —para alén das españolas, que serán pormenorizadas— a exemplos italianos, ingleses ou o caso de Kenzō Tange en Xapón. Desta maneira, a súa Prefectura de Kagawa (1956) [**Fig. 26**] —algo que, para nós, se pode estender ao Museo Memorial da Paz de Hiroshima (1955) [**Fig. 27**]—, que supuña para eles a introdución de Xapón no panorama internacional após a Segunda Guerra Mundial, reflectirá unha posición antinómica en elementos rexionais e internacionais que, se ben non aceptan un rexionalismo total, terá moito a ver co espírito do rexionalismo crítico. Frampton (1983a, 78–82; 2009, 320–29) tamén se refire ás tendencias críticas desta década, que se moverán entre os discursos máis hiperbólicos aos máis lacónicos: o *Grup R* catalán, herdeiro da resistencia antifascista do GATCPAC; o esaxerado traballo de Ricardo Bofill e o Taller de Arquitectura, cuxo populismo devén nunha escenografía fondamente fotoxénica e non nun entorno habitábel; e unha nómina de arquitectos formada por Siza, Aalto, Valle ou Botta. Pola súa banda, Curtis (2006, 635) tamén atopa casos de interese pola rexión como formas de avaliar criticamente o Movemento Moderno na posguerra, como Niemeyer no Brasil [**Fig. 28**], Sedad Hakki Eldem en Turquía ou o xa citado Tange.

En Europa, o pulso teórico presenta unha dobre dicotomía entre Italia e Inglaterra e entre os herdeiros da confianza no funcionalismo —Benevolo en Italia ou Banham, discípulo de Pevsner e autor de *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) ou *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic* (1966), en Inglaterra— e as correntes que se poden catalogar como «realistas», que xorden como resposta á barbarie após o Holocausto que marcou a pesimista visión da civilización de Adorno en *Minima Moralia* (1951). A respecto de Italia, o interese pola historia da cidade é sempre unha constante. Xa desde os anos trinta, o ámbito da revista *Casabella* será fundamental para o debate, con Giuseppe Pagano como director entre 1931 e 1943, ano en que a revista é obrigada a fechar e Pagano enviado a un campo de concentración. Xunto con el estará á fronte da revista Edoardo Persico (até a súa morte en 1936), quen, influenciado por Croce ou Gramsci, apostará por unha forma de entender a arquitectura como arte e non tanto como enxeñería, isto é, a antítese da obra de Nervi. Os historiadores da arte tamén terán un importante papel na crítica e na construción historiográfica. Por exemplo, Lionello Venturi será mestre dun dos grandes nomes da teoría da restauración contemporánea, Cesare Brandi, ou doutro historiador da arte que terá unha influencia directa sobre os arquitectos: Giulio Carlo Argan, de que salientarán os seus estudos sobre espazo ou tipoloxía. Após varias paralizacións, *Casabella* rexurdirá da man da figura fundamental da escola italiana, Ernesto Nathan Rogers, quen a renomea como *Casabella-Continuità* en 1953 e que exercerá como o seu director até 1964.

[44] Como se verá no seguinte capítulo, o artigo inaugural do rexionalismo crítico de Tzonis e Lefaivre consistía nunha análise da obra dos Antonakakis, que vían como unha integración da arquitectura reticular e funcional de Constantinidis e a integración de valores espaciais de Pikionis na súa intervención no Filopapo (1957).

O novo título da revista ten un significado profundo na teoría de Rogers. O seu concepto de *continuità*, que emprega como título do seu primeiro editorial, xorde nun intre en que en Italia agromaban experiencias prácticas de revisión da historia desde posicións estilísticas, como o *neoliberty*. Continuidade é, para Rogers, a «coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione d'una tendenza che, per Pagano e per Persico, come per noi, è l'eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato o presente» (Rogers 1954a, 2). A continuidade, polo tanto, debía estar fundamentada nunha posición ético-estética que reconciliase arte e técnica. En efecto, entende que a ensinanza do método é o único que se debe preservar dos mestres do Movemento Moderno e non as cuestións estilísticas[45]. «Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione» (Rogers 1954a, 3). Con todo, a recuperación da tradición e do valor da historia ou a integración das preexistencias ambientais —entendida como respecto pola cidade histórica e como posibilidade de relacionarse coa realidade— non debe caer en formalismos[46], posto que isto suporía a perda do valor de movemento que posúe a tradición e a posibilidade de confrontala co presente. A tradición ten dúas forzas esenciais para Rogers: «una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini. La tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori» (Rogers 1954b). A vontade destas integracións non era outra cá actualización da propia arquitectura moderna; se a bandeira dos mestres modernos fora a vangarda, a bandeira dos novos tempos sería a continuidade (Rogers 1956, 3). Mais para esa continuidade era preciso atopar un elemento de confrontación, que Rogers acaba por definir no propio título do seu texto máis famoso: «Continuità o crisi?» (1957) [**Fig. 29**]. Se é posíbel aínda tomar os elementos esenciais do Movemento Moderno e despoxalo dos elementos conxunturais, a crise xorde como valor positivo:

> Considerando la storia come processo, si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliano accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze [...]. Il concetto di continuità implica quello di mutazione nell'ordine di una tradizione. Crisi è la rottura-rivoluzione, cioè il momento di discontinuità dovuto all'influenza di fattori nuovi non reperibili nei momenti precedenti se non come contrari a quelli che scaturiscono, per opposizione, dall'impellente esigenza di novità sostanziali (Rogers 1957).

As obras do seu estudo, BBPR, cuxo nome está formado polas iniciais dos seus membros —Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso[47], Enrico Peressuti e Rogers—, reflicten as inquedanzas teóricas de Rogers: a rehabilitación do Castello Sforzesco (1956), coa adaptación e sistematización dos seus novos usos museísticos; ou a Torre Velasca (1958) [**Fig. 30**], que xorde da integración entre as solucións materiais, funcionais e estruturais da modernidade e a citación da arquitectura histórica, neste caso as torres *quattrocentistas* como, por exemplo, as do propio castelo dos Sforza. Para alén destes exemplos, Tzonis e Lefaivre (1990b, 25–27; 1993, 18–19) salientan, desde a perspectiva do rexionalismo crítico, outros exemplos

---

[45] «Non siamo nè idolatri, nè iconoclasti: amiamo i Maestri (della storia contemporanea e dalla passata), riconoscendo, con gioia, il nutrimento che abbiamo ricevuto dal loro esempio, ma non rinunciamo alla parte più gelosa del nostro spitiro che riserviamo al giudizio sereno d'ogni esperienza» (Rogers 1954a, 3). Esta cuestión seguirá a ser abordada en posteriores editoriais (Rogers 1956).

[46] Nun artigo anterior, Rogers (1954c) apostaba pola necesidade dunha crítica non formalista, en que tentaba delimitar as posibilidades dun xuízo arquitectónico que, lonxe de esquemas abstractos, tivese en conta as condicións ambientais e históricas en que se manifesta. Así pois, a través do concepto de ambiente, Rogers pretendía ir alén das críticas formalistas, entendendo que na arquitectura existe un problema: cal é o límite que o artista —entendendo arquitectura como arte— non debe superar de modo que a súa obra non saia das marxes reais e se insira na situación espazo-temporal dada? Nese senso, Rogers entende que se trata dun debate moi confuso en que se dá unha loita entre «conservadores» e «innovadores». Porén, froito da confusión do debate, entende que, en realidade, aqueles que se cren innovadores comparten cos conservadores os mesmos prexuízos formais: contrapoñen vello e novo no canto de representaren a dialéctica continuidade do proceso histórico. «Pretendere di costruire in uno "stile moderno" aprioristico è altrettanto assurdo che di imporre il rispetto verso il tabù degli stili passati», sentencia (Rogers 1955, 4). En efecto, posteriormente, Rogers cargaría «contro il cosmopolitismo, che opera in nome di un sentimento universale non abbastanza approfondito, ed alza le stesse architetture a New York, a Roma, a Tokyo o a Rio de Janeiro, noi dobbiamo cercare di armonizzare le nostre opere con le preesistenze ambientali, sia con quelle della natura che con quelle create storicamente dall'ingegno umano» (Rogers 1956, 3).

[47] Por mor da súa vinculación á *Resistenza*, Banfi e Belgiojoso foran enviados, ao igual que Pagano, ao campo de exterminio de Gusen. Belgiojoso sería o único superviviente deles e, á súa volta, o estudo BBPR proxectará un modesto monumento ás vítimas dos campos de concentración no Cemiterio Monumental de Milán, ao que seguirán outros como o monumento aos deportados de Carpi ou mesmo o memorial italiano en Oświęcim/Auschwitz.



26



28



27

Nesta páxina ▲

Fig. 26. Kenzō Tange, Prefectura de Kagawa (1956). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC SA 1.0

Fig. 27. Kenzō Tange, Memorial da Paz de Hiroshima (1955). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Wiiii

Fig. 28. Óscar Niemeyer, Casa do Baile de Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-NC-SA 2.0. Autoría: Fernando Stankuns

Páxina seguinte ▶

Fig. 29. Primeira páxina de «Continuità o crisi?» (1959) de Ernesto Nathan Rogers

Fig. 30. A Torre Velasca (1958) desde as cubertas do Duomo de Milán. Fotografía do autor

Fig. 31. Giancarlo de Carlo, vivendas en Mazzorbo (Venecia, 1979). Fonte: Made By Architects. Licenza: CC BY-NC-ND 4.0. Autoría: Robert

Fig. 32. Gino Valle, Casa Quaglia en Sutrio (Udine, 1954). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-NC-SA 2.0. Autoría: OfHouses

Fig. 33. Primeira páxina de «The "Functional Tradition"» de James Stirling (1960)

Fig. 34. Lina Bo Bardi, Museu de Arte de São Paulo (1958). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Marcelo N. Valente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ernesto N. Rogers

Continuità o crisi?

Senza la pretesa di fare un bilancio, vorrei toccare alcune questioni che mi sembrano particolarmente vive nell'attuale momento architettonico perché sono oggetto di discussioni appassionate anche da parte di giovani professionisti e di studenti le cui opinioni vanno segnalate con simpatia, come indici di uno stato d'animo diffuso nelle zone sensibili della cultura.

L'architettura può sviluppare le premesse del Movimento Moderno o sta cambiando rotta?

Ecco il problema: continuità o crisi?

Beninteso, il dubbio non è in se stesso prova di debolezza, perché è anzi il lievito d'ogni assidua intellettuale e morale, ma bisogna che siano posti con chiarezza i termini del dilemma; se no, il dubbio decade nella confusione. La revisione e l'aggiornamento dell'architettura che caratterizzano l'attuale situazione sono ricchi di fermenti indubbiamente positivi che porteranno a sviluppi concreti.

Ma, a prescindere dal rispetto che si deve a ogni opinione onesta e all'interesse psicologico che possono destare i moti singolari, debbo segnalare il pericolo di involuzioni o di arresto che può subire il processo architettonico quando l'individuo erode inconsapevolmente a generalizzare le proprie perplessità — dovute ai limiti personali — piuttosto che rendere a formulare la critica con serena oggettività: l'impasse è dovuta a questi limiti o è davvero il segno che l'indirizzo di pensiero, finora perseguito, ha esaurita finalmente la sua parabola storica?

Considerando la storia come processo, si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliano accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze; ma, per una più precisa comprensione del discorso, è meglio chiarire inizialmente l'interpretazione filologica dei termini che uso: il concetto di continuità implica quello di maturazione nell'ordine di una tradizione. Crisi è la rottura — rivoluzione —, cioè il momento di discontinuità dovuto all'influenza di fattori nuovi (non reperibili nei momenti precedenti se non come contrari a quelli che scatenarono, per opposizione, dall'impellente esigenza di novità sostanziali).

Per stabilire il punto della situazione presente (nelle sue possibilità future) occorre approfondire i motivi del Movimento Moderno, sceverando quelli che sono sorti per ragioni contingenti e che pertanto hanno avuto una *durée* limitata, da quelli che possono ambire a una più lunga *durée* perché ne implicano i connotati essenziali.

Né il fenomeno architettonico può essere considerato isolato perché ad esso concorrono, influenzandolo, gli altri settori della sibille i quali, a loro volta, hanno subito le drammatiche vicende del tempo: dobbiamo individuare la nostra posizione partendo di questo nuovo composto e senza mortificarne il naturale anelito chiudendolo (e chiudendoci) entro l'angine degli schemi scolastici.

E' caduta la ragione polemica che aveva sollecitato i precursori del Movimento Moderno per qualificare le proprie azioni «contro» quelle dell'ambiente nel quale avevano dovuto operare con spirito di crociata, con un manifesto, anche verbale, con i manifesti: chi non ricorda ad esempio che il tetto piano era di rigore per conferire le patenti di modernità?

E' caduta la ragione della artificiosa frattura che si era dovuta fare in conseguenza di quella polemica e perciò si è spossato il termine per distinguere i progressisti dai reazionari; la lotta non è più fra tradizionalisti (pedissequi imitatori degli stili tradizionali) e artisti d'avanguardia, comunque operanti nel solco della tendenza innovatrice, perché i buoni e i cattivi sono ormai da scavarsce entro i confini della stessa tendenza: non basta più essere genericamente moderni, bisogna specificare il significato di tale modernità.

Per me questo è ovvio e lo ho ripetendo da decenni.

Ma il grande equivoco sorge quando si pretende a considerare lo «stile» del Movimento Moderno dalle apparenze figurative e non secondo le espressioni di un metodo che ha tentato di stabilire nuove e più chiare relazioni tra i contenuti e le forme entro la fenomenologia di un processo storico-pragmatico, sempre aperto, che, come esclude ogni aprioristico nella determinazione di quelle relazioni, così non può essere giudicato per schemi.

Ogni appesantimento e ogni allargamento dell'esperienza architettonica che non neghi i fondamenti del metodo intrapreso, devono considerarsi come derivati dalla normale evoluzione di esso, sia che le forme risultanti assomiglino sia che si discostino dagli esempi precedenti.

Si può naturalmente chiamare che, di sfumatura in sfumatura — come avviene nel cinema organico — anche qui, pur partendo dallo stesso seme, il girino diventa rana e viene il momento quando occorre cambiare nome perché l'oggetto è cambiato intrinsecamente ed estrinsecamente: il gocciò diventa il rinascimento e questo diventa il barocco; il Movimento Moderno potrebbe essere passato in un altro movimento; la continuità avrebbe fatto il suo corso; ci sarebbe stata una crisi.

Ma c'è stata questa crisi? e l'architettura veramente uscita dall'orbita di un determinato ciclo?

Dopo queste premesse per impostare metodologicamente il problema, la risposta dipende evidentemente dalla valutazione che si fa della realtà. A mio parere questa crisi non c'è, perché se si considerano le opere degli artisti più sensibili e si pone attenzione alle loro critiche, le più valide e le più profonde dipendono, più o meno consapevolmente, dalle istanze del Movimento Moderno stesso e pretendono, per essere giudicate, che si usi un criterio critico simile a quello che è stato adoperato finora.

Se, per esempio, cercate di indagare sul significato delle opere espresse da alcuni di questi giovani più anziani e li mettete con le spalle al muro affinché ammettano che le loro opere, non essendo giustificate da alcun rapporto con i dati oggettivi dei temi, sarebbero valide solo se essi accettassero di aver agito nella sfera del gusto, si ribellano, tendendo a dimostrarvi che alle loro forme sorrendono (in un grado più evoluto) quei valori pratici e morali che erano già stati posti come cardini del Movimento Moderno. Il principio dell'arte per l'arte è ripudiato da loro non meno di quello di un'architettura intimistica che si riceva nel colloquio interno dell'individuo come drammatica confessione dei suoi personali tormenti e delle scelte che ne derivano.

E, anzi, vi parlano di ricerca di un linguaggio d'accezione più generale che peschi la linfa negli strati più profondi della tradizione. Chi potrebbe negare l'urgenza di simili ricerche e della necessità di conoscere meglio le radici culturali e del comune?

Ma ecco la simpatia per il neoclassico, per l'ultimo conoscente e per il Liberty, in quei valori che non riescono ad integrarsi correntemente nella volontà di uscire da quell'intellettualismo, di cui gli stessi accusano il Movimento

29



30



31



32

"THE FUNCTIONAL TRADITION" AND EXPRESSION James Stirling



33



34

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

italianos como as propostas de vivenda social xurdidas na posguerra baixo o programa INA-Casa ou as obras de Giancarlo De Carlo ao longo da xeografía italiana, desde o sur co edificio de vivendas de Spine Bianche en Matera (1954), na Basilicata *mezzogiorniana*, até o norte nas vivendas en Mazzorbo (1979), na lagoa veneciana [**Fig. 31**]. Pola súa banda, Frampton (1982d, 81; 1983a, 155–56; 2006b; 2009, 326) amosa interese polo friulano Gino Valle, entendendo que o seu traballo no ámbito de Udine determina a asunción do léxico vernacular desta rexión do norte de Italia, reflectido en obras como a Casa Quaglia (Sutrio, 1956)[48] [**Fig. 32**]. Volvendo a Rogers, o seu pensamento terá unha relevancia fundamental na crítica esquerdista dos anos sesenta unha vez superada a polémica revolucionaria que entendía o Movemento Moderno —progresistas contra reaccionarios, tradicionalistas contra vangardistas— como unha cruzada contra as linguaxes académicas e nostálxicas. De feito, a cuestión rexional comprometida cos ideais modernos constituirá, a partir de Rogers, unha forma de reconciliar a modernidade coa crítica de corte socialista, xa que, naquel primeiro editorial, se reivindicaba a reacción

> Contro l'imperialismo di ideologie imposte e malamente assorbite: contro il cosmopolitismo anodino delle recenti vernici accademiche, più nefaste delle vecchie muffe; contro lo sciovinismo dei nostalgici o dei rivoluzionari retrogradi: contro il folclorismo demagogico. Siamo per un linguaggio veramente internazionale, ma fatto di mutua comprensione, dove ognuno possa contribuire con la sua libertà interiore e l'apporto culturale caratteristico della regione nella quale opera (Rogers 1954a, 3).

Pola banda de Reino Unido, Stirling[49], co seu texto «Regionalism and Modern Architecture» (1957), non renuncia á reflexión rexional, pero cun matiz. Para o escocés, formado en Liverpool, o rexionalismo xustaponse ao Estilo Internacional cunha forte dose de neohistoricismo monumental e ecléctico que promove un novo tradicionalismo que ten en conta as realidades tecnolóxicas locais e económicas (Stirling 1957). O arquitecto viña desde comezos desta época interesándose polas expresións arquitectónicas que fuxisen das concepcións máis mecanicistas, como reflicte nos seus artigos en *The Architectural Review*. Nun deses artigos, Stirling (1955) fai un percorrido pola arquitectura do momento tomando como referentes a Vila Stein e as casas de Jaoul de Le Corbusier, dúas propostas de arquitectura doméstica en que o mestre suízo avanzaba nesa liña de superación do funcionalismo máis militante. Segundo Esteban Garbayo, o enfrontamento da Vila Stein e as casas de Jaoul por Stirling traía ao debate as cuestións que J. M. Richards[50] tratara tamén en *The Architectural Review* co seu artigo «Towards a Rational Aesthetic» (1935), isto é, as consecuencias estilísticas da relación entre funcionalismo e mecanicismo: «Una de las claves que se pone de manifiesto es la problemática entre el entendimiento de lo racional desde una abstracción de la estética de la máquina (exactitud, limpieza, precisión, simplicidad) o desde su lógica interna (función)» (Esteban Garbayo 2014, 50)[51]. Dalgunha maneira, as casas de Jaoul representaban a reconciliación do maquinismo optimista da Vila Stein e a integración doutros valores relacionadas coa forma, a función e a expresión, unha visión do brutalismo que desde logo contrastaba coa liña aberta por Reyner Banham e o *International Group* naqueles anos en Inglaterra, aínda que a propia teoría de Banham ou a obra do matrimonio Smithson presenten moitos matices no tocante á glorificación da modernidade. Precisamente con relación a isto, Richardson (2001, 14) defende que o uso do *béton brut* entre 1945 e 1965 era un xeito de transmitir un senso cru primitivista[52].

---

[48] Pero tamén salienta Vittorio Gregotti no ámbito de Milán e Carlo Scarpa en Venecia, ademais das referencias ao Tesino, como Mario Botta, Aurelio Galfetti, Rino Tami ou o italiano Alberto Sartoris.

[49] James Stirling será unha das principais voces internacionais presentes no Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela (SIAC, 1976).

[50] James Maude Richards, crítico inglés e editor de *The Architectural Review* durante trinta e catro anos, ten asinado nesta revista como J. M. Richards ou baixo o pseudónimo James MacQueady Richards.

[51] Para Kelly, esta lectura de Richards (1935) está moi en sintonía con *Técnica e civilización*, que Mumford publicara un ano antes (1934): «Mumford had argued that art changes in response to changing social and cultural factors — in the case of modern times especially to the machine — stating that with 'machines and instruments' came 'a fresh kind of perception and pleasure' and that 'to interpret this order becomes one of the new tasks of the arts'. Taking Mumford's lead, Richards wrote that architecture has to 'reflect the real, essential world of scientific order that underlies our civilisation: the world men carry in their head'» (Kelly 2015, 236).

[52] Así mesmo, no tocante a Le Corbusier, lembra a aposta por recuperar as tipoloxías tradicionais, como o caso do mosteiro francés en La Tourette, ou a abordaxe das formas na capela de Ronchamp, que fora criticada por críticos como Pevsner como irracional (Richardson 2001, 14).

En «"The Functional Tradition" and Expression» (1960) [**Fig. 33**], Stirling recollía no propio título algunhas inquedanzas de dous especiais de *The Architectural Review* titulados «The Functional Tradition» (xaneiro de 1950 e xullo de 1957). Richards, que viña traballando esta cuestión durante os cincuenta, referíase ao vernáculo e o anónimo como unha tradición funcional que cumpría perfeccionar para acadar a virtude da sinxeleza nun tempo de inquedanzas: «functionalism is not a creed peculiar to our time but the dominating ingredient of a deeply rooted tradition to which the anonymous architecture of every age bears witness» (Richards 1957, 4)[53]. Esta concepción do vernáculo como funcional traducíase nunha superación da mirada á tradición como unha simple ollada pintoresca. Como xa expresara no artigo de 1957[54], Stirling desconfía da nova monumentalidade e das solucións excesivamente formais, con consecuencias negativas para a articulación e composición de volumes. Así, suxire unha mirada ao vernáculo:

> The architectural quality of a solution will of course depend upon the particular organization of the accommodation, circulation, services, etc., and vernacular buildings usually have an unsophisticated but successful integration of large and small elements achieved with a degree of inevitability. In modern architecture, an over-formal solution may avoid the realities of the accommodation, and this is the case with Louis Kahn's project for the Trenton Community Centre where the silhouette of the gymnasium, which is the biggest single volume, is determined by a roof-bay system which is mainly appropriate to the corridors and small rooms (Stirling 1960, 59–60).

«Realismo», «neorrealismo» ou «novo empirismo» son algúns dos nomes con que a crítica se referiu á arquitectura da posguerra, reflectindo a necesidade de reconciliar progreso e técnica coas necesidades da sociedade. Con relación a isto, Montaner (2011b) refírese ao concepto grego de «mímese» como artellador destas visións críticas. Segundo o arquitecto catalán, o Movemento Moderno, desde a súa dimensión —chamemos— estilística, rompera con toda vontade de representación fidedigna da realidade, como tamén aconteceu nas artes plásticas. Con todo, a mímese sería recuperada por Kahn, Utzon, Barragán ou Lina Bo Bardi como xeito de recuperar os monumentos, a historia, a realidade, a relación cos usuarios, a arquitectura vernácula ou, máis aló da tradición como concepto amplo, co entorno concreto, unha cuestión que ve reflectida no Museu de Arte de São Paulo (MAPS, 1958) de Bo Bardi [**Fig. 34**]. Isto, en definitiva, permite diferenciar entre unha «modernidade universal» e unha «modernidade específica», que acada o seu valor de obra de arte universal mediante a síntese entre modernidade e cultura do lugar (Montaner 2011b, 24–25)[55], unha idea que comporta similitudes coa noción de rexionalismo crítico.

1.2.3. Tentativa e redención dos CIAM: o *Team X*

En efecto, a máis clara converxencia destas revisións será o *Team X*, que ten a súa orixe nos Congresos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM), os verdadeiros núcleos irradiadores do debate e praxe modernas. Desde o primeiro congreso en La Sarraz (1928) até o derradeiro en Dubrovnik (1956), os CIAM pasaron por tres fases. En primeiro lugar, unha fase comprendida entre 1928 e 1933 estivo dominada polo ámbito alemán da *Neue Sachlichkeit*: o II CIAM en Frankfurt (1928) versou sobre «A vivenda mínima» e o III CIAM en Bruxelas (1930) arredor dos «Métodos construtivos racionais». En segundo lugar, o IV CIAM de Atenas («A cidade funcional», 1933), de que emanou a *Carta de Atenas*, e o V CIAM de París («Arquitectura e lecer», 1937) marcaron un segundo período de confianza nas novas posibilidades do urbanismo moderno. Por último, esta confianza truncaríase após a guerra co VI CIAM de Bridgewater (1947), en que os arquitectos tiveron que enfrontarse á necesidade de reconstruír Europa tras a guerra. Sería en Bridgewater onde se iniciase o terceiro e

---

53 Froito destas pescudas e dos diferentes artigos publicados baixo a temática da «tradición funcional», en 1958 aparecerá *The functional tradition in early industrial buildings* (The Architectural Press).

54 Nese artigo, fronte aos grandes emblemas urbanos, Stirling (1957, 65 e 68) recoñecía os almacéns e outros edificios industriais de Liverpool como elementos dun rexionalismo urbano británico caracterizado polo anonimato e a non-consciencia de si mesmos, pero que reflectían a infinita idiosincrasia local.

55 Entre outros referentes brasileiros, Montaner (2011b, 99) destaca a obra de Lúcio Costa, para quen a «búsqueda de una intencionalidad plástica en el contexto brasileño debe desarrollarse recurriendo a las formas del lugar y reinterpretando la arquitectura colonial», sen deixar por iso de responder ás necesidades do tempo presente.

derradeiro período dos CIAM. A este seguirían o VII CIAM en Bérgamo (1949), sobre a arquitectura como arte, e o VIII CIAM en Hoddesdon (1951), cuxo tema «O corazón da cidade», escollido polo Modern Architecture Research Group (MARS) como delegación inglesa do CIAM, estaba en consonancia co manifesto de Sert, Léger e Giedion ao traer sobre a mesa a necesidade de edificios que transmitan a vida social e colectiva e non se limiten ao funcional (Frampton 1997a, 329; 2009, 275). Esta crecente prevalencia inglesa continuará no IX CIAM de Aix-en-Provence (1953), onde se producirá a grande escisión. Malia o interese da vella garda polas calidades do lugar, a incapacidade destes por atopar solucións realistas aos problemas urbanísticos vai xerar unha grande desconfianza na liña oficial do congreso e un absoluto descrédito da *Carta de Atenas*. Esta xeración nova, encabezada por Aldo van Eyck e o matrimonio Smithson, reivindicaban a identidade do espazo urbano na súa crítica ao relatorio do anterior congreso:

> O homem pode identificar-se de inmediato com seu próprio lar, mas não se identifica facilmente com a cidade em que este está situado. «Pertencer» é uma necessidade emocional básica —suas associações são da ordem mais simples. Do «pertencer» —identidade— provém o sentido enriquecedor da urbanidade. A ruazinha estreita da favela funciona muito bem exatamente onde fracassa com freqüência o redesenvolvimento espaços (a través de Frampton 1997a, 330).

Desta maneira, o congreso de Aix-en-Provence será o marco en que comecen as reunións do que *a posteriori* sería coñecido como *Team X*, denominado así pola súa consolidación no X CIAM de Dubrovnik (1956), que sería o derradeiro seguindo o formato tradicional. Os holandeses, articulados arredor do «grupo de Doorn», serían os responsábeis de organizar o encontro en Dubrovnik, en cuxa pescuda de novas solucións espaciais e territoriais tería como temática o «Hábitat»[56]. Mais non só os mozos repudiaran a *Carta de Atenas*, senón que atoparon complicidade cun Le Corbusier que fora abandonando paulatinamente o espírito racionalista ortodoxo dos primeiros CIAM (Colquhoun 2005, 218). De feito, o arquitecto suízo depositaría todas as súas esperanzas nas xeracións mozas, como testemuña a carta enviada antes do encontro en Iugoslavia, en palabras de Frampton, un «epitafio» dos CIAM:

> São aqueles que hoje têm quarenta anos de idade, nascidos por volta de 1916 durante guerras e revoluções, e os que nessa época nem haviam nascido, e estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise econômica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a ser seguidos e os meios para alcançá-los, e a patética urgência da situação atual. São eles os que sabem. Seus antecessores foram excluídos, ficaram de fora, não estão mais sujeitos ao impacto imediato da situação (a través de Frampton 1997a, 330).

O undécimo congreso no Museo Kröller-Müller de Otterloo —obra de Henry van de Velde— en 1959, máis que unha reunión ordinaria dos CIAM, será o primeiro grande encontro do *Team X* e certificará a disolución dos CIAM, coas conseguintes consecuencias historiográficas no alcance temporal do Movemento Moderno e o Estilo Internacional [**Fig. 35**]. Jaap Bakema e Aldo van Eyck desde os Países Baixos e o matrimonio Smithson desde Inglaterra foron os impulsores dun grupo que integrou arquitectos como Georges Candilis (Francia), Giancarlo De Carlo (Italia) ou Shadrach Woods (Inglaterra), así como outras figuras que, como John Voelcker (Inglaterra), Jerzy Soltan (Polonia), Gier Grung (Noruega), Ralph Erskine (Suecia) ou Coderch (Catalunya) son recollidos no manual que Alison Smithson editou en 1968[57], ou Ungers (Alemaña) e Pancho Guedes (Portugal). Na súa reunión inaugural en Otterlo, Aldo van Eyck declaraba:

> [...] La arquitectura implica un constante redescubrimiento de las cualidades humanas fundamentales trasladadas al espacio. El hombre es siempre y en todas partes esencialmente el mismo, tiene el mismo equipamiento mental, a pesar de que lo use diferentemente de acuerdo a su trasfondo cultural o social, de

[56] Como se verá máis adiante, o grupo do Porto terá un papel sinalado coa súa proposta de intervención no Parque Natural de Montezinho, no planalto de Bragança, realizada nun intre en que no gremio profesional portugués estaba a desenvolverse o «Inquérito à arquitectura regional portuguesa» (1955).

[57] O primeiro *Team 10 Primer* foi redactado polo matrimonio e publicado en *Architectural Design* en 1962. O manual presenta unha primeira parte sobre o papel do arquitecto e todos os materiais do grupo, artellados en tres seccións: «Intraestrutura urbana», «Agrupamento de vivendas» e «Limiar». Ao longo destes apartados hai un texto principal e outros textos que complementan a guía do manual. Para a versión española, *vid*. Smithson ed. (1966).

> acuerdo al particular esquema de vida del que forma parte. Los arquitectos modernos han estado jugueteando continuamente con aquello que es diferente en nuestro tiempo, a tal punto que han perdido contacto con lo que no es diferente, sino siempre y esencialmente lo mismo (Smithson ed. 1966, 4).

Xa desde Aix-en-Provence, Alison e Peter Smithson ou Aldo van Eyck apostaban por rachar co racionalismo da cidade funcional e atopar unha alternativa ás catro categorías da *Carta de Atenas* co obxectivo de dar cos principios estruturais do crecemento urbano e relacionar a forma física coas necesidades sociopsicolóxicas. Mais non só era unha ruptura co funcionalismo, senón tamén con outras correntes críticas da época, como o idealismo de Rogers e outros contextualistas italianos ou as ideas da nova monumentalidade. Embora as teses do *Team X* partilla coa nova monumentalidade o factor da experiencia comunitaria, a nova monumentalidade pretendía crear os símbolos desa comunidade dentro dun marco urbano que seguía a ser racionalista (Colquhoun 2005, 218)[58]. Aliás, os Smithson afirmaban no IX CIAM: «Nuestra jerarquía de asociaciones está tejida en un *continuum* modulado que representa la verdadera complejidad de las asociaciones humanas [...]. Nuestra opinión es que una jerarquía de asociaciones humanas concebida en estos términos debería reemplazar a la jerarquía funcional de la *Carta de Atenas*» (Smithson ed. 1966, 33). Froito da relevancia do MARS no noveno CIAM, os Smithson, representando a comitiva inglesa, presentaran neste congreso o proxecto para Golden Lane [**Fig. 36**], unha proposta de intervención urbana sobre un barrio londiniense que sintetiza o pensamento deste matrimonio arredor da «identidade» e dos «modelos de asociación». Como se vén adiantando, as propostas do *Team X* pretenden devolver a capacidade de recoñecemento dos espazos fronte aos ambientes abstractos e anónimos da modernidade ortodoxa. Esta identificación co espazo urbano presenta unha diferenza fundamental coas teorías que anos despois desenvolvería Aldo Rossi: se para o italiano esa identidade está nos elementos do pasado, os Smithson apostarán pola construción dunha cidade completamente nova en que os seus elementos poidan ser asimilados pola comunidade.

A respecto dos mecanismos de asociación, esta constitúe a grande ruptura sobre os postulados da *Carta de Atenas*. O esquema dos Smithson comprende catro ámbitos que, para a presentación do Golden Lane en 1953, foron recollidos na tradicional grella empregada nos CIAM [**Fig. 37**]: a) a casa como célula constitutiva da sociedade é concibida lonxe da noción de «vivenda mínima» do II CIAM; b) a rúa como lugar de encontro; c) o distrito como unidade de elementos partillados; e d) a cidade como comunidade intelectual da cal se ten consciencia colectiva [**Fig. 38**][59]. Destas nocións xurdirá a *Cluster City* [**Fig. 39**], unha nova forma de comunidade baseada na superación da xeometría cartesiana cara a unha maior complexidade urbana sen perder os elementos identificábeis, a flexibilidade e posibilidade de adaptación aos novos usos ou a atención ás peculiaridades espaciais, climáticas ou sociocomunitarias de cada lugar[60]. En toda a secuencia de niveis de identificación urbana, desde a casa até a cidade, a influencia do existencialismo de posguerra é clara no tocante ás novas conceptualizacións do espazo e o lugar, materializadas formalmente por este equipo con propostas como o *stem* ('acio')[61], unha forma de articular os espazos de tránsito interior como rúas, ou a *web* ('tea de araña, rede'), unha forma de articular os espazo sen xerarquía, onde a importancia, polo tanto, virá dado polo uso. Doutro lado, un concepto emanado de Aix-en-Provence é o de «limiar» —*doorstep*—, entendido polo matrimonio Smithson como a extensión da casa no espazo público ou a transición entre estes dous primeiros niveis de asociación. A partir deste concepto, e partindo da filosofía de Martin Buber e a súa dicotomía *eu-ti*, Aldo van Eyck definirá o «intermedio» —*in-between*— como punto de reconciliación e harmonización entre dous fenómenos opostos. Como disertou en Otterlo:

---

[58] E, aínda que Colquhoun (2005, 220) non o relacione directamente coa súa conceptualización de rexionalismo, ao se referir ao compoñente «comunidade» emprega a propósito o termo alemán *Gemeinschaft* que, como vimos, fundamenta para este autor as prácticas rexionais aplicando o contraste de Tönies entre *Gemeinschaft* e *Gesellschaft* (Colquhoun 1992).

[59] Sobre estes conceptos, *vid*. Smithson e Smithson (1970, 13-ss.)

[60] Segundo Esteban Garbayo (2014, 56), o *Village Project* de Stirling, presentado en Dubrovnik, está moi en sintonía co concepto de *Cluster City*.

[61] Neste senso, a súa aposta formal urbana é o acio, unha estrutura que pode ser expandida e completada, algo semellante, mais desde unha perspectiva e un contexto moi diferentes, a algunhas propostas do metabolismo xaponés.

> Hay algo más que ha estado trabajando en mi mente desde el momento en que los Smithson pronunciaron la palabra «umbral» en Aix. Desde entonces no he abandonado la idea. He vuelto 20 veces sobre ella, ampliando su significado en la medida en que pude hacerlo. He llegado, inclusive, a identificarla, como un símbolo, con lo que la arquitectura significa como tal y con lo que debería lograr. Establecer las partes intermedias es en realidad reconciliar polaridades en conflicto. Procuremos un lugar en el que puedan intercambiarse, y habremos reestablecido el original fenómeno dual. En Dubrovnik llamé a esto «la más grande realidad del umbral».
>
> Pongamos un ejemplo: el mundo de la casa, conmigo en el interior y ustedes en el exterior, o viceversa. También está el mundo de la calle —la ciudad— con ustedes en el interior y yo en el exterior o viceversa. ¿Captan lo que quiero decir? Dos mundos opuestos, sin transición [...].
>
> Eso es una puerta, algo que lo enmarca a uno al llegar y al partir, experiencias vitales no sólo para quienes las vivimos, sino también para aquellos que encontramos o que dejamos a nuestras espaldas. Una puerta es un lugar para una ocasión (Smithson ed. 1966, 43)[62].

Esta categorización estará presente en obras como o seu orfanato de Ámsterdam (1957-1960)[63], concibido como unha secuencia de espazos interrelacionados en cuxos «intermedios» se fundamenta a vida en comunidade [**Fig. 40**]. Esta humanización e simbiose entre espazo interior e exterior, así como o seu interese polas crianzas, que foran esquecidas no urbanismo moderno, reflectiranse nos seus modestos pero potentes *playgrounds* [**Fig. 41**].

* * *

Moitas das experiencias que se veñen debatendo neste capítulo constituíron as primeiras experiencias dun rexionalismo crítico que marcará o debate nos oitenta en oposición á posmodernidade «oficial». Porén, a partir dos sesenta comezarán a desenvolverse algunhas visións arredor das cales Tzonis e Lefaivre amosarán certa desconfianza. E é que as novas lecturas xurdidas do estruturalismo desembocarán nunha serie de retóricas lingüísticas e semióticas que terán como punto de chegada a Bienal de Venecia de 1980. Na súa secuencia histórica do rexionalismo crítico, as novas visións cara ao pasado e a tradición inauguradas nos sesenta constituirán un *impasse* na lóxica converxente co proxecto moderno do rexionalismo crítico. Sirva como síntese do período xa tratado e como adianto do que vén o seguinte fragmento:

> El punto de vista del regionalismo crítico —ya que, contrariamente a los malentendidos, no era ni sectario ni localista, sino más bien un esfuerzo internacional para renovar el Movimiento Moderno y fortalecer su esencia como movimiento realista con un compromiso social— se convirtió en un medio a través del cual los arquitectos de todo el mundo podían reunirse para discutir, de forma creativa, sus problemas, conocer sus esfuerzos mutuos y trabajar en común. En los años sesenta el movimiento entra en un periodo de crisis y la atención se desvía hacia otros temas arquitectónicos. Las sucesivas oleadas de tecnomanía, cientifismo y, finalmente, populismo, desvían el interés hacia otros campos. El debate sobre regionalismo crítico[64] se interrumpe, se transforma o se incorpora a la controversia populista. En los años setenta, salvo pocas excepciones, degenera en el denominado debate del contextualismo, una versión empobrecida de la idea original. Es durante los años ochenta cuando resurge gradualmente en todo el mundo (Tzonis e Lefaivre 1985, 9). ■

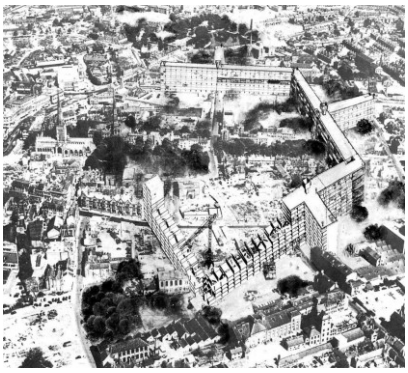
[62] «A place made for an occasion» na versión orixinal, expresión que será recollida por Tzonis e Lefaivre (1981b, 176) ao falaren de Pikionis.

[63] Sobre a cuestión do *in-between* e o limiar e a súa relación co orfanato, *vid*. Lidón de Miguel (2015) e Gil Guinea (2019). Sobre os proxectos, *vid*. Van Eyck e Ligteljin (1999).

[64] Tzonis e Lefaivre chaman «debate do rexionalismo crítico» a todos os temas de debate que fundamentan o que eles denominarán «rexionalismo crítico» e non a un debate arredor do rexionalismo crítico, posto que, evidentemente, o termo non fora aínda inventado. Porén, no vindeiro capítulo, referirémonos ao debate do rexionalismo crítico como o clima de reflexión e polémica que eles mesmos inauguran a comezos dos oitenta coa formulación do termo.



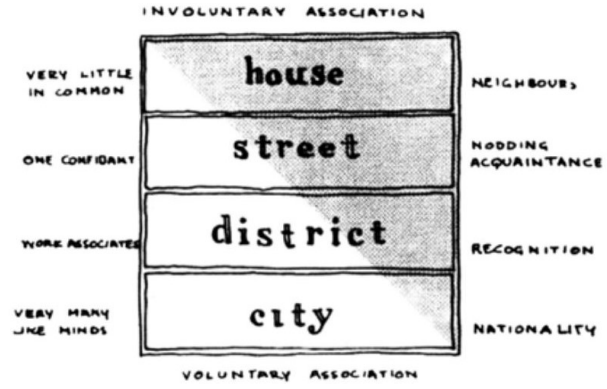
35



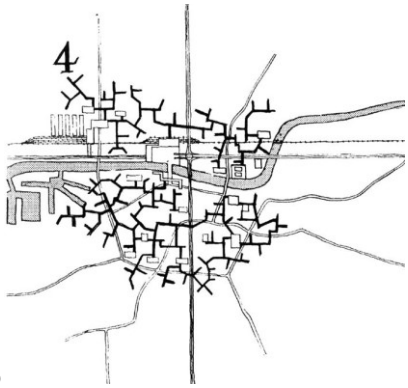
36



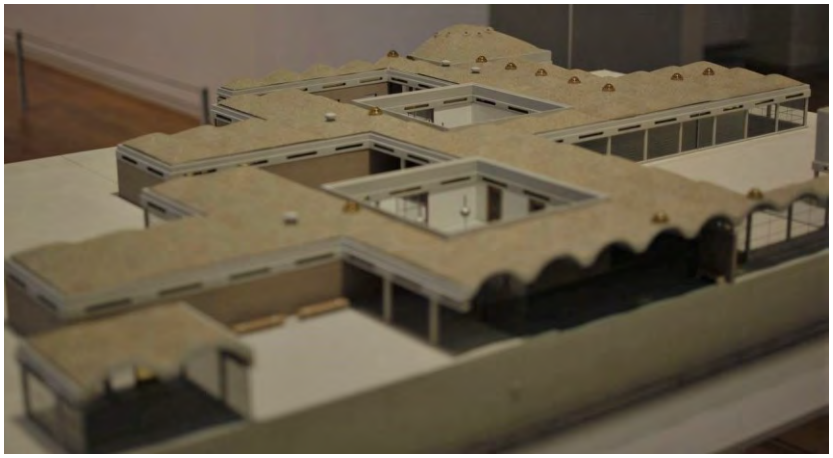
37



38



39



40



41

Fig. 35. Reunión en Otterlo (1959). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 2.0. Autoría: Netherlands Architecture Institute (NAI)
Fig. 36. Alison e Peter Smithson, Golden Lane. Fonte: Smithson e Smithson (1970)
Fig. 37. Alison e Peter Smithson, grella para o CIAM de Aix-en-Provence. Fonte: Centre George Pompidou (Ref: AM 1993-1-688)
Fig. 38. Alison e Peter Smithson, escalas de asociación. Fonte: Smithson e Smithson (1970)
Fig. 39 Alison e Peter Smithson, primeira *Cluster City* (1952). Fonte: Smithson ed. (1966, 20)
Fig. 40. Aldo van Eyck, maqueta do orfanato de Ámsterdam (1955) no Rijksmuseum. Fotografía do autor
Fig. 41. Aldo van Eyck, parque infantil de Dijkstaat (1954). Fonte: Van Eyck e Ligteljin (1999)


USC
UNIVERSITAT DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. (Des)continuidades de fin de século. As inflexións críticas

So long, Frank Lloyd Wright
I can't believe your song is gone so soon
I barely learned the tune
So soon
So soon

SIMON & GARFUNKEL, «Frank Lloyd Wright» (*Bridge Over Troubled Water*, 1970)

Io sono una forza del passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi,
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.

PIER PAOLO PASOLINI, «10 giugno» (*Mamma Roma*, 1962; *e Poesia in forma di rosa*, 1964)

O REXIONALISMO CRÍTICO recollerá nos anos oitenta o testemuño dalgunhas das lecturas críticas que se sucederon na historiografía moderna das décadas anteriores. Será nestes axitados anos da crítica arquitectónica unha especie de terceira vía á crise da modernidade e ao discurso posmoderno, aglutinando cuestións presentes en ambos os dous paradigmas. A súa popularidade rastréxase perfectamente nas principais revistas e editoriais dedicadas á crítica arquitectónica e recibiu louvanzas e críticas por igual, así como relecturas desde múltiples perspectivas e enfoques.

A súa fortuna crítica deberase ao interese espertado nalgunhas periferias creativas pola adaptación ao local, ás condicións climáticas ou materiais, unha eterna loita interna no seo do Movemento Moderno que, ao longo da segunda metade do século XX gañará un crecente protagonismo. E é que, alén da súa dimensión crítica, o rexionalismo crítico constituirá as súas propias categorías estéticas arredor da práctica do lugar. Alexander Tzonis, Liane Lefaivre ou Kenneth Frampton porán o acento sobre arquitecturas e latitudes secundarias nos discursos máis hexemónicos da modernidade, favorecendo un riquísimo debate na antesala da fin do milenio. Con todo, débese adiantar que, neste accidentado contexto crítico, a proposta do rexionalismo crítico «morrerá de éxito», debendo atender a outras sensibilidades contrastadas con esta perspectiva e ampliadas ou completadas con outros termos como «realismo», «novo vernáculo» ou «novo organicismo».

2.1. O camiño cara á inflexión posmoderna

2.1.1. Os mosaicos interpretativos dos anos sesenta e setenta

Como adiantamos no final do anterior capítulo, Tzonis e Lefaivre (1985) sostiñan que o rexionalismo fora sendo abandonado nos sesenta e nos setenta, cando o debate se confunde co do contextualismo. Se os anos cincuenta estiveron marcados pola influencia do existencialismo e a fenomenoloxía, apelando aos mecanismos de comportamento e de percepción, os sesenta, pola contra, terán unha deriva lingüística e semiótica que se artellará arredor do estruturalismo. Como sentencia Montaner (2013, 75), isto dá lugar a un panorama de fragmentación na crítica da arquitectura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Italia, especialmente a Facultade de Arquitectura de Milán, será mais unha vez un dos puntos de referencia da teoría dos anos sesenta. Aínda que o propio ambiente milanés reflectía os fondos cambios de paradigma no pensamento filosófico e foi o centro de novas disputas[65], arquitectos como Rogers seguirán a exercer unha forte influencia sobre novos discípulos. O máis avantaxado será precisamente un dos grandes nomes da teoría arquitectónica contemporánea, Aldo Rossi. A través d'*A arquitectura da cidade* (1966) [**Fig. 42**], a *Autobiografía científica* (1981) [**Fig. 43**], os *Quaderni azzurri* (1968-1992)[66] [**Fig. 44**] e outros textos, o arquitecto italiano reelaborará a forma de concibir a cidade e a arquitectura no seu seo desde o estruturalismo con base en Lévi-Strauss. A arquitectura moderna viña caracterizada por unha especie de «pecado orixinal» que Rossi definía como «funcionalismo inxenuo». Velaquí a primeira grande achega do seu pensamento: a cidade non vén dada polas súas funcións, xa que logo, os elementos arquitectónicos e urbanos demostran no devir histórico a posibilidade dunha mudanza das súas funcións (Rossi 1971, 81). Dito doutra maneira, non existe unha relación causal e unívoca entre a forma e a función, rompendo por completo coa máxima *form follows function*. Esta idea do funcionalismo inxenuo sintonizaba, para Montaner (2013, 77), coa crítica de Adorno ao funcionalismo en *Minima Moralia* ou no seu artigo «Functionalism Today» (1965), en que o frankfurtiano entendía que a relación entre función e tempo non vai máis aló da presenza definidora da propia modernidade:

> Architecture worthy of human beings thinks better of men than they actually are. It views them in the way they could be according to the status of their own productive energies as embodied in technology. Architecture contradicts the needs of the here and now [*jetzt und hier*] as soon as it proceeds to serve those needs — without simultaneously representing any absolute of lasting ideology. Architecture still remains, as Loos's book title complained seventy years ago, a cry into emptiness. The fact that the great architects from Loos to Le Corbusier and Scharoun were able to realize only a small portion of their work in stone and concrete cannot be explained solely by the reactions of unreasonable contractors and administrators (although that explanation must not be underestimated) (Adorno 1997, 14).



Fig. 42. Aldo Rossi, *L'architettura della città* (1966)

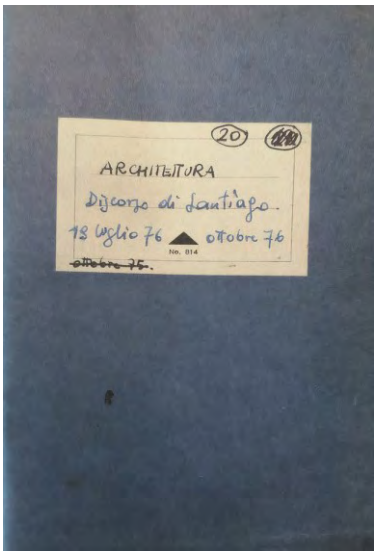


Fig. 43. Aldo Rossi, *quaderno azzurro* número 20 (1976)

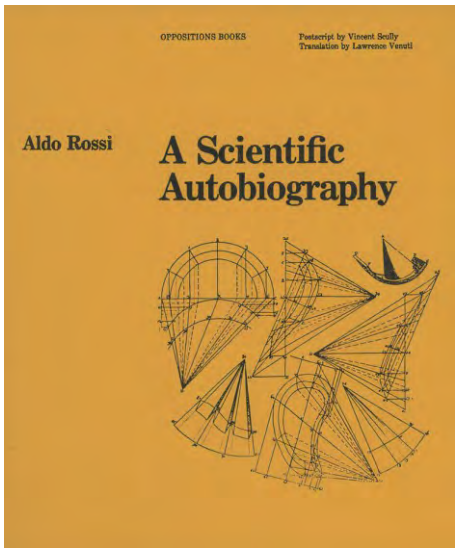


Fig. 44. Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (1981)

[65] De feito, un coñecido artigo de De Carlo, «Problemi concreti per i giovani delle colonne» (1955), acendeu unha forte polémica no contexto da facultade, cando unha serie de alumnos —os *giovani delle colonne*— presentaran arquitecturas con columnas para obteren a súa titulación, algo que, para De Carlo, xurdía da asunción dunha posición de violenta polémica contra o racionalismo dogmático.

[66] Son corenta e sete cadernos escritos ao longo da súa vida profesional, nos cales detalla, con maior ou menor orde e profundidade, algunhas das súas ideas, prepara textos ou intervencións en seminarios, articula itinerarios de viaxe, escribe recordatorios etc. Os *quaderni* foron editados en formato facsímile en 1999 a cargo de Francesco Dal Co. Ao longo dos cadernos son moitas referencias [**Texto 7**] a Galiza (5, 7, 8, 10 e 20), a Santiago de Compostela (5, 7, 9, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 31, 24 e 47) ou á exposición «Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles» no 36. Con todo, para o caso galego non constan referencias a eles na historiografía, fronte ás alusións sevillanas, que son tratadas por Sainz Gutiérrez (2015). Ademais da inclusión das pasaxes dos *quaderni* dedicados a Galiza nesta tese, estas están tamén presente nun artigo, aínda inédito, sobre a relación de Aldo Rossi con Galiza (Rodríguez Caramés, sen data).

Rossi, froito da herdanza da tradición italiana de Croce ou Gramsci, de onde nace o valor artístico que Rossi confire ao proxecto arquitectónico (Montaner 2013, 77), así como de Camilo Sitte, reivindica, desde a súa natureza estética, a cidade como obra de arte colectiva. Os diferentes vocabularios tipolóxicos vanse reinterpretando ao longo dos séculos, vestidos de diferentes estilos ou linguaxes. A cuestión da tipoloxía, un dos temas totémicos da crítica italiana deste tempo, experimentará nestes anos unha transformación desde o idealismo conferido no século XIX por Quatremère de Quincy, isto é, como un tipo ideal preexistente que condiciona as formas e a estrutura, até unha noción de tipoloxía máis ampla que vén dada pola morfoloxía urbana e a relación coa contorna. Así será percibido por autores como Manfredo Tafuri, Carlo Aymonino[67] ou Giulio Carlo Argan[68], quen se afasta da concepción ideal do tipo como algo instaurado e inmutábel, achegándoo ao proceso creativo autónomo de cada arquitecto. Isto resulta fundamental na análise da arquitectura contemporánea, onde a tipoloxía devén un esquema de articulación espacial:

> Ne deriverebbe che l'invenzione formale che supera il tipo sarebbe la risposta alle esigenze attuali, rispetto alle quali il tipo ha perduto ogni valore concreto. Il ricorso al tipo avverrebbe dunque nella misura in cui l'esigenza attuale, alla quale l'artista è chiamato a rispondere, ha le sue premesse nel passato. Un esempio significativo è dato dal confronto tra l'architettura sacra e l'architettura industriale moderne. L'architettura industriale, rispondendo ad esigenze del tutto nuove, ha creato nuovi tipi, che spesso hanno avuto una grande importanza per i successivi sviluppi delle forme architettoniche. L'architettura sacra, che risponde ad esigenze fortemente collegate con il passato, ha dato luogo a ripetizioni tipologiche prive di ogni valore artistico, oppure a tentativi di liberazione da ogni schema tipologico (p. e. la chiesa di Le Corbusier a Ronchamp) che in pratica hanno condotto alla proposta di contro-tipi per lo più inaccettabili o effimeri, mentre solo raramente si sono avuti sviluppi moderni dei tipi storici (Argan 1965, 80–81).

Volvendo a Rossi, a renuncia a relacionar tipoloxía e forma con función require de novos xeitos de clasificación que poden abranguer varias escalas: a rúa, o barrio ou a cidade enteira. En resumidas contas, un feito urbano determinado pola función soamente non pode ser desfrutado máis aló desa función concreta. Esta idea lévao a falar do valor de permanencia, polo cal un feito urbano que xa non cumpre a súa función orixinal segue tendo valor formal. O valor da permanencia advírtese a través dos monumentos ou dos trazos e o plano e marcan a evolución da cidade: «Las ciudades permanecen sobre ejes de desarrollo, mantienen la posición de sus trazados, crecen según la dirección y con el significado de hechos más antiguos que los actuales, remotos a menudo. Muchas veces estos hechos permanecen, están dotados de vitalidad continua, y a veces se destruyen; queda entonces la permanencia de las formas, los signos físicos del *locus*. La permanencia más significativa está dada así por las calles y por el plano [...].

»A primera vista puede parecer que las permanencias absorben toda la continuidad de los hechos urbanos, pero sustancialmente no es así porque en la ciudad no todo permanence, o lo hace con modalidades tan diferentes que a menudo no son confrontables» (Rossi 1971, 99). O valor de permanencia, por outra banda, axuda a distinguir entre, por exemplo, a residencia e os elementos primarios: «Admitimos que la residencia constituye la mayor parte de la superficie urbana y que presenta ésta raramente caracteres de permanencia [...]. Reconocemos en cambio a los elementos primarios un carácter decisivo en la formación y en la constitución de la ciudad», sendo este papel de elemento primario o que subxace nos monumentos (Rossi 1971, 105). Con todo, os elementos primarios non só están definidos pola súa forma física, senón que se debe considerar, por exemplo, o seu papel como lugar dun acontecemento que, pola súa importancia, orixinou transformacións

---

[67] Aymonino distingue entre tipo e modelo. Dunha banda, o modelo é utilizado para a solución de problemas funcionais e «necesariamente repetíbeis». Doutra banda, os tipos son aqueles equipamentos «que presentan respecto a la estructura urbana unos valores temáticos y de colocación casi nunca repetibles (como, por ejemplo, el Teatro de la Ópera, el Parlamento, el Palacio de Justifica) y que posibilitan la definición de unos focos de referencia precisa, en relación a la ciudad, a la red de circulaciones, etcétera (lo que supone, por tanto, la definición de una función específica de los tipos respecto a la forma total de la ciudad, cada vez más imprecisa y disgregada)» (Aymonino 1981, 122).

[68] Fronte a un tipo preexistente, ideal e platónico, segundo a definición de Quatremère de Quincy, Argan lembra que o estabelecemento de tipos é posterior á produción da arquitectura. Cando un tipo é fixado na práctica ou na teoría arquitectura, ese tipo xa existe no seu momento histórico determinado como resposta a un conxunto de esixencias ideolóxicas, relixiosas ou prácticas. Estes tipos estabelécense historicamente non só a través da funcións, senón da configuración dos propios edificios (Argan 1965, 77).

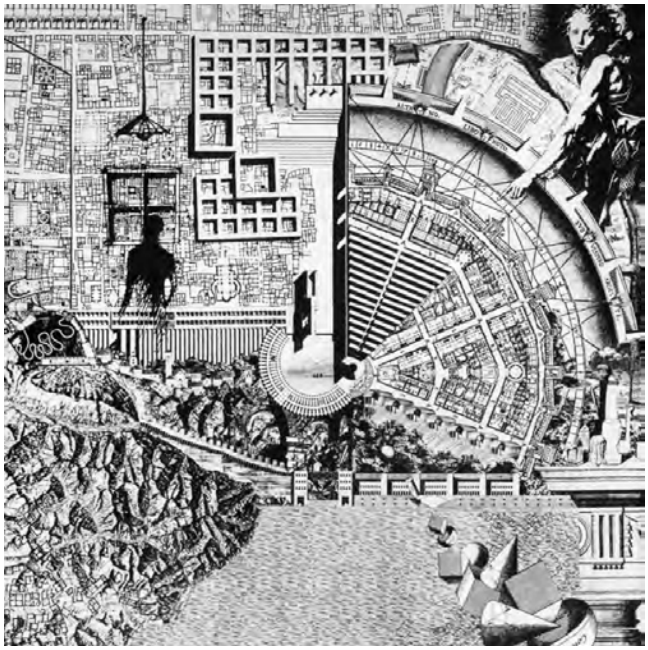
espaciais (Rossi 1971, 158). Como se vai entrevendo, a concreción do lugar é tamén fundamental en Rossi. O *locus* estabelécese no contacto entre o edificio e o seu contexto urbano, unha relación entre unha «certa situación local» e as súas construcións que era un valor predominante na antigüidade clásica, cando o sitio estaba gobernado polo *genius loci* (Rossi 1971, 185). A creación de lugares está intimamente ligado á noción de memoria colectiva, que toma de Halbwachs: «La ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y a lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva», considerando a memoria como canalizador das grandes ideas que atravesan a historia da cidade e van conformando a súa forma con novos feitos (Rossi 1971, 226). Como dirá posteriormente, os lugares son sempre máis fortes cás persoas, así como as escenas fixas sobre a sucesión de acontecementos transitorios (Rossi 1981, 50). Os mecanismos da memoria son fundamentais no pensamento rossiano e deles parte outro dos seus conceptos chave: a «cidade análoga» [**Fig. 45**] —e a «arquitectura análoga»—, onde o propio arquitecto confirma a influencia de Carl Jung:

> Este concepto de la ciudad análoga se ha desarrollado en el sentido de las analogías y por tanto hacia el concepto de una arquitectura análoga.
>
> La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas.
>
> En la correspondencia entre Freud y Jung, éste define el concepto de analogía del siguiente modo: «... He explicado que el pensamiento "lógico" es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento "analógico" o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado", un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es "pensar con palabras". El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras» (Rossi 1975, 8).

Apelar á memoria colectiva das formas creadas historicamente non só se releva un método de composición válido para a contemporaneidade [**Figs. 46 e 47**], senón que lle permite estabelecer un contraste entre a cidade análoga e a cidade funcional. A cidade análoga, fronte á cidade funcional, olla cara ao pasado, pero non é necesariamente estática, recompón a memoria colectiva a través das formas creadas historicamente, que se converten en elementos válidos para a composición arquitectónica contemporánea[69]. En definitiva, «la inserción del edificio en el ambiente circundante o ambiente natural, se produce de este modo no por mimetismo o imitación, sino por superposición, casi por añadido de un elemento ulterior a los otros elementos (árboles, tierra, cielo, prado) que constituyen el ambiente» (Rossi 1975, 11). Dentro dos protagonistas da *Tendenza*, Giorgio Grassi tamén amosaba a necesidade de repensar o racionalismo, facendo un percorrido pola súa sintáctica e tipos históricos. Este arquitecto, ademais, salientará polas súas achegas á restauración de monumentos. A polémica restauración do teatro romano de Sagunt [**Fig. 48**], realizada xunto con Manuel Portaceli (1985-1986; 1990-1993), amosa as súas posicións: a restitución histórica non poderá nunca dar lugar a un novo teatro, senón que deberá situarse, como obra moderna, nun confronto dialéctico coas ruínas, negando a posibilidade de reconstrución e da repetición (Grassi e Portaceli 1986).

Manfredo Tafuri será un dos teóricos máis críticos co Movemento Moderno. O punto de vista ideolóxico que Tafuri inseriu nos seus escritos resultará fundamental para subverter o que chamou «crítica operativa ou normativa» presente en obras, como a *Historia da arquitectura moderna* de Zevi, que non só considera pouco obxectivas no relato dos acontecementos, senón tamén moi dirixistas á hora de estabelecer normas e preferencias construtivas que, na realidade, pertencen aos poderes políticos e económicos (Tafuri 1980). No seu *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (1973), Tafuri critica a noción de utopía que subxace na arquitectura moderna, posto que esta ten sido capitalizada polo sistema económico e a ideoloxía a

[69] Para ilustrar o concepto de analoxía e cidade análoga, Rossi emprega unha pintura de Canaletto no Museo de Parma, en que o artista emprega o proxecto palladiano da Ponte de Rialto, a Basílica e o Palazzo Chiericati, «enfocados y descritos como si pintor produjese un ambiente observado por él. Los tres monumentos palladianos, de los cuales uno es tan solo un proyecto, constituyen una Venecia análoga cuya formación se realiza con elementos ciertos y ligados tanto a la historia de la arquitectura a la de la ciudad. La transposición geográfica de los monumentos en torno al proyecto, constituye una ciudad que reconocemos al constituirse como lugar de puros valores arquitectónicos» (Rossi 1975, 8).



45



46



47



49



48

Fig. 45. Aldo Rossi, Città analoga. Dereitos: Fondazione Aldo Rossi

Fig. 46. Aldo Rossi, vivendas en Gallaratese (Milán, 1968-1973). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Formcurve92

Fig. 47. Aldo Rossi, Cemiterio de San Cataldo (Módena, 1971-1984). Fonte: Store Norske Leksikon (snl.no/Aldo_Rossi). Licenza: CC BY 2.0. Autoría: Marco Amarù

Fig. 48. Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, rehabilitación do teatro romano de Sagunt (1985). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 3.0. Autoría: José Luis Filpo Cabana

Fig. 49. Portada de *Il territorio dell'architettura* (1966)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

través dunhas formas regresivas destinadas a crear plusvalías (Tafuri 1973). Este uso do materialismo histórico, con que deixará a súa pegada en revistas como *Casabella*, os *Quaderni Rossi* ou *Classe Operaia*, permitirá entender a historia da arquitectura desde a Ilustración como unha construción ideolóxica da burguesía e criticar a alienación das formas tanto nos realismos regresivos como nos *revivals* racionalistas que, por exemplo, protagonizarán nestes anos os *New York Five*.

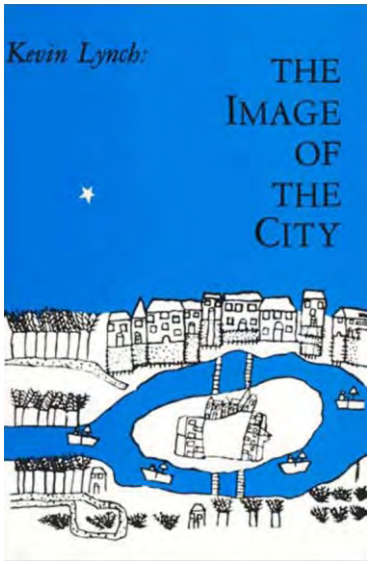
Vittorio Gregotti, partillando moitas inquedanzas e un enfoque a cabalo entre o estruturalismo, a semiótica e a fenomenoloxía con Rossi, tentou n'*O territorio da arquitectura* (*Il territorio dell'architettura*, 1966) [**Fig. 49**] aumentar o ámbito teórico das súas propostas máis aló da cidade nun senso tradicional. Empregando cuestións como a poética da memoria ou a crítica tipolóxica, o territorio formúlase como contorna de aparición da arquitectura e das súas implicacións coa cultura do lugar (Gregotti 1972). O «reencontro co sitio» é unha das estratexias máis avantaxadas na práctica contemporánea. Partindo dunha contorna construída, cuxa historia física e específica determina a percepción que temos da súa estrutura, o cruzamento desta historia coa xeografía, que describe «la solidificación y la superposición de los signos de la Historia de una manera dada», dá lugar a un proxecto que «tiene por tarea, a través de la transformación de la forma, el tener en cuenta la esencia del concepto geografía-entorno» (Gregotti 1983, 25)[70]. Para transcribir estes signos a través da xeografía, Gregotti apela á «modalidade» da contorna, que é tanto a consciencia de ser unha parte dun conxunto preexistente como a transformación que se fai dalgunha das súas partes, un acto de coñecemento do lugar e contacto coa natureza desde os elementos primarios da construción ou a orixe da propia arquitectura: «antes de transformar el elemento sustentante en columna, el techo en tímpano, antes de colocar piedra sobre piedra, el hombre puso una piedra en la tierra, para reconocer el lugar en medio de un universo desconocido: para medirlo y para modificarlo». Para isto, contempla dúas modalidades de enfrontamento ao contexto, un baseado no mimetismo e a asimilación orgánica e outro cuxos instrumentos son a medida, a distancia, a definición ou a reversibilidade da complexidade cara ao exterior. Este segundo modo é o que permite unha mellor experiencia do sitio e a fixación de fragmentos da realidade como fragmentos de verdade:

> Nosotros creemos en este segundo modo: precisamente porque a través de los instrumentos específicos de la disciplina puede no proponernos una imposible reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre lo que es nuevo y lo preexistente, sino encontrar un sentido en la calidad misma de esta no coincidencia. Este modo está basado en una sucesión de gestos de división suscitados por la inquietud: levantar un muro, construir un cercado, delimitar regiones, producir un espacio interior fuertemente articulado que pueda afrontar comportamientos fragmentados y un espacio exterior simple que se ofrezca como medida de la complejidad que implica la gran escala de la arquitectura del entorno, grande, no en el sentido de su dimensión física, sino por la capacidad que tiene de «modalizar» el contexto (Gregotti 1983, 26).

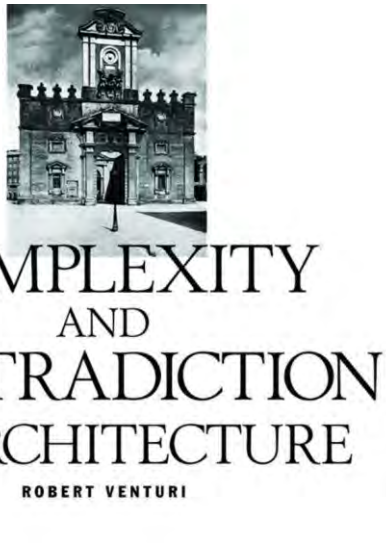
Ao igual que en anteriores décadas, os outros puntos quentes do debate internacional foron Inglaterra, con Colin Rowe e a súa cidade-*collage*[71], ou Estados Unidos. Con respecto aos Estados Unidos, os anos sesenta confirmarán unha dicotomía entre este país e Italia fundamental para entender as experiencias posteriores e o centro gravitacional da posmodernidade. Da man de Denise Scott Brown e Robert Venturi ou Kevin Lynch, o debate estadounidense vivirá un clima de profunda renovación. Lynch, co seu *A imaxe da cidade* (*The Image of City*, 1960) [**Fig. 50**], procurou dar un novo enfoque ás anódinas cidades estadounidenses caracterizadas polo crecemento e a ausencia de historia previa. Seguindo enfoques tanto estruturalistas como debedores da fenomenoloxía e a teoría da *Gestalt*, Lynch desenvolveu unha teoría da imaxe que detectaba, a través dos mecanismos da percepción e a construción mental do lugar, as relacións xerárquicas existentes entre os elementos urbanos. Este enfoque, que xorde da crítica ao urbanismo racionalista, contempla unha serie de cinco elementos que artellan a construción da imaxe compartida, a interacción coa cidade e a resignificación dos espazos urbanos: 1) os vieiros (*paths*) ou calquera vía por onde existe movemento das persoas; 2) os límites ou bordos (*edges*), que poden ser reais ou percibidos a través de muros, edificios, rúas e outros elementos; 3) os barrios (*districts*), con características identificativas; 4) nós ou cruzamentos (*nodes*), puntos de confluencia ou

[70] Este artigo foi incluído no número oitavo de *Obradoiro*.

[71] Formado no Warburg Institute baixo o mestrado de Wittkower, traballou en experiencias de renovación urbana que rachasen coas grandes interpretacións e utopías do deseño urbano e escribiu, xunto con Fred Koetter, *Collage City* (1978).



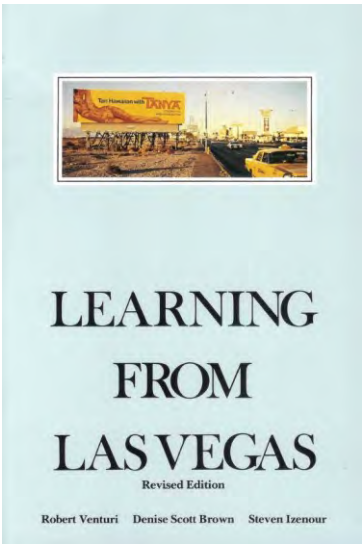
50



51



52



53



54

Fig. 50. Kevin Lynch, *The Image of the City* (1960)
Fig. 51. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction In Architecture* (1966)
Fig. 52. Robert Venturi, Casa de Vanna Venturi. Fonte: Wikipedia. Licenza: Dominio público
Fig. 53. Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning From Las Vegas* (1977)
Fig. 54. *Strip* de Las Vegas. Fonte: Wikipedia. Licenza: Dominio público

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ruptura; e 5) fitos (*landmarks*) ou puntos de referencia cuxo aspecto é único e, polo tanto, son recoñecíbeis na identidade da cidade e fan máis familiar o percorrido (Lynch 1984, 62-64 e ss.; 1999, 58-59 e ss.)[72].

En 1966, en paralelo aos escritos principais de Rossi e Gregotti, aparecería outro dos grandes ensaios da teoría estadounidense, *Complexidade e contradición en arquitectura* (*Complexity and Contradiction in Architecture*) de Robert Venturi [**Fig. 51**]. Neste ensaio, en cuxo prefacio Vincent Scully o cualificaba como o máis importante desde *Vers une architecture* de Le Corbusier, o arquitecto propón unha nova arquitectura que rache coas constricións do racionalismo, comunicativa, irónica, con referencias formais e mentais ao pasado ou á cultura *pop* en voga nese intre, como se reflicte na casa de súa nai Vanna Venturi [**Fig. 52**] «Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los "limpios", los distorsionados a los "rectos", los ambiguos a los "articulados" [...], los redundantes a los sencillos [...]. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad» (Venturi 1972, 25–26). Con todo, Venturi non se opón aos mestres do Movemento Moderno, senón a aqueles que renuncian á complexidade da composición arquitectónica e que, polo tanto, fican isentos da contradición. Ao xeito de Wölfflin, Venturi traza unha xenealoxía artística dentro do Movemento Moderno. Como Miguel Anxo ou Palladio no Renacemento, existe un Manierismo na arquitectura moderna en que se poden incluír Le Corbusier, Aalto ou Kahn (Venturi 1972, 32).

A achega de Denise Scott Brown non é só fundamental, senón inxusta e incomprensibelmente ignorada ao non recibir, xunto con Venturi, o premio Pritzker en 1991: «The star system, which sees the firm as a pyramid with a designer on top, has little to do with today's complex relations in architecture and construction. But, as sexism defines me as a scribe, typist, and photographer to my husband, so the star system defines our associates as "second bananas" and our staff as pencils» (Scott Brown 1989, 240)[73]. Scott Brown, preocupada polos elementos da vida comunitaria, protagonizara algunhas experiencias de planificación urbana e activismo social nos anos sesenta. En *Aprendendo de Las Vegas* (*Learning From Las Vegas*, 1977), escrito xunto con Venturi e Izenour [**Fig. 53**], os autores inauguran unha valorización dos espazos e os elementos urbanos que até ese intre foran ignorados, asumindo que o papel de estruturación e sentido que posuían as prazas, as rúas ou os monumentos anteriormente estaban agora en mans doutros elementos. En consonancia co que vimos adiantando sobre o *pop*, unha das grandes achegas do ensaio é a conciliación entre a cultura especializada e a cultura popular como forma de comunicación, un intento de superación do elitismo cultural da modernidade que lles valeu o alcume de «populistas». Así, o símbolo desta nova forma de concibir a cidade era exemplificada pola *Strip* de Las Vegas [**Fig. 54**], onde o consumo e a publicidade son os reclamos comunicativos que precisa a cidadanía para se identificar coa cidade, apelando os arquitectos a miraren:

> Pero saber ver lo común no es nada nuevo: las Bellas Artes suelen seguir el camino abierto por el arte popular. Los arquitectos románticos del siglo XVIII descubrieron una arquitectura rústica preexistente y convencional; los primeros arquitectos modernos se apropiaron, sin grandes adaptaciones, de un vocabulario industrial preexistente y convencional. Le Corbusier gustaba de los silos mecánicos y los barcos de vapor; la Bauhaus parecía una fábrica; Mies refinó los detalles de las acerías nortamericanas en sus edificios de hormigón. Los arquitectos modernos trabajan con la analogía[74], el símbolo y la imagen y, aunque afirman rechazar todo determinante de sus formas que no sea la necesidad estructural y el programa, obtienen formas, analogía y

[72] Na tradución ao portugués consultada utilízanse os termos *vias*, *límites*, *bairros*, *cruzamentos* e *pontos marcantes*. Pola banda do castelán: *sendas*, *bordes*, *barrios*, *nudos* e *mojones*.

[73] A día de hoxe, Scott Brown, a pesar de múltiples campañas e denuncias, segue sen recibir o Pritzker. Sobre a cuestión de como se conforma o *star system* desde unha perspectiva de xénero, Novas Ferradás (2021, 31–32 e 82–84) recolle abundantes datos sobre a escasísima representación de mulleres nos grandes premios e encargos. Após Scott Brown, si gañaron o Pritzker Zaha Hadid (2004), sendo a única en solitario; Kazuyo Sejima (2010), que pertence ao estudo SAANA xunto con Ryue Nishizawa; Carme Pigem (2017) a través de RCR Arquitectes, que comparte con Rafael Aranda e Ramón Vilalta; Grafton Architects (2020), composto por Yvonne Farell e Shelley McNamara e único estudo exclusivamente feminino que gañou o premio; e Anne Lacaton (2021), que o gañou co seu socio Jean-Philippe Vassal.

[74] Nunha entrevista durante a celebración do Seminario Internacional de Arquitectura Galega (SIAG) de 1985 —ver capítulo 3 do bloque II—, Rossi entendía que a posmodernidade, no sentido lle estaban a dar os ingleses ou os estadounidenses, resultaba moi artificial (Pino 1985b).

> estímulos de imágenes inesperadas. El proceso de aprendizaje es algo paradójico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar; también podemos mirar hacia abajo para ir hacia arriba. Y la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas (Venturi, Scott Brown, e Izenour 1978, 22–23).

O pluralismo lingüístico da arquitectura que se estaba a xestar foi definido como «posmoderno» por Charles Jencks, encargado de trasladar o debate da posmodernidade ao terreo da arquitectura. Tanto n'*A linguaxe da arquitectura posmoderna* (*The Language of Post-Modern Architecture*, 1977) como en *Arquitectura tardomoderna e outros ensaios* (*Late-Modern Architecture and Other Essays*, 1980) [**Fig. 55**], o crítico escocés tentou estabelecer un discurso conciso e coherente arredor das vías actuais da arquitectura. Froito da súa análise desde a semiótica e a lingüística, Jencks (1980a, 39-ss.) define unha serie de modos comunicativos presentes na arquitectura como base e precedentes da linguaxe posmoderna: as metáforas —as evocacións que a arquitectura produce sobre cadaquén [**Figs. 56 e 57**]—, as palabras —abolidas pola arquitectura moderna, como as chemineas en forma de columna da Battersea Power Station de Londres [**Fig. 58**]—, a sintaxe —as regras construtivas que obsesionaron a arquitectura moderna— e a semántica —que debe ser levada até a combinación de estilos e formas. Após definir as principais liñas argumentais da arquitectura posmoderna [**Táboa 1**], Jencks pregúntase nas conclusións se esta arquitectura está a avanzar cara a un eclecticismo radical baseado na libre toma de referencias formais: «El eclecticismo radical empieza a diseñar, por el contrario, partiendo de los gustos y lenguajes prevalecientes en un lugar, y supercodifica la arquitectura (con muchas sugerencias redundantes) para que pueda comprenderla y disfrutarlas gentes de diferentes gustos culturales, tanto los habitantes como la élite» (Jencks 1980a, 132). Este eclecticismo xorde de dous códigos, un popular —clixés, tradicións— e outro moderno —neoloxismos, tecnoloxías, modas—, que a arquitectura posmoderna funde nun «código dobre» que se demostra na *Piazza d'Italia* de Charles Moore en Nova Orleáns (1979) [**Fig. 59**]. Con todo, existiu nestes anos unha certa confusión entre os conceptos de arquitectura tardomoderna e posmoderna, ao partillaren estas algunhas linguaxes e ao se atoparen moitos arquitectos a cabalo entrambas as dúas tendencias. Desta maneira, o segundo ensaio de Jencks tenta esclarecer as diferenzas expresivas [**Táboa 2**] entre o tardomoderno, que «lleva la imaginería tecnológica a un extremo nunca alcanzado por el movimiento moderno» (Jencks 1982, 11), e o posmoderno: «los posmodernos han modificado el estilo precedente, construyendo sobre él pero rechazando también sus teorías casi por completo» (Jencks 1982, 13).



55

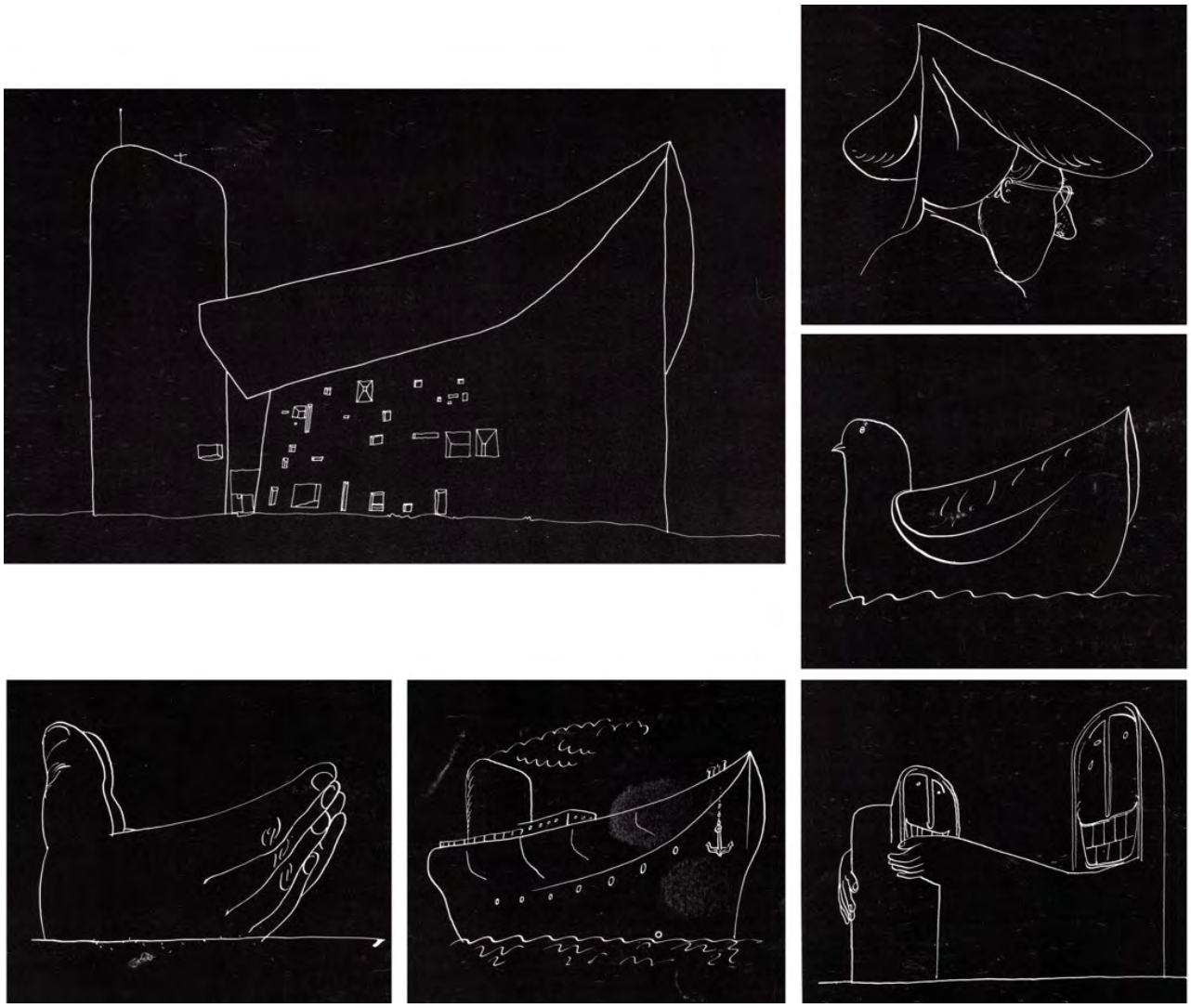
Fig. 55. Portadas de *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) e *Late-Modern Architecture and Other Essays* (1980)



Fig. 56. Caricatura realizada por estudantes de arquitectura durante a visita da raíña Isabel para a inauguración da Ópera de Sydney. Fonte: Jencks (1980a, 43)

56

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



57

58



Fig. 57. Hillel Schocken, metáforas de Ronchamp realizadas para o seminario «Semiótica arquitectónica» da Architectural Association. Fonte: Jencks (1980a, 48-49)

Fig. 58. A Battersea Power Station de Londes na portada de *Animals* (1977) de Pink Floyd



59



60

Fig. 59. **Charles Moore, Piazza d'Italia de Nova Orleáns (1978). Fonte: Wikipedia. Licenza:** CC BY **2.0. Autor: Colros**
Fig. 60. **Portada do catálogo *Transformations in Modern Architecture* (Museum of Modern Art, 1979)**

Neste conflito entre modernidade e posmodernidade, que se desenvolverá no seguinte apartado a partir do episodio da Bienal de Venecia, podemos atopar dúas figuras chave na filosofía desta transición: Jean-François Lyotard e Jürgen Habermas, da segunda xeración da Escola de Frankfurt. Do lado de Lyotard[75], o autor d'*A condición posmoderna* (*La condition postmoderne*, 1979) tenta explicar a arquitectura posmoderna como unha anamnese da arquitectura moderna nunha conferencia impartida en Donostia en 1993[76]. A anamnese enténdese como o proceso de descuberta dun tempo inmemorial que suspende todos os códigos aprendidos, permitindo a reescrita dos conceptos preestabelecidos[77] ou a propia suspensión da experiencia baixo unha sensación de estrañamento[78]. Este uso da anamnese permite romper coa escatoloxía do imaxinario moderno, isto é, o gran relato da Ilustración até as súas fins derradeiras, a promesa de progreso[79]. A expansión dos suburbios baixo a forma de conurbación do hábitat por causa do urbanismo moderno debe facer lembrar que o hábitat debe tender ao regreso ao xardín do paraíso perdido en que o ser humano estaba espido (Lyotard 1993, 31–32). Isto ten a ver coa oposición que realiza Lyotard (1998) entre a *domus*, que define a natureza e o fluxo de memorias que, a través da repetición, forman ritmos e movementos dinámicos, e a megalópole, concibida como a natureza estática que esnaquiza a memoria e fragmenta a unidade da *domus*. A posmodernidade, como

[75] O meu agradecemento a Sergio Meijide Casas, especialista en Lyotard, por me ter dado as chaves para a interpretación e contextualización do pensamento lyotardiano.

[76] Dirixidas por Francisco Jarauta, estas xornadas, tituladas «Pensar – Componer/Construir – Habitar», en referencia ao «Construír, habitar, pensar» de Heidegger, contou tamén coa presenza de arquitectos como Luis Fernández-Galiano ou José Quetglas.

[77] Se a entendemos desde un punto de vista platónico, a anamnese é a lembranza que posuímos no mundo sensíbel da vida anterior no mundo das ideas. A psicanálise e a psicoloxía contemporáneas daranlle un novo sentido, como na análise freudiana. Para Lyotard, a anamnese permítelle saír do cárcere da linguaxe, dos códigos estabelecidos e transformar ou «crear» algo novo esquecendo previamente todo o aprendido.

[78] Isto ten repercusións na concepción do espazo ou a paisaxe. A contemplación da paisaxe é anamnese en tanto que permite unha suspensión dos pensamentos que permite desenvolver novos sentimentos.

[79] Con todo, Lyotard tamén aplica a anamnese ao propio dispositivo escatolóxico moderno e os materiais con que está inconscientemente construído, que serían, no caso da arquitectura e o urbanismo, o espazo-tempo habitado polo ser humano. Para Lyotard, entre o que chama «arte modernista» —que se correspondería en arquitectura con Haussmann— e a «arte moderna» —que exemplifica con Gaudì e Le Corbusier—, as vangardas fan sufrir unha anamnese severa ao imaxinario moderno. Así mesmo, a diversidade das arquitecturas da modernidade débese a que obedecen a anamneses do espazo habitábel moi diferentes mais compartindo a angustia ontolóxica do habitar e a necesidade de remediar a vergonza da vivenda moderna ao seren tributarias do proxecto: «¿Consiste la petición planteada por un edificio a este espacio en volver la vida de los humanos soñadora como lo cree Gaudì, o eficaz y gloriosamente racional como lo plantea el último Mies van der Rohe, o inteligente como lo quería Gropius o bella y tranquila según las casas de Frank Lloyd Right [sic] o totalmente movilizada para triunfar como es el caso de las arquitecturas totalitarias (Spaer) [sic]?» (31-32).

momento de dúbida e escepticismo, pode ser unha reescrita ou inclusión da modernidade dentro do seu imaxinario, sempre e cando se parta dun esquecemento dos puntos de partida da modernidade e se elabore unha modernidade libre dos seus problemas e en continua revisión. Con todo, desde esta concepción, que se afasta de Habermas, para quen a modernidade é un «proxecto incompleto»[80], non toda a arquitectura comunmente chamada posmoderna partillaría esta condición. Seguindo a lóxica de Lyotard, Venturi, se ben coa ironía e a cita rachaba cos principios da modernidade funcional, a continua repetición desta retórica rachaba con calquera posibilidade de anamnese, reproducindo unha modernidade cansa. Volvendo á cuestión dos imaxinarios, Lyotard, malia o choque provocado pola decepción moderna —que, como en Habermas, pode xerar desexos de restauración ou de regreso a modernidade[81]—, o imaxinario posmoderno —entende— é pouco discerníbel. Con todo, enumera algunhas perspectivas, entre elas a de Frampton:

> [...] Me parece que cierto post-modernismo expresa sobre todo los síntomas de tal decepción (arquitectura deconstructiva de Eisenman, Koolhaas, Tschumi; arquitectura localista de Kenneth Kampton [sic]; arquitectura citacionista de Ricardo Bofill). Y por eso mismo, como estos síntomas, el postmodernismo todavía es moderno y modernista, vinculado al mismo imaginario. Sabe que la promesa es un engaño, evoca el pasado moderno como un fantasma, hace una sátira de él, pide el pluralismo contra el universalismo, lo local contra lo total. Proyecta la inversión del proyecto modernista. Pero aún proyecta, como el modernismo (Lyotard 1993, 35).

Pola súa banda, Habermas vai participar directamente do debate arquitectónico a través de dous textos. En primeiro lugar, a charla que Habermas impartiu cando foi galardoado co premio Theodor W. Adorno en setembro de 1980 xurdía como resposta precisamente á Bienal dese ano[82]. En segundo lugar, unha conferencia impartida en decembro de 1981 co gallo da inauguración da exposición «A outra tradición: arquitectura en Múnic desde 1800 até hoxe», traducida ao castelán nun especial sobre arquitectura da *Revista de Occidente* (nº 42, 1984), repasa as causas históricas da *querelle* posmoderna, causas que xa foron aparecendo anteriormente neste bloque. Habermas (1984, 95–97) entendía que o sufixo «pos» denotou algunhas variacións do que, nos cincuenta e sesenta, se recoñecera como *late-modern*, sendo este termo apropiado por dous grupos que nos setenta estaban prontos para o rexeitamento intelectual dos principios morais da arquitectura moderna: a) os «neoconservadores», que se corresponderían coa ironía *pop* de Venturi ou Von Branca; b) e os críticos do crecemento económico, antimodernos para os que a «nova construción» (*Neues Bauen*) se convertera nunha ferramenta de destrución e que apostan por subverter os alicerces administrativos e económicos das construcións industriais, isto é, des-diferenciar a cultura arquitectónica e enfrontarse á descolonización do hábitat humano perdido. Entre eles, Habermas sitúa aqueles que tentaban, como vimos de adiantar, continuar o proxecto moderno ao entendelo como inacabado, se ben entendía que as variadas reaccións antimodernas, tanto desde posturas modernas como desde os intentos de regresión a paradigmas premodernos, dificultarían o proceso:

> Me temo que las ideas de antimodernidad, junto con un toque adicional de premodernidad, se están popularizando en los círculos de la cultura alternativa. Cuando uno observa las transformaciones de la conciencia dentro de los partidos políticos en Alemania, resulta visible un nuevo cambio ideológico (*Tendenzwende*). Y ésta es la alianza de posmodernistas con premodernistas (Habermas 1985, 35–36).

Habermas entendía que o funcionalismo, máis aló das convincentes respostas que deu no terreo do deseño, deixou moitas cuestións sen responder no tocante aos modos de vivir e a restauración do medio urbano. A reconstrución tras a Segunda Guerra Mundial revelou a pobreza da arquitectura moderna en tanto que ferramenta da ideoloxía funcionalista e amosou as contradicións dunhas cidades encaixadas en sistemas abstractos de relacións funcionais que, para alén do punto de vista económico e administrativo, non resultaban

[80] Neste senso, desde unha posición adorniana, Lyotard non rompe completamente coa modernidade, senón que segue a pensar na modernidade cunha dose de melancolía. En calquera caso, esta conveniencia da filosofía adorniana correspóndese co cisma entre os discípulos de Adorno e a segunda xeración frankfurtiana, representada por Habermas.

[81] E cita: «la "nueva subjetividad" en las artes visuales, el neo-expresionismo, el neo-realismo, el neo-historicismo en la crítica literaria americana, los neonazismos, los «refondations» comunistas, etc.» (Lyotard 1993, 35).

[82] Publicado como «La modernidad: un proyecto incompleto» no volume *La posmodernidad* editado por Hal Foster, como xa se especificou. Asemade, a charla orixinalmente impartida en Frankfurt foi repetida en Nova York en marzo de 1981 e foi publicada tamén en *New German Critique* baixo o título «Modernidad contra posmodernidad».

funcionais para os habitantes (Habermas 1984, 104–5). A resposta que precisaba dar a arquitectura moderna era, pois, a reconciliación co hábitat humano desde unha posición autónoma. Dadas estas dificultades, a situación da arquitectura a comezos dos oitenta está determinada por unha perplexidade dominante en que Habermas sistematiza tres «movementos» que, con mecanismos diferentes e desde a mesma natureza contraria á continuidade do Movemento Moderno e do estilo moderno, tentan separar forma e función: a) o neohistoricismo —«que transforma edificios de grandes almacenes en hileras medievales de casas, y torres de ventilación en villas paladianas del tamaño de un libro de bolsillo»—, unha reacción escapista ecléctica baseada nas necesidades compensatorias dunha ideoloxía neoconservadora que redefine os problemas do estilo fóra da consciencia do público; b) o movemento posmoderno, segundo as definicións de Jencks, quer no uso do repertorio dos anos vinte por parte de Eisenman ou Graves, quer na obra de Hollein ou Venturi, está representado por «diseñadores de escenarios surrealistas» que utilizan o deseño moderno con fins pintorescos; e c) a arquitectura alternativa, onde o desligamento de forma e función está determinada polos problemas da ecoloxía e a conservación das zonas urbanas desenvolvidas historicamente. Convén deterse nesta última tendencia, xa que logo, é a que máis ten a ver co que se entenderá por rexionalismo crítico, aínda que Habermas amose máis reservas cós teóricos do rexionalismo crítico para as posibilidades de integración do vernáculo:

> Estas tendencias, caracterizadas a menudo como «vitalistas», están dirigidas principalmente a ligar de una forma muy estrecha el diseño arquitectónico a los contextos espaciales, culturales e históricos. A este respecto aún sobreviven algunos de los impulsos del movimiento moderno, aunque ahora obviamente a la defensiva. Ante todo, debemos señalar las iniciativas que se dirigen a una arquitectura participatoria «comunal», que diseña áreas urbanas en un diálogo con el cliente. Cuando los mecanismos que guían el mercado y la administración de planeamiento urbano funcionen de modo tal que su mal funcionamiento repercuta en las vidas de los interesados y fracase el «funcionalismo» como fue entendido, entonces sólo podrá resultar que la comunicación formativa de los participantes podrá competir con los «media» de dinero y poder.
>
> Sin embargo, la nostalgia de formas des-diferenciadas de existencia otorga a menudo a estas tendencias un aire antimoderno. Están, pues, ligadas al culto de lo vernáculo y a una preferencia por lo banal. Esta ideología de lo no complicado niega el apreciable potencial y la especificidad de la modernidad cultural. El elogio de la arquitectura anónima, de la arquitectura sin arquitectos, tiene un precio que este vitalismo que se ha convertido en crítico de todo el sistema está dispuesto a pagar, incluso si tiene otro *Volkgeist* en mente, como, por ejemplo, aquel cuya transfiguración en su tiempo trajo consigo el monumentalismo de la arquitectura «Führer» hasta sus últimas consecuencias (Habermas 1984, 108–9)[83].

Para autores como Curtis (2006, 18), o debate entre modernidade e posmodernidade non axudou moito ao esclarecemento da complexidade da situación da arquitectura nos albores dos anos oitenta. Cómpre engadir, como se verá deseguido, que estas visións presentan un enfoque excesivamente occidental, existindo desde outras latitudes xeográficas outras diagnoses e interpretacións sobre a crise da modernidade e o advento da posmodernidade. Sexa como for, como antesala á transcendental Bienal de Venecia de 1980, a exposición «Transformations in Modern Architecture» (1979) [**Fig. 60**], dirixida polo responsábel de arquitectura do MoMA, Arthur Drexler, facía fincapé nas expresións arquitectónicas que se foron xestando nas últimas décadas. O avance cara ao postestruturalismo afondará neste panorama de dúbida e fragmentará aínda máis non só o panorama crítico, senón tamén as súas propias ferramentas ao asumir absolutamente a renuncia a unha filosofía totalizadora.

2.1.2. A *querelle* entre modernos e posmodernos na Bienal de Venecia de 1980 e o rexionalismo crítico como terceira vía

Froito das achegas teóricas dos anos sesenta e setenta, a Bienal de Venecia de 1980 converteuse na grande demostración práctica do triunfo do posmodernismo estilístico. O camiño cara a esta primeira mostra de

[83] Non contemplamos que detrás dese «vitalismo que se ha convertido en crítico» estea o rexionalismo crítico. Sendo este texto de decembro de 1981, cando xa vira a luz o iniciático «The Grid and the Pathway», a descrición do problema do vernáculo que ve Habermas non só non se corresponde co papel do vernáculo outorgado por Tzonis e Lefaivre, senón que parte dunha mesma desconfianza, principalmente a vertente regresiva outorgada na *Heimatsarchitektur*.



61



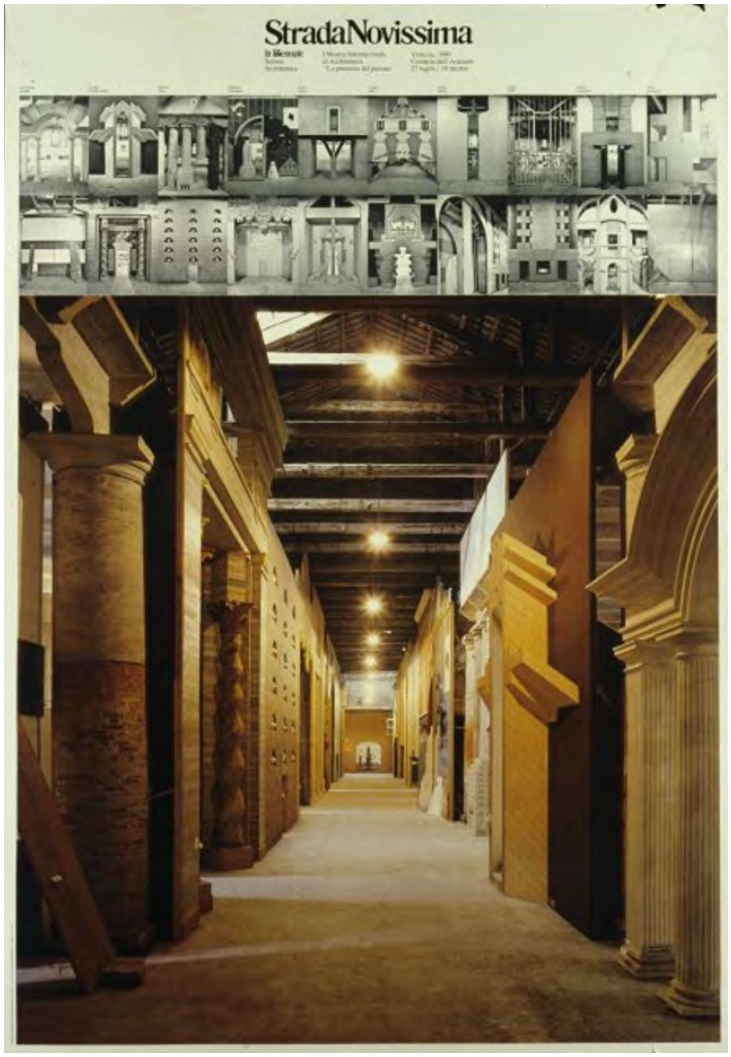
62



63



65



64

Fig. 61. Cartaz da mostra da exposición sobre o Mulino Stucky (1975)
Fig. 62. O Teatro del Mondo fronte á Alfándega de Venecia en 1979
Fig. 63. Catálogo da Prima Mostra Internazionale di Architettura (1980)
Fig. 64. Perspectiva xeral da *Strada Novissima*
Fig. 65. Philip Johnson, Edificio AT&T en Nova York (1980). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 2.5. Autoría: David Shankbone

USC DE COMPOSTELA



66

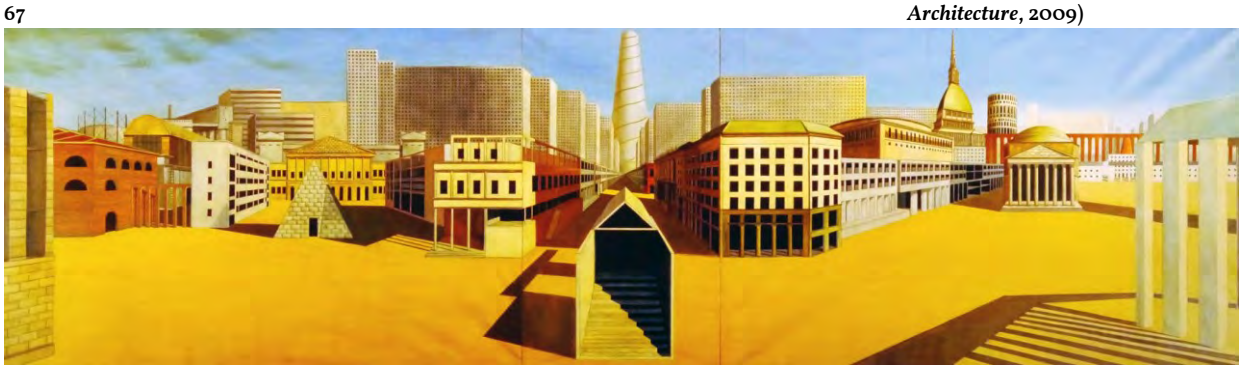
Fig. 66. Deseños das fachadas da *Strada Novissima*. Primeira fileira, de esquerda a dereita: Frank O. Gehry, Hans Hollein, Josef Paul Kleihues, Charles Moore e Robert Stern. Segunda fileira: Christian de Portzamparc e Georgia Benamo, Studio Gruppo Romano Architetti/Grau, Taller de Arquitectura/Ricardo Bofill, Arata Isozaki e Allan Greenberg. Terceira fileira: Stanley Tigerman, Franco Purini-Laura Thermes, Costantino Dardi, Michael Graves e OMA/Rem Koolhaas. Cuarta fileira: Léon Krier, Osvald Mathias Ungers, Thomas Gordon Smith, Massimo Scolari e Robert Venturi-Denise Scott Brown-John Rauch

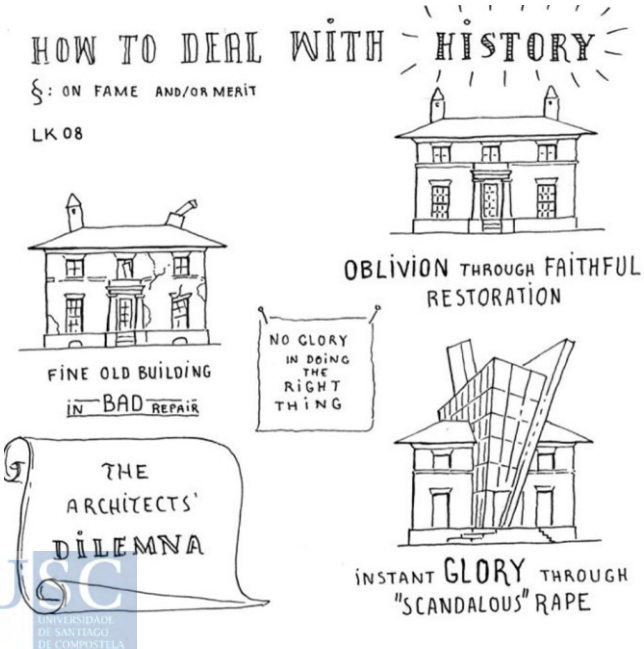
Fig. 67. Arduino Cantaforna, *La città analoga* (1973)

Fig. 68. Leon Krier, «How To Deal With History» (*Drawings For Architecture*, 2009)

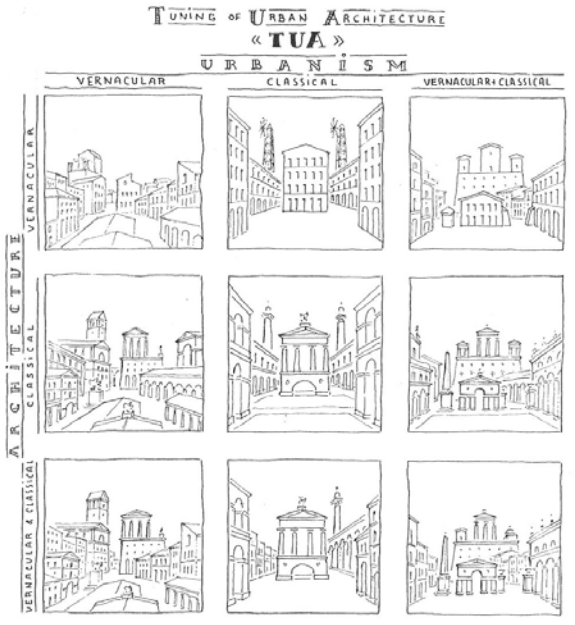
Fig. 69. Leon Krier, «Tuning of Urban Architecture» (*Drawings For Architecture*, 2009)

67





68



69

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquitectura comeza en 1968, ano en que a Bienal foi asaltada por manifestantes que criticaban a mercantilización artística que esta representaba. Este acontecemento ocasionou unha reforma da súa estrutura interna en 1973, dando lugar a unha Bienal máis social que permitiu, ademais, a introdución da arquitectura (Szacka 2015, 100). Vittorio Gregotti sería nomeado director da Bienal de 1976, considerada a «Biennale Anno Zero». As mostras de arquitectura comezarían a aparecer tanto nos meses previos como nos encontros de 1976 e 1978. Algunhas delas abordaban arquitecturas históricas —«A proposito del Mulino Stucky» (1975) [**Fig. 61**] ou o desenvolvemento da arquitectura moderna —«Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo» (1976) e «Il *Werkbund*, 1907. Alle origini del design» (1976)—, pero outras foron o marco para reflexións contemporáneas: «Europa-America. Architettura urbana, alternativa suburbana» (1976), que testemuña a sintonía e converxencia dos ambientes críticos estadounidense e italiano, e «Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia» (1978)[84]. Na antesala da Bienal de 1980, a mostra «Venezia e lo spazio scenico» celebrouse como converxencia entre as seccións de arquitectura e teatro. Aldo Rossi proxecta entón o *Teatro del Mondo* (1979), unha estrutura flotante que sería un dos reclamos de 1980 e que atravesaría o Adriático para o Festival de Teatro de Dubrovnik [**Fig. 62**]. A primeira Mostra Internazionale di Architettura [**Fig. 63**], dirixida por Paolo Portoghesi baixo o título «La presenza del passato», xurdía da «fin do prohibicionismo» que o autor estaba a defender en *Dopo l'architettura moderna* (1980), publicada ese mesmo ano. Como afirma no catálogo da Bienal:

> Nell'ambito di una strategia dell'ascolto la mostra su 'La presenza del passato' servirà a far capire meglio, a più persone possibile, che sono cambiate alcune cose importanti anche nell'architettura e a far ricordare che i 'soggetti' dell'architettura non sono soltanto gli architetti. Servirà – e in ciò l'interlocutore diretto è proprio la cultura italiana – ad annunciare la fine del 'proibizionismo' che per anni ha represso l'istinto di utilizzare come materiali del presente, senza preconcette discriminazioni, tutti quelli che ci consentono di comunicare, di coinvolgere con un massimo di efficacia la memoria e l'immaginario, la proiezione nel futuro e il desiderio di qualità ambientale dei cittadini (Portoghesi 1980, 10).

A mostra constaba dun conxunto de 76 arquitectos e estudos de arquitectura e tiña como punto de referencia principal a chamada *Strada Novissima*, un espazo das cordoarías do *Arsenale* en que se dispuxo un irónico e desafiante conxunto de vinte fachadas de referencias historicistas [**Fig. 64**]. Como antesala da *Strada*, a Bienal facía unha homenaxe a Philip Johnson, Ignazio Gardella e Mario Ridolfi, recoñecendo o seu labor de «reintegrazione creativa della eredità storica e della sconfessione della ortodossia vincolante dello Stile Internazionale» (Portoghesi 1980, 13)[85]. A inclusión de Johnson era significativa para o discurso posmoderno, xa que logo, un dos máis férreos expoñentes da arquitectura moderna reinterpretara, no Edificio AT&T de Nova York (1980) [**Fig. 65**], a liña miesiana do rañaceos desde unha posición conciliadora coa expresividade urbana tradicional da arquitectura. A respecto das fachadas, estas son unha «galería de autorretratos arquitectónicos», en palabras de Portoghesi. A listaxe está composta por Frank O. Gehry, Hans Hollein, Josef Paul Kleihues, Charles Moore, Robert Stern, Christian de Portzamparc-Georgia Benamo[86], Studio Gruppo Romano Architetti/Grau, Taller de Arquitectura/Ricardo Bofill, Arata Isozaki, Allan Greenberg, Stanley Tigerman, Franco Purini-Laura Thermes, Costantino Dardi, Michael Graves, OMA/Rem Koolhaas, Léon Krier, Osvald Mathias Ungers, Thomas Gordon Smith, Massimo Scolari e Robert Venturi-Denise Scott Brown-John Rauch [**Fig. 66**]. Recollendo esta escolma moitas das principais voces da arquitectura internacional, Portoghesi tentou sintetizar a pluralidade da «posmodernidade» a través de varias tendencias: «il neo-razionalismo incardinabile nella cosiddetta "Tendenza" secondo la lezione di Aldo Rossi e della poetica semiologica dei primi "Five", il classicismo urbano reazionario anti-industriale, e l'eclettismo radicale e disinibito teorizzato

[84] Esta mostra abordaba a obra de dous arquitectos italianos recentes de propostas rupturistas: Aldo Loris Rossi (non confundir con Aldo Rossi) e Maurizio Sacripanti.

[85] Con relación á relevancia do cambio de signo en Johnson, engade: «In Johnson si è voluto oltretutto ricordare la lucida opera di testimone che, dopo aver interpretato del Movimento Moderno l'esito concreto in una prassi compositiva ben definita, fu il primo, agli inizi degli anni Sessanta, a dichiarare senza rimpianti l'insterilimento e la morte di un movimento ormai immobilizzato» (Portoghesi 1980, 13).

[86] Esta non foi finalmente montada, sendo substituída por unha realizada polo propio Portoghesi con Cellini e D'Amato, unha reinterpretación das fachadas de San Carlo alle Quattro Fontane e do Oratorio dos Filipinos.

da Jencks» (Portoghesi 1980, 10). Precisamente Jencks (1981)[87], co seu eclecticismo radical, será outro dos críticos convidados xunto con Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz e Kenneth Frampton[88], só que este desistirá finalmente a participar[89].

Porén, esta amalgama é tan diversa que no seu propio seo se poderían atopar disidencias teóricas, como a de Josef Paul Kleihues. O alemán, que ao longo dos oitenta e noventa desenvolverá o termo «reconstrución crítica» como alternativa de intervención nas cidades, coa súa fundamental relevancia na dirección da Internationale Bauausstellung (IBA) de Berlín (1979-1987)[90], o grande proxecto de renovación urbana da zona occidental da cidade previa á Caída do Muro, ou no Proxecto Urbano de Compostela —ver capítulo 2 do terceiro bloque—, será moi crítico con Rossi ou os irmáns Krier. Sobre Rossi, Kleihues (1995c, 146–47) acredita e considera próxima á súa reconstrución crítica a idea do significado do proxecto considerado individualmente e o modo en que este devén un fenómeno urbanístico, como sinala o italiano na introdución da segunda edición d'*A arquitectura da cidade* (1970). Porén, malia que considere a súa teoría importante e necesaria para reavivar a historia das cidades europeas, considera que as súas visións sobre a tipoloxía e a analoxía son debates eidéticos que non son quen de dar resposta ás complexas esixencias da cidade moderna, unha situación de escepticismo cara ao urbanismo moderno que, para o alemán, se reflicte na representación da *Città analoga* pintada por Arduino Cantafora [**Fig. 67**]. A cuestión da redución eidética da cidade como está tamén da súa crítica aos criterios de representación arquitectónica dos luxemburgueses Rob e Léon Krier, que xeran un clasicismo artificial pouco comprometido co risco e o cambio[91]. Como se verá deseguido, a reconstrución crítica de Kleihues terá moito máis en común coa visión conciliadora coa modernidade do rexionalismo crítico, unha posición que está nas antípodas do xeito en que Léon Krier emprega as referencias á historia e á tradición como un xeito de rachar os muros expresivos e compositivos da modernidade, como se reflicte nos ácidos e críticos debuxos de *Drawings For Architecture* (2009) [**Figs. 68 e 69**].

Volvendo á Bienal, máis aló de que o rexionalismo crítico xurda precisamente como resposta ás retóricas do posmodernismo estilístico expostas en Venecia, a propia Bienal terá unha relevancia engadida ao ser, como ten estudado Giamarelos (2016)[92], un punto de encontro entre Frampton e os arquitectos Suzana e Dimitris Antonakakis, protagonistas do artigo con que Tzonis e Lefaivre (1981b) inaugurarían a traxectoria teórica do rexionalismo crítico e que tamén estabeleceron lazos con Frampton. Kenneth Frampton, xa daquela consolidado como un dos críticos máis importantes do panorama internacional[93], fora convidado por Paolo Portoghesi a participar no comité internacional de críticos da Bienal, un convite que renuncia finalmente polas súas desavinzas coa liña argumental na seguinte carta:

> I entertained the illusion that it would be possible for me to keep my distance from the overall ideology of the show by simply writing a critical article and allowing this to go forward in the exhibition catalogue. I have indeed finished this text. But the critical position it adopts is so extremely opposed to all that could be summed under the category 'post-modernism', that I have realised it would be absurd for me to advance the essay in this context. [...] Indeed it has recently become clear to me that I could only make a public spectacle of myself, by

[87] Como se indicou anteriormente, o seu ensaio sobre a arquitectura tardomoderna quixo esclarecer os malentendidos que houbo na crítica entre esta tendencia e a arquitectura posmoderna. Con todo, no momento da Bienal, Jencks (1980b) redactou un artigo para a revista *Domus* en que tenta sintetizar as diferenzas.

[88] Quen fora convidado por Robert Stern (Frampton 2019, 143).

[89] A pesar destas desavinzas, a longa e recoñecida traxectoria crítica de Frampton habería valerlle o León da Ouro da Bienal de 2018, dirixida por Yvonne Farrell e Shelley McNamara.

[90] O IBA dividiuse en dous programas, o IBA Neubau e o IBA Altbau. O primeiro, dirixido por Kleihues, era unha aposta pola nova construción guiado pola perspectiva da reconstrución crítica. O IBA Altbau, pola súa banda, foi menos popular pero non menos importante, apostando por pequenas e coidadosas renovacións urbanas.

[91] Considerando o factor de risco dentro do universo de Kleihues, a outra cara da moeda estaría representada con Koolhaas, cuxas liñas abstractas —afirma— dan lugar a unha representación irreflexiva do espazo (Kleihues 1995c, 147).

[92] Esta emerxencia do rexionalismo crítico en resposta ao posmodernismo da Bienal de 1980 e as contribucións gregas neste proceso son abordadas en maior profundidade polo autor en Giamarelos (2022). Así mesmo, este mesmo autor dedica un artigo especificamente á relación entre o rexionalismo crítico de Frampton e a arquitectura grega (Giamarelos 2019).

[93] Fora editor técnico da revista británica *Architectural Design* (1962-1965) e colaborador da revista estadounidense *Oppositions*.

> being the so-called critic from within[94]. [...] It is one thing to mount an international exhibition whose theme is to demonstrate the present reaction against the reduced categories of modern architecture. It is another thing to manifest the triumph of an unstructured pluralism through a curiously partisan approach to the apparent procedure of selection and display (a través de Giamarelos 2016, 6–7)[95].

Para Szacka, que ten estudado en profundidade o clima teórico e crítico da Bienal de Venecia no advento do posmodernismo, a renuncia de Frampton evidenciaba o primeiro cisma nun conxunto de críticos que, sen moita cohesión, partillaban unha visión crítica cara á arquitectura xurdida após o modernismo (Szacka 2016, 236). Do lado dos arquitectos gregos, Suzana e Dimitris Antonakakis viaxaron eles propios a Venecia, onde, debido á ditadura militar sufrida por Grecia nos anos anteriores, coa conseguinte censura e afastamento das últimas tendencias, non había arquitectura grega exposta. Giamarelos céntrase nas sensacións e experiencias dos Antonakakis na Bienal, sacando á luz materiais como unha gravación en Super 8 realizada por Dimitris Antonakakis [**Fig. 70**]. Este vídeo[96] resulta de interese porque case non ten imaxes do Arsenal e presenta unhas poucas perspectivas do Teatro do Mundo de Rossi. Pola contra, a redescuberta do pasado dos Antonakakis ía máis aló dos contidos da Bienal, centrándose na arquitectura vernácula ou nos grandes monumentos renacentistas e barrocos. Ademais, moitas imaxes testemuñan a vida cotiá nos espazos públicos e privadas, especialmente as escenas das crianzas brincando, en clara sintonía coa sensibilidade de Aldo van Eyck ou Herman Hertzberger. En efecto:

> Suzana and Dimitris Antonakakis thus returned to the architectural past as it was expressed and materialised in the present of the city itself, with its multiple historical layers of organisation. From royal palaces to vernacular huts, the Venetian buildings that surrounded the two travellers were certainly legitimate sources of architectural knowledge in the context of the severe critique of modernism of the period. If they were to offer a way out of the prolonged impasse of modern architecture, though, these buildings — and especially their relations with the public spaces of everyday life — still needed to be interpreted through the lens of a modernist outlook. The past should certainly be revisited — not as 'a neutralised history, which is locked up in the museum of historicism' (Habermas 1985, 22)[97], though, but with the modern eyes that could overcome superficial formal characteristics in favour of typological observations. Suzana and Dimitris Antonakakis therefore suggested that architectural qualities of historical precedents missing from the then prevailing international style needed to be re-appreciated and, rather crucially so, rephrased accordingly in the modern idiom. They thus aspired to a 'presence of the past' for a modern architecture that could evolve beyond the *Strada Novissima* and its prevalent historicist eclecticism. Their critical reaction to the Biennale reinforced their conviction in their peculiar architectural itinerary. They travelled to Venice to witness the most recent trends, only to reaffirm what they were already pursuing — a regionally informed variant of modernism (Giamarelos 2016, 4–5).

En paralelo á celebración da Bienal, Tzonis e Lefaivre comezaban a súa andaina cara á xestación do rexionalismo crítico. Nun repaso á súa produción teórica, Tzonis e Lefaivre (2017) contan que a idea de discernir sobre o rexionalismo na arquitectura veu da celebración, en abril de 1980, dun evento celebrado na Graduate School of Design de Harvard titulado «The Crisis of Modernism and the Legacy of the *Werkbund* in

---

94 Portoghesi respondía a esta carta no catálogo da Bienal: «Il progressivo distacco e poi la rinuncia di Kenneth Frampton (al quale si deve peraltro la proposta di includere Rem Koolhaas tra i 20 progettisti della "Strada Novissima") ad essere coinvolto nelle scelte della mostra, sta ad indicare come il quadro emerso, pure nella sua pluralità, non sia così neutrale da non produrre dissensi ed incompatibilità. Originariamente perplesso per una eccessiva apertura ("I see this Biennale as a pluralist — cum post-modernist manifestation. I am not sure that I subscribe to this position, and think I will have to keep my distance from it"). Frampton maturava poi un più netto rifiuto dell'ottica complessiva della mostra rinunciando anche ad inserire in questo catalogo il testo preparato» (Portoghesi 1980, 9).

95 Referencia da carta en Giamarelos (2016): «Letter of resignation», 25 April 1980. Biennale di Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, fondo storico, b. 658.

96 As imaxes foron ironicamente empregadas un ano despois nun seminario sobre arquitectura posmoderna en Atenas organizado pola Asociación de Arquitectos Gregos. Este seminario serviu para Dimitris Antonakakis expresar as súas desconfianzas polas retóricas posmodernistas (Giamarelos 2016, 2). En efecto, Dimitris Antonakakis situábase con claridade na terceira vía, afirmando que non era o Movemento Moderno o culpábel da pobreza urbana e arquitectónica das cidades, senón a incapacidade dos arquitectos por comprendelo e contribuír á súa evolución (Antonakakis 1981, 83).

97 No texto orixinal cítase a páxina 5 do texto en inglés publicado en *New German Critics* (1981).

the 1980's». Tratábase de debater sobre a desorientación do Movemento Moderno e o auxe da posmodernidade «narcisista»[98]. Nunha conversa privada, Lucius Burckhardt[99], daquela presidente da *Deutscher Werkbund*, suxeriu a Tzonis e Lefaivre de escribiren un estudo sobre o rexionalismo como renovación da arquitectura moderna e como crítica á posmodernidade en alza, que vería a luz ao ano seguinte no volume *Für eine andere Architektur* [**Fig. 71**], en que Tzonis e Lefaivre traballarían con Anthony Alofsin, un discípulo do primeiro. O artigo, titulado «Die Frage des Regionalismus» ('A cuestión do rexionalismo'), posúe porén outro precedente: un texto de 1980 de Alofsin sobre o rexionalismo, que denomina *constructive regionalism*, un xermolo do rexionalismo que haberían formular Tzonis e Lefaivre. Así, foi Alofsin quen, como estudoso de Lewis Mumford, recomendou a lectura deste autor tan relevante para as raíces históricas do rexionalismo crítico. O *constructive regionalism* de Alofsin segue en boa medida o de Mumford —«it embaces the machine and transcends the machine. It does not ignore particular needs, customs, conditions, but translates them into the common form of our civilization»—, afirmando:

> A true constructive regionalism would respond to local colors, materials and customs; it would embrace traditions and transform tradition; it would be wed to its setting, in either rural or urban landscape; it would foster craft and push the limits of technology; it would speak to the individual search for the universal (Alofsin 2007, 372).

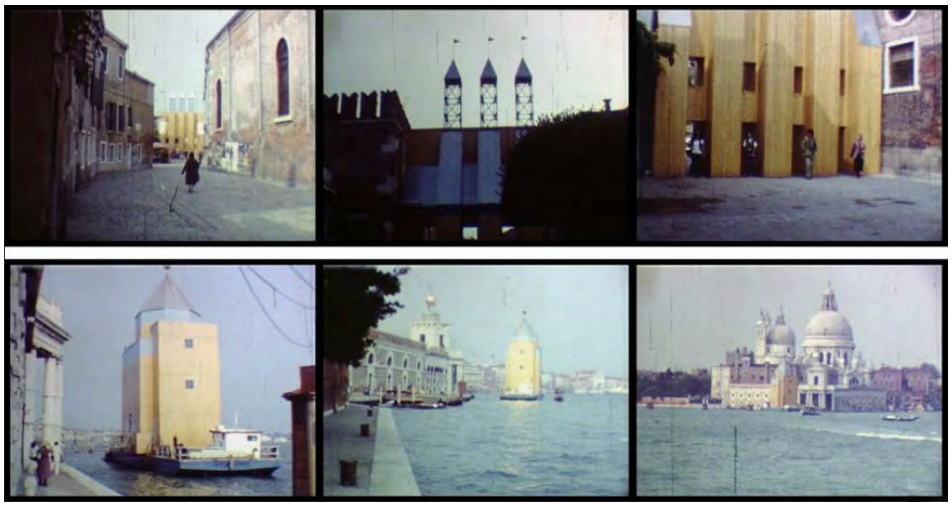




Fig. 70. **Fotogramas das gravacións en Super 8 de Tzonis durante a Bienal de 1980. Fonte: Giamarelos (2016, 2)**
Fig. 71. **Portada de *Für eire andere Architektur* (1980)**

Alofsin recoñece que existen paradoxos no seo do seu rexionalismo construtivo, como o feito de este rexionalismo transmite unhas calidades universais ao mesmo que nega a existencia dun estilo universal. O rexionalismo construtivo oponse, pois, á imposición do estilo e a hexemonía visual sobre un ambiente determinado. Aínda que reflicte os trazos persoais dun deseñador, refuga a glorificación individual, isto é, a

[98] Por narcisismo, Tzonis e Lefaivre entendían este estadio xurdido da crise do Movemento Moderno ao longo dos sesenta e setenta. Esta postura non apelaba só á propia creación arquitectónica, senón tamén á crítica realizada nestes anos, caracterizada por unha actitude heroica que, en realidade, evolucionan nas idiosincrasias persoais de certos individuos movidos por intereses profesionais. Isto xeraba un clima de tendencias inconsistentes baseadas no eclecticismo: «Algunos con proyectos que sólo son versiones narcisistas de Le Corbusier y Terragni, otros tomando elementos de los escenarios surrealistas de De Chirico y de la arquitectura oficial de la Italia fascista, mientras que otros recuerdan el estilo norteamericano de los años treinta. Si añadimos a esta diversidad el expresionismo alemán y la tradición francesa de Beaux-Arts, que han dejado también su impronta en muchos de los nuevos diseños, el resultado es evidentemente muy confuso» (Tzonis e Lefaivre 1980, 54–55). Así, o narcisismo relevaría outras fases de fracaso da arquitectura moderna, aquela baseada no tecnolóxico e aqueloutra con base ao social: «En esta fase reciente de la arquitectura, la preocupación por el formalismo, hedonismo, grafismo y elitismo ha contribuido, en cierta medida, a proteger a muchos arquitectos de una situación desagradable y les ha permitido pasar, con toda tranquilidad, de la práctica profesional al ámbito de las lucubraciones mentales» (Tzonis e Lefaivre 1980, 58).

[99] A efectos de comprender as liñas desta xornada, Burckhardt presentou unha comunicación, «Dirt», en que reivindicaba unha atención ao medio como reformulación da arquitectura e o planeamento.

creación dunha elite creativa. Posúe unha visión totalizadora do deseño, sintetizando artesanía e tecnoloxía. Ademais, respecta a autonomía da arquitectura e fai dela un obxecto cultural. En «Die Frage des Regionalismus», Tzonis, Lefaivre e Alofsin (1981, 121) comezan dicindo: «Regionalismus in der Architektur bedeutete Unterschiedliches für unterschiedliche Leute, trotzdem können wir als eine allgemeine Definition sagen, daß es die bewußte Aufnahme spezieller und lokaler Designdeterminanten meint im Gegensatz zu allgemeingültigen und universellen Normen»[100]. Neste texto xa se comezan a ensaiar as trazas históricas que Tzonis e Lefaivre tomarán para definir o rexionalismo como tendencia lexitimada: as raíces do rexionalismo nas reaccións contra as normativas vitruviano-clásicas, o pintoresquismo inglés, o rexionalismo romántico, as fundamentais ideas de Lewis Mumford, o rexionalismo da posguerra en Inglaterra e o rexionalismo populista dos anos sesenta[101]. No epílogo, «Regionalismus heute» ('O rexionalismo hoxe'), ao se preguntaren pola necesidade do rexionalismo nos albores dos oitenta, Tzonis, Lefaivre e Alofsin (1981, 133) conclúen que, nun tempo en que os estilos locais e sentimentais están á orde do día e en que non houbo tanta liberdade de elección, o Estilo Internacional semella ter perdido a súa batalla. Porén, esta confianza no rexionalismo non é carente de condicións:

> Wenn Regionalismus etwas mehr sein soll als das einfache Gegengift gegen den Akademismus, Modernismus oder andere Versionen des Internationalen Stils, wenn es das Kind einer tiefergründenden Bewegung für eine moderne Architektur als eine soziale Kunst sein soll, welche für die Würde des Menschen kämpft, dann ist die Idee des Regionalismus heute ebenso bedürftig wie je in der Vergangenheit[102].

En definitiva, o rexionalismo é a resistencia ás normas impostas, á atención ás necesidades e unha arquitectura de reflexión e comprensión necesaria para a dignidade humana que «sofre por normas alleas e imperialistas lexitimadas pola forza». Desta maneira, o rexionalismo non é un feito do pasado, senón unha promesa non cumprida, base fundamental do concepto crítico de rexionalismo que defenderán. Este ensaio puña de relevo unha liña historiográfica que se viu reforzada durante a forte comparecencia do estilo posmoderno na arquitectura europea, isto é, a análise da arquitectura moderna e as causas por que entrou en crise, como confirma a celebración do congreso sobre a *Deutscher Werkbund*. Ademais, é evidente o crecente interese polo rexionalismo: «The call for a "return to the region" could be a call to take a new look to the special resources, the particularity and the uniqueness, natural and cultural, of the environment» (Tzonis e Lefaivre 2017, 122). Así é que vería a luz «The Grid and the Pathway: an Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis, with Prolegomena to a History of the Culture of Modern Greek Architecture» na revista *Architecture in Greece* [**Fig. 72**]. Como especifica o propio título, Tzonis e Lefaivre (1981b) fan un percorrido pola historia cultural grega até chegar á modernidade arquitectónica, en que atoparán, como veremos no seguinte apartado, dous trazos que definirán a obra dos Antonakakis: a grella —*grid*— e o camiño ou vieiro —*pathway*[103]. Os Antonakakis eran vellos coñecidos de Tzonis, quen entrara en contacto con eles durante os seus anos de estudante en Atenas, e contribuíron na elaboración do artigo enviando materiais e revisando manuscritos (Giamarelos 2016, 9–10). O artigo causará axiña sensación no mundo da crítica grazas non só ao interese de Frampton pola cuestión do rexionalismo, senón tamén desde o maxisterio de Tzonis na Technische Universiteit de Delft (TU Delft)[104].

---

[100] «O rexionalismo en arquitectura ten acadado diferentes significados para cadaquén, mais podemos dicir, como definición xeral, que se trata da inclusión consciente de elementos de deseño específicos e locais en troques das normas universais» (Tradución propia).

[101] Popescu (2019) explora outros puntos de vista con relación aos antecedentes e bases teóricas do rexionalismo crítico no século XX.

[102] «Se o rexionalismo vai ser algo máis ca un simple antídoto para o academicismo, o modernismo ou outras versións do Estilo Internacional, se é fillo dun fondo movemento para a arquitectura moderna no canto de ser unha arte social que loita pola dignidade humana, a idea de rexionalismo é hoxe máis necesaria que en calquera tempo pasado» (Tradución propia).

[103] As traducións ao castelán deste título proveñen da súa inserción nos textos traducidos de Frampton onde se referencia este texto, podendo ser atopado como «La retícula y el sendero» (Frampton, 2009) ou «La cuadrícula y la senda» (Frampton, 1985a). En portugués tense optado por «O traçado e o caminho» (Frampton 1997a) ou «A grelha e o caminho» (Frampton 2006b). En galego, contemplamos a tradución de *grid* por 'grella' e *pathway* por 'vieiro', xa que esta palabra presenta un matiz con respecto a camiño que resulta de interese para definir as intencións orixinais. Como se recolle no dicionario da Real Academia Galega, vieiro é «camiño estreito formado a forza de pasaren por el a pé persoas e animais».

[104] Na Universidade Tecnolóxica de Delft, Tzonis fundará en 1985 a Design Knowledge Systems, un instituto interdisciplinar de investigación en arquitectura cognitiva. Cómpre lembrar que Aldo van Eyck era docente na universidade desta cidade neerlandesa. Foi


164

Ὁ κάναβος καί ἡ πορεία.
Μιά εἰσαγωγή στό ἔργο τοῦ Δημήτρη καί τῆς Σουζάνας Ἀντωνακάκη, καί μερικές προκαταρκτικές σκέψεις γύρω ἀπό τήν ἱστορία τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς κουλτούρας
του καθηγητή A. TζώνηHarvard University, καί τῆς L. LefaivreMcGill University

Τά τελευταία 250 χρόνια, σέ ὅλες σχεδόν τίς χῶρες κυριάρχησαν τοπικιστικά (regionalist) κινήματα. Γενικά θά μπορούσαμε νά ποῦμε πώς τά κινήματα αὐτά προβάλλουν τά ἀρχιτεκτονικά στοιχεῖα πού ἔχουν κάποια τοπική ἰδιαιτερότητα σέ ἀντίθεση μέ πιό ἀφηρημένα καί οἰκουμενικά στοιχεῖα. Τά τοπικιστικά κινήματα ὅμως ἐμφανίζονται μέ ἀντιφατικό χαρακτῆρα. Ἀπό τή μιά πλευρά συνδέθηκαν μέ κινήματα ἀπελευθερωτικά καί μεταρρυθμιστικά, πού διαμόρφωναν τήν ταυτότητα κοινωνικῶν ὁμάδων καί συνέβαλαν στή νεοσύσταση ἑνότητά τους ἀπό τήν ἄλλη ἀποδεῖχτηκαν ἰσχυρά ἀπλά κατασπάσης καί σοβινιστικά, πού ἀπομόνωναν τούς λαούς, παρεκλίνοντάς τους μέ τέτοιο προκατάληψης καί ἀβαλαλίας.

Γιά νά κατανοήσουμε ἑπομένως ἕνα ἔργο κάποιου τοπικιστικοῦ κινήματος πρέπει νά τό ἐξετάσουμε μέσα ἀπό πλαίσιο πού δημιουργήθηκε, νά ἐξετάσουμε δηλαδή πώς τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του ἐπηρεάζουν τίς ἀνθρώπινες σχέσεις καί πῶς ἀντίστοιχα τά χαρακτηριστικά αὐτά διαμορφώθηκαν ἀπό τίς δεδομένες κοινωνικές συνθῆκες.

Μέσα σέ αὐτό τό πλαίσιο ἀναφορᾶς θά ἐξετάσουμε τό ἔργο τῶν Ἀντωνακάκη. Τό ἔργο τους εἶναι ἕνα ἀξιόλογο παράδειγμα τοπικισμοῦ καί προϊόν μιᾶς εὐρύτερης ὁμαδικῆς ἐργασίας* (ἡ ἀπόφαση δημιουργίας μιᾶς ὁμάδας ἐκφράζει καί αὐτή τόν συλλογικό χαρακτῆρα τῶν τοπικιστικῶν κινημάτων). Ἐντούτοις, ἡ ἀτομική συμβολή τῆς Σουζάνας καί τοῦ Δημήτρη Ἀντωνακάκη, μέ τήν ὁποία ἀσχολεῖται αὐτό τό ἄρθρο, θά πρέπει νά τοποτεθεῖ ἰδιαίτερα.

Ἀναλύοντας τή δουλειά τοῦ Δημήτρη καί τῆς Σουζάνας Ἀντωνακάκη καί τῶν συνεργατῶν τους, βλέπουμε νά ἐπαναλαμβάνονται δύο βασικές ἀρχιτεκτονικές ἀρχές: ὁ κάναβος - ἡ τάξη μέ τήν ὁποία κάθε στοιχεῖο τοῦ χώρου ἔχει σχηματοποιηθεῖ καί ὁροθετηθεῖ - καί ἡ πορεία - ἡ σειρά μέ τήν ὁποία οἱ «τόποι» ἔχουν χωροθετηθεῖ σέ σχέση μέ μιά κίνηση. Οἱ δύο αὐτές ἐπαναλαμβανόμενες ἀρχές ἰσορροποῦν καί συγχρονίζονται τίς περισσότερες φορές σέ μιά καλά συγκροτημένη ἑνότητα.

Καί οἱ δύο αὐτές ἀρχές, πέρα ἀπό τά δομικά τους χαρακτηριστικά, ἔχουν ἕνα περιεχόμενο τό ὁποῖο δέν μποροῦμε νά συνεισθητοποιήσουμε παρά μόνο ἂν κατανοήσουμε τό κοινωνικό καί ἱστορικό πλαίσιο μέσα στό ὁποῖο ἀναπτύχθηκαν. Αὐτό ἀκριβῶς τό πλαίσιο εἶναι ἡ ἐξέλιξη τοῦ τοπικιστικοῦ κινήματος στήν Ἑλλάδα.

Οἱ ρίζες τοῦ τοπικισμοῦ στήν ἑλληνική ἀρχιτεκτονική, ἡ πρώτη φάση τῆς ἀνάπτυξής του, πρέπει νά ἀναζητηθοῦν ἔξω ἀπό τήν Ἑλλάδα. Τά θεωρεῖ πού τόν χαρακτηρίζουν - ἡ μοναδικότητα, ἡ ἰδιαιτερότητα, ἡ τοπικότητα - ἐμφανίζονται τόν 18ο αἰώνα σάν ἀντίθεση στήν ὑπερβολική, ὅπως φαινόταν τότε, ὁμοιομορφία, τάξη καί σύστημα πού ἐπιβαλλόταν ἀπό τή βιτρουβιανισμό καί τόν κλασικισμό τοῦ 17ου αἰώνα, καθώς καί στήν ἀξίωση τους νά παγκόσμια ἐγκυρότητα. Ἡ πιό σημαντική ἀπό αὐτές τίς τάσεις εἶναι τό ἀγγλικό κίνημα Picturesque (σελ. 1), (1), στήν ἀρχή τοῦ 18ου αἰώνα, τό ὁποῖο ἀποτινάζοντας τόν ζυγό τῶν «διεθνῶν» κανόνων τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν συμμετριῶν κήπων (formal gardens) καί τῆς ἀφηρημένης τους τυπολογίας, δημιούργησε τήν πρώτη τοπικιστική ἔννοια τοῦ «φυσικοῦ τοπίου» (2).

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ τοπικισμοῦ συνδέεται μέ τήν ἄνοδο τοῦ ἐθνικισμοῦ, τοῦ ἀντιαπολυταρχισμοῦ καί τοῦ φιλελευθερισμοῦ, μέ μιά νέα ἀντίληψη γιά τόν ἄνθρωπο καί τόν ἐμπειρισμό. Ὅλοι αὐτά συνδεμένα μέ τή νέα παγκόσμια τάξη τοῦ ἐμπορίου. Τά χαρακτηριστικά αὐτά παρουσιάζονται ἐντονότερα στή δεύτερη φάση τῶν τοπικιστικῶν κινημάτων, πρός τό τέλος τοῦ 18ου αἰώνα.

Τό τοπικιστικό κίνημα ἐμφανίζεται στήν Ἑλλάδα μέ αὐτή τή δεύτερη μορφή του πού μποροῦμε νά ὀνομάσουμε φάση τοῦ ἱστορικιστικοῦ τοπικισμοῦ. Ἀναπτύσσεται ἄμεσως μετά τόν πόλεμο τῆς Ἀνεξαρτησίας καί διαμορφώνει τό πλαίσιο γιά ὅλες τίς προσπάθειες πού θά ἀκολουθήσουν γιά μιά τοπικιστική ἀρχιτεκτονική στή χώρα μας. Ὁ ἑλληνικός ἱστορικιστικός τοπικισμός παρ' ὅλα αὐτά παρουσιάζει περίεργες ἀντιφάσεις ὡς πρός τά χαρακτηριστι-

* Στό Ἐργαστήριο 66 - γραφεῖο ἀρχιτεκτονικῶν, οἰκιστικῶν καί χωροτακτικῶν μελετῶν - ὅπου ἐργάζονται ὁ Δημήτρης καί ἡ Σουζάνα Ἀντωνακάκη καί τοῦ ὁποίου ἱδρυτικά μέλη ἦσαν συνεργάστηκε μέχρι σήμερα οἱ ἀρχιτέκτονες Γ. Ἀθανασόπουλος, Ἀ. Βαλληνδρᾶς, Ἀ. Βασιλειάδης, Ἐ. Γκιώνη-Ἀγγελίδη, Χ. Δεκουλάκος, Ἀ. Δεμερτζόπουλος-Ἀντωνακάκη, Π. Μπαμπάλου-Νικολάου, Α. Νικολάκης, Α. Παλιομηνάδης, Δ. Π. Πατήρης, Δ. Ρίζος, Ε. Τσαμακλῆ-Προντζοῦ, Θ. Φωτίου-Ρίζου καί Κ. Χατζημιχάλης.

The grid and the pathway.
An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis.
With prolegomena to a history of the culture of modern Greek architecture
by Alexander Tzonis, Harvard University, and Liane Lefaivre, McGill University

Regionalism has dominated architecture in almost all countries at some time during the past two centuries and a half. By way of a general definition, we can say that it upholds individual and local architectonic features against more abstract and universal ones. In addition, however, regionalism bears the mark of ambiguity. On the one hand, it has been associated with movements of reform and liberation. It has helped to foster a new sense of identity among groups and to cement new unities; on the other, it has proved a powerful tool of repression and chauvinism, splitting people into separate enclaves and enclosing them behind walls of prejudice and intolerance. To understand a regionalist work, therefore, we must look to the context in which it was created: the ways in which its specific features affect human ties and to how these features, in turn, are shaped by given social formations.

In this framework of analysis, we will discuss the work of the Antonakakis as a prominent example of regionalism. This work is the product of a broader team effort, and the decision to form a team expresses the collective characteristic of regionalist movements. Nevertheless, the personal contribution of the Antonakakis, to which the present article is devoted, merits special attention.

Looking, then, at the work of the Antonakakis, two major distinctive architectonic patterns appear: the *grid* - the discipline which is imposed on every space element - and the *pathway* - the location of place elements in relation to a movement. The patterns often merge, most of the time in a well-tempered whole.

Both patterns, besides their formal characteristics, have a content which we cannot be conscious of unless we become aware of the social and historical context within which the two patterns were born. This context is the development of the regionalist movement in Greece.

The first phase of regionalism, that in which Greek regionalism has its roots, lies outside Greece. The ideals that characterise it - uniqueness, particularity, distinctiveness, variety - emerge in the eighteenth century in opposition to what is then perceived as the exaggerated uniformity, reg-

αρχιτεκτονικα θεματα architecture in greece 15/1981


Kenneth Frampton 147

Prospects for a Critical Regionalism

Luis Barragan, Las Arboledas, 1961.

Perspecta: The Yale Architectural Journal, Volume 20 (0079-0958/83/20147-01$3.00/0)
© 1983 by Perspecta: The Yale Architectural Journal, Inc., and the Massachusetts Institute of Technology

Fig. 72. **Primeira páxina de «The Grid and The Pathway» (1981)**

Fig. 73. **Primeira páxina de «Prospects For a Critical Regionalism» (1983)**

Do lado de Frampton[105], o británico escribía en 1981 un artigo para *L'architecture d'aujourd'hui*[106] en que repasaba unha serie de tendencias contemporáneas: a) o neoprodutivismo, que privilexia a autonomía da tecnoloxía sobre o contexto (p. ex. Saarinen, Rogers ou Foster); b) o neorracionalismo, que fai fincapé na morfoloxía (p. ex., os irmáns Krier, Grassi, Rossi, Kahn ou mesmo Siza e Utzon); c) o estruturalismo, cunha vertente antropolóxica (p. ex., Van Eyck); e d) o participacionismo, referencia ás teorías de Venturi, Scott Brown ou Jencks. A última tendencia é catalogada como «rexionalismo, realismo e neoconstrutivismo», onde comeza a estabelecer relacións entre arquitectos como Valle, Barragán, Siza, Bofill, Ando, Botta ou Utzon (Frampton 1981, 5–6). Ademais, o uso do termo «realismo» está moi probabelmente en relación coa noción de Oriol Bohigas[107]. Un ano despois, Frampton incluirá varios artigos en *Architectural Design* onde acabará de sentar as bases do seu rexionalismo crítico. En primeiro lugar, revisa os ismos xa incluídos en *L'AA*, mudando «participacionismo» por «populismo» e dándolle protagonismo exclusivo ao «rexionalismo» (Frampton 1982b; 1982d). En segundo lugar, tratará cuestións relacionadas coa historia cultural e a traxectoria da vangarda (Frampton 1982a), fundamentais nos seus «seis puntos» e volverá publicar un texto sobre *A condición humana* de

Van Eyck quen organizou precisamente unha mostra dedicada aos Antonakakis en Delft, algo que coincidiu coa tradución do artigo de Tzonis e Lefaivre (1981a) ao neerlandés na revista *Wonen - TA/BK*. Giamarelos (2016, 16) tamén chama a atención sobre unha mostra que, en paralelo, se estaba a dedicar a Pikionis, quen, xunto con Konstantinidis, eran os dous arquitectos que servían de base ao traballo dos Antonakakis de Tzonis e Lefaivre, se ben Konstantinidis recusou participar. Ademais, se o artigo foi escrito orixinalmente en inglés e grego, lingua materna de Tzonis, tamén será publicado en francés —Lefaivre é do Quebeque— a través dun especial titulado «Expression régionale» de *Le carré bleu* (Tzonis e Lefaivre 1982).

105 Sobre a traxectoria de Frampton como teórico do rexionalismo crítico, o inglés cedeu os seus fondos ao Centre Canadien d'Architecture (CCA), anteriormente gardados na Columbia University de Nova York. Dentro da colección «API97.S1: Works and Teaching» atópase o arquivo «API97.S1.SS5: Critical Regionalism (1983)», con manuscritos, textos inéditos, traballos académicos do seu alumnado ou artigos doutros autores datados entre 1983 e 2015.

106 Para alén de Giamarelos (2016), Urbain (2019) fai unha xenealoxía da evolución crítica de Frampton entre 1971 e 1983, coas diferentes achegas que foron construíndo o seu rexionalismo crítico. Véxase tamén a entrevista realizada por Tom Avermaete, Véronique Patteeuw, Léa-Catherine Szacka e Hans Teerds en abril de 2018 para a revista *OASE*, onde se repasan todos os eventos e lecturas con que se foron xestando o rexionalismo crítico (Frampton 2019).

107 Referímonos ao seu manifesto «Cap a una arquitectura realista» (1962), de que se falará nos seguintes bloques.

Hannah Arendt (Frampton 1982e)[108] que, xunto cun texto publicado anos antes sobre Heidegger (Frampton 1974), constituirán as bases das achegas destes autores ao seu rexionalismo crítico.

Previamente, na primeira edición da *Modern Architecture: a Critical History* (1980), Frampton (1980, 280–97) incluíra un capítulo titulado «Place, Production and Architecture: towards a critical theory of building», unha declaración de intencións onde xa se adiantan algunhas das ideas teóricas que sustentarán o seu rexionalismo crítico[109]. Nun dos seus artigos en *Architectural Design*, Frampton confesa que a idea orixinal para o seu senlleiro ensaio era rematar no final dos anos sesenta, pero a partir dunha petición do coeditor estadounidense decidiu engadir este capítulo para avanzar mais unha década na súa *historia*. Indica, así mesmo, que o título era unha referencia crítica ao canónico *Espazo, tempo, arquitectura* de Giedion (1941). En efecto, a intención de Frampton era reflectir a dialéctica existente entre a ligazón ao lugar creativo e a produción, máis asociado a unha cultura industrial destrutiva cos alicerces culturais. A finais de 1982, no RIBA Annual Discourse, Frampton ofrece unha conferencia titulada «Modern Architecture and Critical Regionalism», onde asume o termo. Esta conferencia é a antesala dos seus dous principais textos. Dunha banda, «Prospects for a Critical Regionalism» [**Fig. 73**], publicado na revista *Perspecta* (Frampton 1983a), un percorrido por diferentes experiencias internacionais que servirá como base do capítulo sobre rexionalismo crítico incluído na segunda edición da *Historia crítica da arquitectura moderna* (Frampton 1985e) [**Fig. 74**]. Doutra banda, «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance» (Frampton 1983b), incluído no volume *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) —traducido ao castelán como *La posmodernidad* (1985)— de Hal Foster[110] [**Fig. 75**], será a súa grande achega teórica, retomado en *Casabella* baixo o título «Anti tabula rasa: verso un regionalismo crítico» (Frampton 1984c)[111].

O rexionalismo crítico popularizou a cuestión «rexional» no debate dos anos oitenta e noventa, como veremos deseguido. En outubro de 1985 celebrouse en Sevilla o simposio «Regionalismo arquitectónico y políticas autonómicas», organizado pola Universidad Internacional Menéndez Pelayo, coa dirección de Antonio Fernández Alba e co patrocinio da Secretaría Xeral de Vivenda e o grupo editorial Arquitectura Viva. O número 3 de *A&V Monografías*, pertencente a este grupo, recollería as comunicacións deste seminario, entre elas as de Tzonis e Lefaivre (1985) e Frampton (1985b). Será así que se estabeleza unha serie de contactos entre os teóricos do rexionalismo crítico e a dirección de AV, comandada por Luis Fernández-Galiano[112], que seguirá de preto este debate rexionalista. O debate avanzou rapidamente e no cambio de década, con especiais como «New Regionalism» [**Fig. 76**] da revista *Center* (1987) ou algúns dos principais encontros. En 1989, Spyros Amourgis dirixiu o «First International Working Seminar on Critical Regionalism»[113] na California State Polytechnic University de Pomona [**Fig. 77**], en cuxa mesa principal participaron, ademais de Tzonis, Lefaivre e Frampton, Fernández-Galiano[114] e Toshio Nakamura, director da revista xaponesa *A+U*, en que Tzonis e Lefaivre publicarán un dos seus principais artigos, «Why Critical Regionalism Today?» [**Fig. 78**]. Marina Waisman, moi vinculada á teoría rexionalista nestes anos, criticaba este seminario desde unha perspectiva poscolonial, posto que a organización omitía que o debate latinoamericano non só levaba anos tratando a

[108] Publicado orixinalmente no volume *Hannah Arendt: The Recovery of the Public World* (1979) e que posteriormente sería traducido ao castelán para a *RA-Revista de Arquitectura* (nº 10, 2008) e incluído en posteriores antoloxías (Frampton 2002; 2020)

[109] Esta síntese de elementos empregados polo historiador nesta época —lugar, produción, realidade— son abordados noutro artigo na revista *9H* (Frampton 1982c).

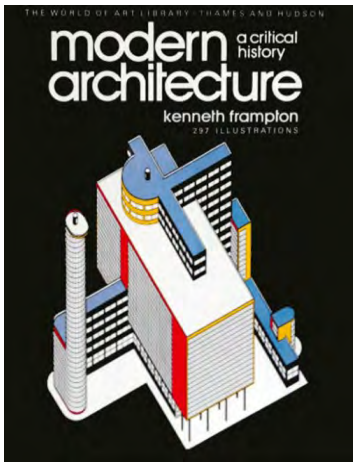
[110] O volume conta con contribucións de Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Jean Baudrillard, Edward W. Said, Gregory L. Ulmer, Douglas Crimp, Craig Owens e o xa citado texto de Habermas (1985). Na entrevista concedida á revista *OASE*, os entrevistadores preguntan se o texto deste libro é o que escribira para a Bienal e non enviara e, polo tanto, se decidiu conscientemente de o remitir a un libro que non era de arquitectura, ao que o inglés responde que non era ese texto e que non lembra como entrara na antoloxía de Foster (Frampton 2019, 148).

[111] Traducido ao castelán e publicado no especial da *Revista de Occidente* e en *Obradoiro* (Frampton 1984a; 1984b).

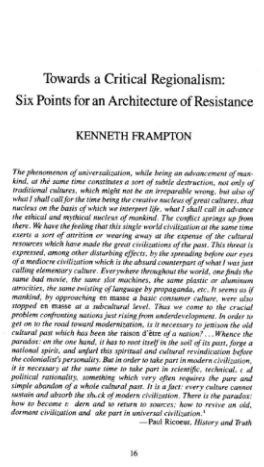
[112] Sobre a relevancia do caso español no debate do rexionalismo crítico afondarase no capítulo 1 do bloque III, así como os artigos dedicados por Tzonis e Lefaivre ao caso español.

[113] As contribucións foron editadas baixo o título *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings* (1991).

[114] O propio Amourgis (1989) escribirá unha recensión para *Arquitectura Viva*.



74

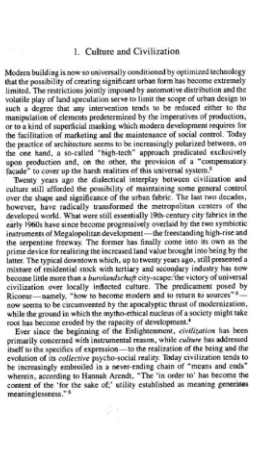

Towards a Critical Regionalism:
Six Points for an Architecture of Resistance

KENNETH FRAMPTON

The phenomenon of universalization, while being an advancement of mankind, at the same time constitutes a sort of subtle destruction, not only of traditional cultures, which might not be an irreparable wrong, but also of what I shall call for the time being the creative nucleus of great cultures, that nucleus on the basis of which we interpret life, what I shall call in advance the ethical and mythical nucleus of mankind. The conflict springs up from there. We have the feeling that this single world civilization at the same time exerts a sort of attrition or wearing away at the expense of the cultural resources which have made the great civilizations of the past. This threat is expressed, among other disturbing effects, by the spreading before our eyes of a mediocre civilization which is the absurd counterpart of what I was just calling elementary culture. Everywhere throughout the world, one finds the same bad movie, the same slot machines, the same plastic or aluminum atrocities, the same twisting of language by propaganda, etc. It seems as if mankind, by approaching en masse a basic consumer culture, were also stopped en masse at a subcultural level. Thus we come to the crucial problem confronting nations just rising from underdevelopment. In order to get on to the road toward modernization, is it necessary to jettison the old cultural past which has been the raison d'être of a nation? ...Whence the paradox: on the one hand, it has to root itself in the soil of its past, forge a national spirit, and unfurl this spiritual and cultural revindication before the colonialist's personality. But in order to take part in modern civilization, it is necessary at the same time to take part in scientific, technical, [and] political rationality, something which very often requires the pure and simple abandon of a whole cultural past. It is a fact: every culture cannot sustain and absorb the shock of modern civilization. There is the paradox: how to become [mod]ern and to return to sources; how to revive an old, dormant civilization and take part in universal civilization.
—Paul Ricoeur, *History and Truth*

16

75


1. Culture and Civilization

Modern building is now so universally conditioned by optimized technology that the possibility of creating significant urban form has become extremely limited. The restrictions jointly imposed by automotive distribution and the volatile play of land speculation serve to limit the scope of urban design to such a degree that any intervention tends to be reduced either to the manipulation of elements predetermined by the imperatives of production, or to a kind of superficial masking which modern development requires for the facilitation of marketing and the maintenance of social control. Today the practice of architecture seems to be increasingly polarized between, on the one hand, a so-called "high-tech" approach predicated exclusively upon production and, on the other, the provision of a "compensatory facade" to cover up the harsh realities of this universal system.[3]

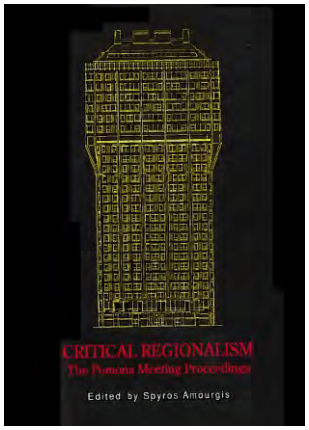
Twenty years ago the dialectical interplay between civilization and culture still afforded the possibility of maintaining some general control over the shape and significance of the urban fabric. The last two decades, however, have radically transformed the metropolitan centers of the developed world. What were still essentially 19th-century city fabrics in the early 1960s have since become progressively overlaid by the two symbiotic instruments of Megalopolitan development—the freestanding high-rise and the serpentine freeway. The former has finally come into its own as the prime device for realizing the increased land value brought into being by the latter. The typical downtown which, up to twenty years ago, still presented a mixture of residential stock with tertiary and secondary industry has now become little more than a *bureaulandschaft* city-scape: the victory of universal civilization over locally inflected culture. The predicament posed by Ricoeur—namely, "how to become modern and to return to sources"[4]—now seems to be circumvented by the apocalyptic thrust of modernization, while the ground in which the mytho-ethical nucleus of a society might take root has become eroded by the rapacity of development.[5]

Ever since the beginning of the Enlightenment, *civilization* has been primarily concerned with instrumental reason, while *culture* has addressed itself to the specifics of expression—to the realization of the being and the evolution of its collective psycho-social reality. Today civilization tends to be increasingly embroiled in a never-ending chain of "means and ends" wherein, according to Hannah Arendt, "The 'in order to' has become the content of the 'for the sake of;' utility established as meaning generates meaninglessness."[6]

76



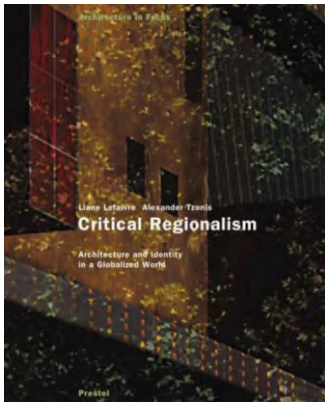
77



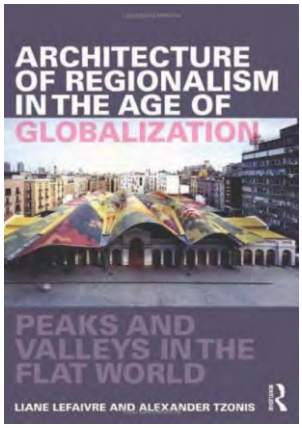
78


Why Critical Regionalism Today?

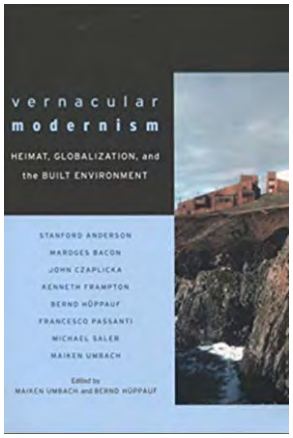
79



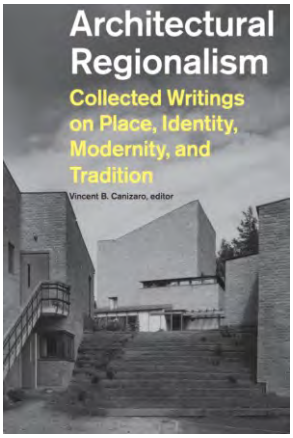
80



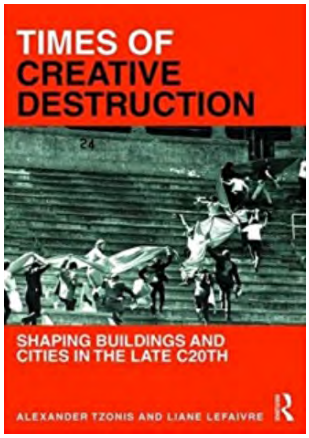
81



82



83



84



Fig. 74. Portada da segunda edición da *Modern Architecture: a Critical History* (1985) de Kenneth Frampton

Fig. 75. Primeira páxina de «Towards A Critical Regionalism» (1983)

Fig. 76. Portada do especial «New Regionalism» da revista Center (1987)

Fig. 77. Portada das actas *Critical Regionalism: the Pomona Meeting Proceedings* (1990)

Fig. 78. Primeira páxina de «Why Critical Regionalism Today?» (1990)

Fig. 79. Portada de *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World* (2003) de L. Lefaivre e A. Tzonis

Fig. 80. Portada de *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization* (2012) de L. Lefaivre e A. Tzonis

Fig. 81. Portada de *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and Built Environment* (2005)

Fig. 82. Portada de *Architectural Regionalism* (2007), coordinado por Vincent B. Canizaro

Fig. 83. Portada de *Times of Creative Destruction* (2017) de A. Tzonis e L. Lefaivre

Fig. 84. Portada do número 103 de *OASE Journal of Architecture* (2019)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cuestión do rexionalismo, senón que as súas voces eran catalogadas como reaccionarias[115]. «Fue necesario que un crítico de la talla de Kenneth Frampton empezara a interesarse por el tema [del regionalismo] para que desapareciese el *tabú* que parecía acallarlo», sentenciaba Waisman (1990b, 43). Un ano despois, celebraríase na TU de Delft «Context and Modernity. The Delft International Working Seminar on Critical Regionalism». Neste encontro, malia Tzonis «xogar na casa», o crítico Hans van Dijk considerará obsoleto o rexionalismo crítico, o que provocará que Tzonis e Lefaivre presenten como alternativa o «realismo crítico». O círculo pecharase en Sevilla en 2013, onde Tzonis (2013) volverá participar nun coloquio titulado «Arquitectura y regionalismo».

A obra destes autores será ampliada en diferentes libros, como *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World* (2003) [**Fig. 79**] e *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization: Peaks and Valleys in the Flat World* (2012) [**Fig. 80**], incluída en antoloxías colectivas como *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the Built Environment* (2005b) [**Fig. 81**] ou *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition* (2007)[116] [**Fig. 82**], ou antoloxías persoais como *Times of creative destruction shaping buildings and cities in the late C20th* (2017) [**Fig. 83**] para o caso de Tzonis e Lefaivre e *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design* (2002) e *Teoría* (Gustavo Gili, 2020) para Frampton, así como o especial dedicado á súa interpretación do rexionalismo crítico en *OASE Journal of Architecture* (nº 103, 2019) [**Fig. 84**]. Dada a ampla bibliografía e a constante tradución ou adaptación dos textos, a efectos de sistematizarmos os textos de base [**Táboa 3**], escollemos os textos de *Architecture in Greece*, *A+U* e na súa *Arquitectura en Europa desde 1960* para Tzonis e Lefaivre (1981b; 1990b; 1993; 2006). No caso de Frampton, dunha banda, ao recoller as ideas do texto inaugural de *Perspecta*, optarase pola referencia ao capítulo do rexionalismo crítico incluído a partir da segunda edición da *Historia crítica* (1985). Doutra banda, os seus «seis puntos» (Frampton 1985c) serán divididos nos dous seguintes apartados, os tres primeiros sobre o alcance cultural do rexionalismo crítico e os tres últimos sobre os modos expresivos do rexionalismo crítico[117]. Así mesmo, seguiranse as diferentes revisións destes puntos realizadas por Frampton (1986; 1987; 1991; 1996; 2007b) nos seguintes anos[118] e o crecente interese na tectónica (Frampton 1990; 2006a; 2006c). Caso existiren traducións ao portugués[119] ou castelán, estas serán empregadas por defecto.

2.2. O rexionalismo crítico: ideario e outras visións contrastadas

2.2.1. Os marcos culturais do rexionalismo crítico: da transversalidade á limitación

Con «The Grid and the Pathway», Tzonis e Lefaivre (1981b) estabelecían unha dicotomía, sintetizada no tándem grella-vieiro, para reflectir non só os métodos expresivos e as implicacións espaciais desta

[115] Neste sentido, refírese a un simposio organizado pola UIMP en Santander en 1984, un ano antes do seminario de Sevilla. Nel falaron Ramón Gutiérrez, Antonio Toca e mais ela sobre o rexionalismo, temática que tivo mala acollida. En efecto, o diálogo entre identidade e universalidade era unha constante nos Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, confirmando a posición adiantada dos arquitectos latinoamericanos neste debate.

[116] Neste volume, editado por Vincent B. Canizaro, atópanse non só o texto de Frampton (2007b) publicado orixinalmente en *Center* (1987), senón tamén o orixial de Alofsin (2007) de 1980, inédito até a súa publicación neste libro; e outras interpretacións do rexionalismo crítico de moito interese como a de Allen (2007), que xorde dun simposio celebrado en 1998 titulado «Regionalism Searches for an Identity» celebrado no marco da conferencia rexional sueste da Association of Collegiate Schools of Architecture na Texas A&T University.

[117] 1) Cultura e civilización; 2) Auxe e caída da vangarda; 3) O rexionalismo crítico e a cultura do mundo ; 4) A resistencia do lugar e da forma; 5) Cultura contra natureza: topografía, contexto, clima, luz e forma tectónica; e 6) O visual contra o táctil.

[118] En «Luogo, forma, identità culturale», publicado en *Domus*, reduce os cinco puntos: 1) Espazo/Lugar; 2) Tipoloxía/Topografia; 3) Arquitectónico/Escenográfico; 4) Artificial/Natural; 5) Visual/Táctil (Frampton 1986). En *Los Cuadernos del Norte*, Frampton (1987) revisa os seis puntos orixinais, podendo chamar a atención os novos títulos do terceiro e cuarto puntos: «La metamorfosis de la vanguardia» e «Desarrollo contra lugar y formas», respectivamente. Na revista *Center* (1987), expande os puntos até dez: 1) Rexionalismo crítico e forma vernácula; 2) O Movemento Moderno; 3) O mito e a realidade da rexión; 4) Información e experiencia; 5) Espazo/Lugar; 6) Tipoloxía/Topografía; 7) Arquitectónico/Escenográfico; 8) Artificial/Natural; 9) Visual/Táctil; e 10) Posmodernismo e rexionalismo: en resumo (Frampton 2007b). Por último, fóra da lóxica dos puntos, en «Universalismo e/o regionalismo», tamén en *Domus*, Frampton (1996) aborda cuestións como a queda do Estado nacional, a desregularización profesional ou a democracia radical.

[119] Tamén existen unha tradución ao portugués do artigo dedicado a Heidegger e o de *Perspecta* (Frampton 2006b; 2006d).

arquitectura, que se detallarán no seguinte epígrafe, senón tamén un feito de singularidade cultural que reconciliase os avances funcionais e tecnolóxicos da modernidade cos modos de vivir propios de cada lugar. O artigo comezaba do seguinte xeito:

> Regionalism has dominated architecture in almost all countries at some time during the past two centuries and a half. By the way of a general definition, we can say that it upholds individual and local architectonic features against more abstract and universal ones. In addition, however, regionalism bears the mark of ambiguity. On the one hand, it has been associated with movements of reform and liberation, it has helped to foster a new sense of identity among groups and to cement new utilities; on the other, it has proved a powerful tool of repression and chauvinism, splitting people into separate enclaves and enclosing them behind walls of prejudice and intolerance. To understand a regionalist work, therefore, we must look to the context in which it was created: the ways in which its specific features affect human ties and to how these features, in turn, are shaped by given social formations (Tzonis e Lefaivre 1981b, 164).

Unha primeira apreciación é que, para fuxiren das lóxicas que subxacían nas linguaxes posmodernas, o rexionalismo crítico foi afastado de calquera tipo de consideración como estilo identificábel, posto que iría en conta da súa propia definición (Tzonis e Lefaivre 1993, 18). Como sintetizaría Tzonis (1994, 78) posteriormente, o rexionalismo crítico é «an attitude, not a style». Frampton (1997a, 396; 2009, 332) sintetizábao como «categoria critica voltada para certas características comuns»[120]. Richardson, arredor da «nova arquitectura vernácula» —que define como «arquitectura da negación» (*architecture of denial*)—[121], tamén entendía que non se trata de crear un novo estilo —convención que os propios arquitectos rexeitan—, senón adoptar o espírito do vernáculo: «It instead describes their intention to reflect by 'analogous inspiration' the characterictics of local buildings, their scale in particular, whether they have chosen to concentrate on the use of materials, the landscape, the local culture or even no more than the idea of continuity with the past» (Richardson 2001, 6). Sorprendentemente, e froito da súa propia revisión teórica, Giedion coincidía con esta apreciación nun artigo de 1954 en que definía un «novo rexionalismo»[122] partindo da obsolescencia do sistema de estilos para así criticar o Estilo Internacional, xa que logo, o estilo abre a porta ao formalismo, unha *apisonadora* histórico-artística que pon todo ao mesmo nivel e destrúe as raíces (Giedion 1997, 202). Con todo, esta amplitude categórica, positiva *a priori*, pode ser interpretada como inexacta. Frampton (1982d, 82), nun dos seus artigos en *Architectural Design*, recoñecía que o rexionalismo é unha categoría que podía ser desacreditada pola súa definición ideolóxica débil —unha especie de *catch-all*—, embora tamén podía delimitar un corpo de traballo marxinal e variado que se cruza con outros ismos da súa taxonomía[123]. Unha das chaves para esta fuxida do estilo é precisamente o apelativo «crítico», que recolle, para Tzonis e Lefaivre (1990b, 19; 1993, 29; 2006, 526–27), as posicións antinómicas do rexionalismo denominado como tal. O «crítico» vén da filosofía kantiana e mais da teoría crítica da Escola de Frankfurt, que cuestionan non só o mundo estabelecido, senón tamén a

---

[120] Sobre esta cuestión, Leach e Sully (2019, 109) afirman: «As a 'critical category', Frampton posed Critical Regionalism less as a question of intention than interpretation; it was not a movement to which its exemplars subscribed, but a way of understanding historical currents beyond individual gestures». Doutro lado, Otero Pailos (2002, 416) indica que o «Critical Regionalism must thus be viewed less as a practice and more as an antiavant-gardiste aesthetic supposedly shared among architects such as Mario Botta, Tadao Ando, Alvaro Siza, Jøm Utzon, and others».

[121] Na súa proposta para definir a nova arquitectura vernácula, Richardson propón seis apartados que definen as vías deste tipo de expresión: «Innovation From Tradition», «Techniques and Materials», «Giving Shape to Identity», «Building With The Landscape», «Civic Architecture and The Vernacular» e «New Directions in Regionalism».

[122] O artigo foi traducido ao castelán como «Sobre el nuevo regionalismo», pero a versión orixinal, publicada en *Architectural Record*, titulábase «The State of Contemporary Architecture – 1. The Regional Approach».

[123] Neste senso, é interesante ver como entre o seu artigo anterior en *L'AA* (1981) e o de *Architectural Design*, Frampton (1982d) traslada Siza e Utzon do neorracionalismo ao rexionalismo, quedando no neorracionalismo as propostas da *Tendenza*, dos *New York Five* ou o minimalismo xaponés. Isto non exclúe que arquitectos como Ando ou Botta, incluídos aquí no neorracionalismo, sexan analizados na súa produción teórica baixo a óptica rexionalista, no caso de Botta neste mesmo artigo. Por outra banda, é tamén interesante que a relación estabelecida por Frampton entre a *Tendenza* e os *New York Five* como «neorracionalistas» é semellante á realizada por Portoghesi (1980) no catálogo da Bienal. Sobre a cuestión do neorracionalismo e a súa relación coas reinterpretacións da tradición, Curtis (2006, 622) afirma: «el neorracionalismo quería evitar tanto la variedad del funcionalismo como el 'remedio' superficial del tradicionalismo vernáculo, volviendo a poner en contacto la arquitectura moderna con la memoria histórica mediante un tipo de abstracción evocadora».

propia lexitimidade das posíbeis visións do mundo. As obras que atinxen esta definición son críticas en dous sentidos: «Além de proporcionarem imagens que contrastam com o estilo anômico, atópico e misantrópico de grande número de projetos construídos em todo o mundo, elas suscitam no espírito do observador questões relacionadas com a legitimidade da própria tradição regionalista a que pertencem» (Tzonis e Lefaivre 2006, 527). Así, fronte á confrontación romántica, tendente á familiarización, o rexionalismo crítico aposta pola desfamiliarización, termo tomado do formalista ruso Viktor Shklovski[124]. Deste xeito, o rexionalismo crítico non pode ser un *revival* vernáculo nin unha forma de espontaneidade rural, senón unha condición hipotética e ideal en que a arquitectura se desenvolve contra ese poder hexemónico (Frampton 1986, 17; 1987, 67). Frampton válese en varios dos seus escritos da seguinte cita de *Histoire et verité* (1961) de Paul Ricœur:

> O fenômeno da universalização, apesar de ser um avanço para a humanidade, institui uma espécie de sutil destruição não só das culturas tradicionais —o que não chega a ser um mal irreparável—, mas também do que denominarei provisoriamente de núcleos criadores das grandes civilizações e das grandes culturas, esse núcleo a partir do qual interpretamos a vida, e que chamarei de antemão de núcleo ético e mítico da humanidade. O conflito nasce daí. Temos a impressão de que essa única civilização mundial exerce simultaneamente uma espécie de ação de atrito ou de erosão a expensas dos recursos culturais que constituíram as grandes civilizações do passado. Essa ameaça se expressa, entre outros efeitos perturbadores, pela notória difusão de uma civilização medíocre, que é a derrisória contrapartida do que acima chamei de cultura elementar. No mundo inteiro, em todos os lugares, encontramos os mesmos filmes de péssima qualidade, as mesmas máquinas caça-níqueis, as mesmas atrocidades de plástico ou alumínio, a mesma distorção do idioma pela propaganda etc. Tudo se passa como se a humanidade, ao ascender *en masse* a uma cultura de consumo básica, também estagnasse, em massa, ao nível de uma subcultura. É este o problema crucial com que defrontam os países que emergem do subdesenvolvimento. Para enveredar pelo caminho da modernização, será necessário jogar fora a cultura do passado que foi a *raison d'être* de uma nação? [...] Daí se origina o paradoxo: de um lado, a nação tem de fincar raízes no seu passado, forjar para si mesma um espírito nacional e desfraldar essa reivindicação cultural e espiritual perante a entidade colonialista. Mas, para poder tomar parte da civilização moderna, é necessário participar simultaneamente da racionalidade científica, técnica e política, o que muitas vezes exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. O fato é que nem toda cultura pode suportar e absorver o choque da civilização moderna. E o paradoxo é: como modernizar-se e retornar às fontes? Como despertar uma velha civilização adormecida e se integrar na civilização universal.
>
> [...] Ninguém pode prever o que acontecerá com nossa civilização quando ela de fato se encontrar com civilizações diferentes por outros meios que não o choque da conquista e da dominação. Mas temos de admitir que esse encontro ainda não se deu no plano de um diálogo autêntico. É por isso que estamos hoje em uma espécie de calmaria ou interregno, em que já não praticamos o dogmatismo de uma verdade única e ainda não somos capazes de vencer o ceticismo em que nos envolvemos. Estamos dentro de um túnel, no crepúsculo do dogmatismo e no alvorecer de diálogos verdadeiros (a través de Frampton 2006b, 504–5).

Fóra do campo específico do rexionalismo, Kleihues ten unha posición semellante fronte á crise da modernidade. Como se comentaba con anterioridade, se o alemán vía o pensamento Rossi como reducionista e máis preocupado no estilisticamente definíbel, a súa reconstrución crítica —di— é máis aberta e dada aos experimentos, baseándose na dialéctica moderna para dar unha resposta plural en que se acepten antíteses e contradicións como método e meta. Para Wolff (1997, 76–77), a reconstrución crítica xorde nunha fase de cansazo ou animosidade cara á modernidade[125], da consciencia de Kleihues de crise e non de ruptura fronte a un Movemento Moderno que é parte da nosa vida e a nosa cultura: «La cuestión principal no es la reconstrucción literal de lo que ya ha existido, sino la reconstrucción de una estructura urbanística

[124] Con relación á cita de Trotski (1969) que abría o primeiro capítulo deste bloque, o revolucionario vía nos formalistas rusos un «aborto insolente», amosándose moi escéptico cara á validez do método formal na arte.

[125] «Kleihues explica su construcción etimológicamente: el término crítico (*kritisch*) tiene su origen en el verbo *krinein* del griego antiguo y significa separar, decidir y juzgar. Un sustantivo derivado de este verbo es *krisis*: decisión o cambio significativo. La palabra reconstrucción (*Rekonstruktion*) aparece por primera vez en Alemania en el siglo XIX, cuando se inicia la restauración de edificios antiguos (catedrales góticas, castillos...) siguiendo las reglas de número, medida y proporción de la tradición europea» (Wolff 1997, 76–77).

diferenciada»[126]. Desta maneira, como afirma Kleihues: «La reconstrucción crítica no intenta meramente huir de la consciencia de la crisis para refugiarse resignadamente en el mundo intacto, sino, en oposición constructiva a la unidad clásica, reforzar la vigorosa peculiaridad de las partes como partes de un todo vivo» (Kleihues 1995c, 148). En efecto, Kleihues acha irrenunciábel a crítica moderna contra a tradición como forma de dialogar con esa tradición, permitindo o experimento e o risco sen que isto supoña «una invitación a la libertad incondicional de las posibilidades proyectivas, sino como una necesidad condicionada históricamente» (Kleihues 1995c, 147). En definitiva, Kleihues aposta polo recoñecemento da todas as tradicións que constitúen a cidade, unhas pautas que se deben interpretar e reformular, mesmo desde a diferenza, coas linguaxes diversas que confire a contemporaneidade dentro dunha —tomando o concepto de Leibniz— «harmonía preestabelecida»[127].

Outras visións sobre o rexionalismo foron confrontadas nos anos oitenta. No seminario de Pomona, Fernández-Galiano (1991a, 31) acreditaba no rexionalismo como resistencia e non como melancolía[128]. Pola contra, Toshio Nakamura (1991, 30) amosábase máis reticente para a noción do rexionalismo e máis proclive, fronte ao exceso de linguaxes, ao estabelecemento dunha única linguaxe artellada en «solucións atemporais». A atemporalidade é un factor que tamén detecta Curtis (1986b, 24)[129] no seu concepto de rexionalismo, un rexionalismo cuxo desexo é producir edificios que fundan o novo e o vello, o rexional e o universal ou, dito doutro xeito, que empregue os elementos rexionais. Aínda que polemiza moitos aspectos de Tzonis e Lefaivre, a súa aposta non se afasta moito, contrapondo un rexionalismo de imaxes sucedáneas e superficial a un rexionalismo que penetre os principios xeradores e as subestruturas simbólicas do pasado e as transforme en formas axeitadas para a mudanza da orde social do presente (Curtis 1986b, 25). Moito máis crítico resulta Colquhoun, quen afirma que a *rexionalidade* é simplemente un dos moitos conceptos da representación arquitectónica e que «attribuirgli una importanza speciale equivarrebbe a seguire le tracce di una tradizione già battuta che non copre più lo stesso ruolo che può aver avuto in passato» (Colquhoun 1992, 54)[130].

Seguindo o texto de Ricœur, o paradoxo de modernizarse e volver ás fontes definía o conflito entre cultura local e civilización universal que recollía o rexionalismo crítico. Frampton (1985c, 38–39), a partir de Ricœur, entende que, no momento en que o proxecto moderno se pregou á razón instrumental, a estandarización tecnolóxica deveu unha ferramenta de control social, creando *burolandschaft* nos centros urbanos que eliminaban o «núcleo mítico-ético» da sociedade. A partir da súa lectura de Hannah Arendt, esta preocupación da civilización pola razón instrumental dá lugar a unha serie de cadeas de medios e fins que non fan sentido, mentres que é na cultura onde se depositan as expresións colectivas e as representacións do ser. A base mumfordiana de Tzonis e Lefaivre permitíalles ver como a consolidación do Estado de Benestar e o seu despotismo afondou na deshumanización da arquitectura. Así, se o opresor do rexionalismo romántico era o academicismo —lémbrese Goethe e a catedral de Estrasburgo—, o opresor dun novo rexionalismo sería a burocracia e a tecnoloxía universais: «Its opponents are not the repressive absolutist regimes and their restrictive academic pseudo-universal theories, but the despotic aspects of the Welfare State and the custodial

[126] Lémbrese neste senso que, para Tzonis e Lefaivre, o concepto «crítico» viña tanto da teoría crítica frankfurtiana como a noción da crítica kantiana. Para Kleihues, que parte da necesidade de dialogar coa modernidade en crise, a crítica é «una exigencia de la modernidad, una exigencia consciente de la crisis y a la vez promotora de la vida».

[127] Á fin e ao cabo, fronte á teoría de Rossi, que bebe do estruturalismo e as achegas deste na lectura sintáctica da linguaxe urbana, a teoría de Kleihues estaría máis relacionada non só coa propia dialéctica estabelecida pola Escola de Frankfurt, senón tamén coa transición ao universo postestruturalista que caracteriza boa parte do pensamento de finais do século.

[128] Con todo, ten algunhas reservas. Así, pregúntase se as ideas de Tzonis, Lefaivre, Frampton, Curtis ou Waisman, que cruzan acotío o Atlántico e teorizan fóra do seu país de orixe, son produto da nostalxia ou do desarraigo (Fernández-Galiano 1991a, 31).

[129] O artigo que realiza en 1986, «Towards an Authentic Regionalism», toma como base os capítulos 25 —«The Problem of Regional Identity»— e 27 —«Modern Architecture and Developing Countries Since 1960»— da súa historia da arquitectura moderna, capítulos que se manteñen na segunda edición.

[130] Máis aló, analizando a teoría de Tzonis e Lefaivre, Colquhoun entende que o «crítico», como resistencia e dicotomía cultura-civilización, é un valor común a todos os rexionalismos. Porén, o autor non se refire á tradición kantiana e da Escola de Frankfurt que toman Tzonis e Lefaivre para recoller o termo «crítico», só interpreta o teórico carácter universal do «crítico» en función da seguinte afirmación destes: «resistenza contro l'appropriazione di uno stile di vita e di radicati legami unami da parte di interessi alieni, sia economici che di potere» (Colquhoun 1992, 54).

effects of modernism. Its supporters are not those associated with the economy of the market but those that believe in what we may call —for lack of a more general term— the "household economy"» (Tzonis e Lefaivre 1981b, 171–72). O obxectivo para o rexionalismo crítico é unha solución híbrida onde a produción racionalizada poida unirse á práctica rexional, permitindo formas idiosincráticas en que a cultura local poida valorar os resultados en termos que non sexan exclusivamente económicos (Frampton 1986, 17). Giedion (1997, 206), nun exercicio de autorreflexión crítica, xa fora consciente de que a «postura racionalista, sobre la que descansa la última fase de nuestra evolución, ya no es suficiente. Ahora que hemos renunciado a la fe en el progreso y a este producto puro de la visión racionalista del mundo, volvemos a empezar a aproximarnos al hombre primitivo y al hombre oriental». O rexionalismo que defendía no seu texto debía satisfacer unhas condicións cósmicas e terreais como forma de liberase da tiranía do rectángulo e a busca dunha maior flexibilidade interna (Giedion 1997, 215). Como xa temos dito, a cuestión do rexionalismo está presente en toda a evolución do Movemento Moderno e en toda a súa diversidade, como ten testemuñado Curtis ao abordar a arquitectura moderna nos países emerxentes e en vías de desenvolvemento baixo a crítica do Estilo Internacional[131]. En verdade, o rexionalismo avivara en moitas ocasións o lume social e ambiental que moitos crían extinto na arquitectura moderna (Fernández-Galiano 1991a, 32).

A deriva instrumental da modernidade pódese extrapolar á propia vangarda. Para Frampton, a deriva do espírito da vangarda nos anos trinta supuña unha claudicación no xeito de a entender como axente transformador da realidade, limitándose a unha sorte de parnasianismo co obxectivo de, cando menos, manter a expresión autónoma e propia da arte[132]. Estas posicións defensivas —continúa— serviron para a deriva posmoderna da arte como entretemento e mercadoría no canto de constituíren alternativas ao proxecto moderno, citando Huyssens: «en conscuencia, la vanguardia norteamericana postmodernista no es sólo el juego final del vanguardismo. También representa la fragmentación y el declive de la cultura crítica adversaria» (Frampton 1985c, 42)[133]. En efecto, nesta «metaformose da vangarda, Frampton atopa dúas posibilidades de redención vangardística como prácticas críticas. Dun lado, e malia a súa pouca simpatía pola transvangarda italiana de Achille Oliva[134], Frampton (1987, 68–69) entende que, no contexto da posmodernidade, a cultura crítica é necesaria para unha restitución da vangarda liberadora, unha sorte de transmutación que se podería dar se se tomaren os valores positivos e negativos da vangarda como foron definidos por Wollen. Doutro lado, embora a utopía da vangarda liberadora fora guindada pola racionalidade interna da razón instrumental, seguindo a visión pesimista de Marcuse n'*O home unidimensional* (1964), Frampton toma deste frankfurtiano a posibilidade de transcender a unha técnica socialista para, na liña de Ernest Bloch, a realización das utopías que partan do recoñecemento dunha realidade fragmentario como forma de abordar unha arte realista (Frampton 1991, 38–39).

Sexa como for, a propia evolución da posmodernidade non convidaba ao optimismo. No seu artigo de 1990, Tzonis e Lefaivre (1990b, 25; 2006, 521) laiábanse de que, tendo aparecido o rexionalismo crítico como

---

[131] Así, o autor estabelece unha serie de paradoxos: «Si una arquitectura había sido correcta para Manhattan, ¿podía ser adecuada para Malaya? [...] Si se debían aceptar las nuevas ideas del extranjero, ¿cuáles de las antiguas o autóctonas deberían desecharse? ¿Debía aceptarse la reconocida universalidad del diseño moderno y doblegarse ante ella; o tal vez se debía buscar una fusión entre lo mejor de lo viejo y de lo nuevo, de lo nativo y de lo foráneo?» (Curtis 1986a, 331).

[132] Neste senso, Frampton (1985c, 41) refírese á crítica artística de esquerdas que, ante a confusión xurdida pola intervención do estalinismo na cultura, negaban a posibilidade dunha modernización cultural transformadora. Mentres existise unha loita entre capitalismo e socialismo, non se podería dar a posibilidade dunha cultura marxinal e liberadora que racharía coa historia da represión burguesa. Para o inglés, a posición de Greenberg no seu «A vangarda e o kitsch» de 1939 (Greenberg 1979) era unha *holding pattern* cara ao *art pour l'art*, unha posición que mantería en 1965, cando afirmaba que, tendo sido negadas as tarefas que podían realizar durante a Ilustración, estas parecían limitarse ao entretemento, reivindicando a necesidade de recuperar o valor da experiencia que lle é propio e exclusivo á arte.

[133] Con relación a esta cuestión, perante a tolemia reaccionaria de abandonar as tradicións e críticas en prol de modas retardatarias, Frampton (2007b, 378–80) cita como elementos a recuperar da herdanza cultural do Movemento Moderno as casas USonianas de Wright ou a plástica de Alejandro de la Sota.

[134] Entendemos que Frampton pretende tomar dela os espíritos vangardísticos positivo e negativo, mais debendo extirpar o seu escapismo subxectivista, xa que a transvargarda «tiende en gran medida a ser vanguardista en actitud, estructura y gesto, pero que es de alguna manera reaccionario en el contenido» (Frampton 1987, 68).

alternativa ao posmodernismo e ao seu «fillo enfermo» o deconstrutivismo, a súa conveniencia fose cuestionada mesmo polos detractores do posmodernismo, especialmente nun tempo en que as identidades rexionais estaban chamadas a desaparecer. En efecto, froito dunha posición comprometida entre amplificar o seu público ou caer no mercantilismo, «el regionalismo crítico pasó momentos difíciles en las décadas de los años setenta y ochenta. El peligro que afrontó a menudo fue la vuelta a las formas anteriores del regionalismo —sentimentales, escenográficas, etnocéntricas. Corrió igualmente el grave riesgo de deteriorarse cayendo en el mercantilismo turístico» (Tzonis e Lefaivre 1993, 19). Noutras palabras, Fernández-Galiano (1991a, 32) detectaba que, fronte a outras linguaxes, o rexionalismo como movemento avanzaba devagar, algo que, para Frampton (2007b, 377), supuña un estraño envellecemento do novo nun proceso acelerado que xa sinalara Adorno con respecto á música contemporánea. Neste contexto da vangarda posmoderna, o rexionalismo crítico era entendido como movemento de resistencia e de *arrière-garde* ou retagarda, unha posición que xustifica a súa oposición non só ao mito de progreso, senón á nostalxia reaccionaria de voltar ás formas preindustriais (Frampton 1985c, 43)[135]. Jameson (2000, 163–64), na súa crítica ao rexionalismo crítico, é consciente da intención de Frampton ao falar de práctica marxinal e de retagarda, que resulta incompatíbel coa noción posmoderna da fin da historia e coa anarquía pluralista da transvangarda. Isto non exclúe o principal paradoxo do rexionalismo crítico: comparte coa posmodernidade o repudio sistemático dalgúns trazos esenciais do alto modernismo, pero tamén nega as negacións posmodernas do modernismo. Desta maneira, o rexionalismo crítico, pode ser visto como antimoderno e antiposmoderno, é dicir, unha negación da negación [**Fig. 85**]. En efecto, para Jameson, o rexionalismo crítico, enfrontado dialecticamente á posmodernidade, fai parte dunha tendencia interrelacionada a través de diferentes categorías co realismo sucio —ver apartado 2.3 deste capítulo— e o deconstrutivismo [**Fig. 86**] como reaccións ao alto modernismo. Mesmo Frampton non nega esta condición posmoderna, entendendo o interese de Foster en incluír o seu texto no volume sobre a posmodernidade:

> It is obvious that Critical Regionalism is a postmodern manifestation in itself, both as a theory and a practice. That is why it corresponded to Foster's intentions of assembling texts that could be considered conjointly as elaborating a specifically postmodern position as opposed to perpetuating an outdated modernist doxa. One might say that my position was somewhat suspended between Habermas' 'unfinished modern project' and Ricœur's paradox of 'how to become modern and return to sources'. So to answer your question, Critical Regionalism may be seen as a postmodern attempt to indicate a way of continuing with a relevant modern culture while simultaneously resisting the reduction of architecture to spectacular images» (Frampton 2019, 149)[136].

Como xa temos visto, Frampton (1982d, 77) confrontaba o rexionalismo ao populismo, baseado no signo comunicativo e instrumental e que non presenta criticamente a realidade, senón como sublimación do desexo a través da simulación. Neste senso, Amourgis (1991b, VII) denunciaba que a forma fose reducida ao valor visual do obxecto, sendo a *Strada Novissima* unha busca de seguranza no pasado fronte á destrución dos espazos urbanos. Curtis, pola súa banda, coincide en categorizar a arquitectura posmoderna como unha trivial manipulación de signos e referencias que dá lugar a un tradicionalismo lunático (Curtis 1986b, 26 e 29) e, malia as súas oposicións ao rexionalismo crítico, valoraba positivamente a aparición de posturas en prol da «identidad regional, de la honradez estructural, del oficio autóctono, del propósito moral, de la presencia

[135] Frampton (1987, 67), ao igual que fai na introdución da *Historia crítica*, recorda que tamén se atopa influenciado polo pensamento crítico, no seu caso por dúas liñas: de Hegel e Marx a Gramsci e a Escola de Frankfurt; e outra de Nietzsche e Husserl á fenomenoloxía e existencialismo até Heidegger e Arendt. Afirma que un marxista crítico atopará esta unión desagradábel, mais tamén está alentado pola asociación de Lacoue-Labarthe con Adorno e Heidegger dentro da tradición de resistencia, así como na *Historia da percepción burguesa* de Donald M. Lowe.

[136] En verdade, engade Frampton que a desavinza con Portoghesi en Venecia foi polo feito de reducir as fachadas a imaxes, arquitecturas antitectónicas. Sobre a situación do rexionalismo crítico no contexto do debate posmoderno, *vid.* Kömez Dağlioğlu (2019) e Holland (2019).

poética» (Curtis 2006, 619)[137]. Ao longo dos seus artigos dos oitenta, Frampton (2007b, 385) acabará entendendo o rexionalismo crítico como un punto intermedio entre as dúas principais correntes que para el definen a posmodernidade. Dun lado, os neohistoricistas, esquizofrénicos antimodernos, apostan por unha volta á tradición en todos os sentidos e desde un punto de vista neoconservador e regresivo. Doutro lado, os neovangardistas aprecian o ascenso da modernidade como un proceso radical, mais renuncian á herdanza utópica da Ilustración e da historia como metanarración. Seguindo o ensaio *Ciencia e técnica como ideoloxía* (1968)[138] de Habermas, Frampton propón un punto de conciliación desde a teoría crítica destas dúas vertentes da posmodernidade, isto é, un lugar de encontro entre a condición posmoderna e o progreso baseado na tecnoloxía e como ferramenta de poder centralista[139]. Isto, por suposto, volve retrotraer á dialéctica entre Habermas, coa formulación da posibilidade de realizar aínda seriamente o proxecto moderno, e Lyotard, que aposta por un pluralismo lingüístico que orixine unha «anarquía liberatoria» (Frampton 1986, 22–24)[140]. Lémbrese, ademais, que Lyotard incluía a «arquitectura localista» de Frampton dentro da pluralidade dun «certo posmodernismo».



Fig. 85. Diagrama de Jameson coa posición do rexionalismo crítico na crise da modernidade

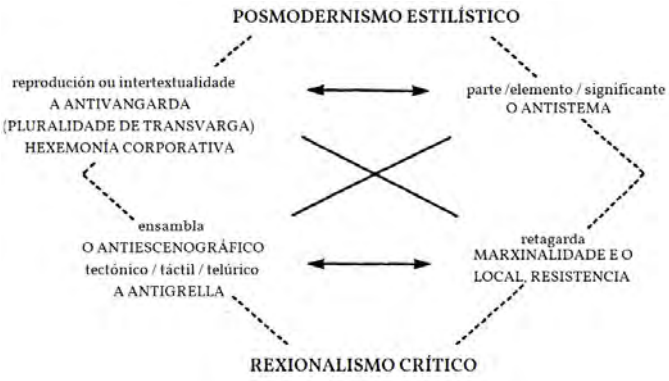


Fig. 86. Diagrama de Jameson (2000) coa relación entre o posmodernismo estilístico e o rexionalismo crítico

Seguindo a tese dos usos ideolóxicos da técnica e o progreso, xunto coa perda de soberanía dos Estados-nación predicada por Habermas n'*A constelación posnacional* (1998)[141], o rexionalismo crítico semellaría unha ferramenta de afirmación política. Porén, esta idea ten moitos matices e reservas. Tzonis e Lefaivre (1990b, 31; 2006, 528) son tallantes á hora de desvincular o rexionalismo crítico de calquera tipo de emancipación dun grupo rexional ou «parroquialismo profesional», se ben esta tendencia forxa a identidade dun «grupo global» en oposición a «eles», sendo «eles» o exército estranxeiro da tecnocracia e burocracia que impón o dominio ilexítimo da anomía e a atopía. Algunhas destas cuestións son tamén abordadas por

[137] Aínda que esta afirmación teña unha importante afinidade coas ideas de Frampton sobre o rexionalismo crítico, o certo é que non é neste capítulo da súa obra —o número 33, «La arquitectura moderna y la memoria: nuevas percepciones del pasado— onde referencia o rexionalismo crítico —que se dará no 34, «Lo universal y lo local: paisaje, clima y cultura».

[138] Referenciada no artigo como *Tecnologia e scienza come ideologia*. Para a edición en castelán, *vid*. Habermas (1986).

[139] Coa teoría crítica, Frampton (1986, 22) quere denunciar que ambos os dous, neohistoricistas e neovangardistas, non dan resposta á autonomía da ciencia tecnolóxica: os primeiros pola súa reacción política, que os fai abrazar o historicismo dun pasado petrificado, e os segundos por asumiren unha posición acrítica co progreso.

[140] Para Frampton (1986, 24), esta dicotomía entre Habermas e Lyotard atópase na posibilidade de estabelecer os valores relativos á sociedade a través dun diálogo democrático. Para Habermas, calquera valor social e pragmático deriva da finalidade do consenso, un concepto que para Lyotard resulta totalitario. Onde si coinciden ambos teóricos é na crenza de que a autorrealización da especie e as solucións para o conflito sociocultural poden ser acadadas tendo en conta as condicións locais. Do lado de Habermas, grazas ao mantemento dunha correcta comunicación e, do lado de Lyotard, asumindo que a pluralidade da ciencia tecnolóxica e multiplicidade de xogos lingüísticos servirán conxuntamente a perpetuar a devandita condición de anarquía liberatoria.

[141] Para a edición en castelán, *vid*. Habermas (2000).

Richardson, para quen o novo vernacularismo pretendería crear unha nova linguaxe universal como forma de ligazón á tradición concreta de cadaquén, unha postura que vai máis aló de modas e que implica unha volta a unha forma particular e primitiva de construír que manifestan aspectos comúns da humanidade. Con todo, considerar o vernáculo como atemporal e universal presenta dous problemas: a capacidade que teña de definir a arquitectura auténtica dunha rexión e o perigo sempre latente —coincidindo con Tzonis e Lefaivre— de que a busca deses aspectos particulares xere parroquialismo arquitectónico no canto da universalidade pretendida (Richardson 2001, 17). Aínda así, a autora non nega a capacidade deste tipo de arquitectura de reflectir, cun compoñente político-ideolóxico máis ou menos profundo, a identidade dunha rexión ou nación, pondo os exemplos de Gales e Escocia, co Millennium Center / Canolfan Mileniwm Cymru (2002-2009) de Jonathan Adams en Cardiff [**Fig. 87**] e o Parlamento escocés (1999-2004) de EMBT en Edimburgo [**Fig. 88**][142]. Pola súa banda, Frampton (1982d, 77) defendía que o rexionalismo ten que ter unha relación explícita entre o corpo político e a profesión arquitectónica[143]. Tomando o concepto de Moles de «intersticios de liberdade», entendía que o paradigma de satélites dependentes non é válido como descricións das posibilidades culturais[144], sendo o rexionalismo un «anti-centrist sentiment —a discernible aspiration for some kind of cultural, economic and political independence», posición que manterá en futuros escritos (Frampton 1997a, 382; 2009, 318). Así, a teoría crítica, ao afastarse do culto posmoderno da metanarración e, por conseguinte, favorecer a descentralización do poder na constitución do estado moderno, axuda a explicar por que nas periferias hai unha maior correspondencia coas condicións ambientais que nos centros hexemónicos (Frampton 1986, 22)[145]. Pola súa banda, Jameson (2000, 164–65) refírese a unha zona culturalmente coherente en tensión co sistema global estandarizante, un refuxio ou nicho ecolóxico en que as tradicións rexionais poden desenvolverse e en que os estilos nacionais poderían fundarse sobre unha dimensión social. Neste senso, interpreta que a teoría de Frampton non é interna, senón xeopolítica: trátase de mobilizar un pluralismo de «estilos» rexionais. En termos de representatividade, fronte ao idealismo de certos nacionalismos culturais, as prácticas individuais do rexionalismo crítico serían unha metonimia ou un sinécdoque[146] dos mitos e alegorías da rexión, mais

[142] Neste sentido, Richardson apela ao poder da arquitectura de representar a imaxinación da xente e dar forma á súa identidade, unha cuestión que en Gales e Escocia se manifesta a través das reivindicacións de autonomía xeradas nun contexto de crecente importancia da Unión Europa e a disolución dos valores tradicionais británicos. Cómpre lembrar que Richardson escribe isto en 2001, momento non só moito máis próximo ao Tratado de Maastricht, senón tamén afastado da crise euroescéptica que levou ao *Brexit* ou da celebración do referendo de independencia de Escocia de 2014. Sexa como for, estes dous exemplos citados por Richardson comportan algunhas problemáticas. Do lado de Gales, se a identidade galesa é difícil de definir en termos políticos, tamén o é en termos arquitectónicos. Así, como lembra Richardson (2001, 104), isto supón unha dificultade e unha oportunidade para Adams, quen sinalaba: «It occurred to me that Wales has no distinctive architectural idiom, and the oppotunity might be there to put forward an idea that might be regarded as characteristic of its regional origin». Do lado escocés, o encargo do edificio parlamentar a EMBT, unido á morte de Miralles no 2000, xeraba unha polémica: debía ser este edificio por un escocés ou con raíces na propia cultura como forma de autenticidade? Esta idea, que relaciona coa significancia nacional que Imre Makovecz posúe en Hungría, pode reflectir ese parroquialismo (Richardson 2001, 105) a que apelabamos anteriormente.

[143] Neste senso, Frampton (2007b, 380–81), referíndose aos verdadeiros límites da rexión e o seu status internacional, entende que sería restritivo considerarmos a rexión en termos exclusivamente de localidade e clima, apelando a un compoñente institucional que atinxiría a noción de escola —cultural e pedagóxica— e a clientela nun senso amplo, xa que un traballo culturalmente significante non é posíbel sen un cliente comprometido, unha cuestión que, como veremos, Frampton non tivo moito en conta á hora de analizar a arquitectura de Barragán (Eggener 2002). Aínda así, neste senso cita a Escola do Porto arredor da figura de Siza.

[144] Esta idea é sintetizada no derradeiro punto das conclusións do seu capítulo dedicado ao rexionalismo crítico na *Historia crítica*: «O Regionalismo crítico tende a florescer naqueles interstícios culturais que, de um modo ou de outro, são capazes de fugir ao cerco da investida otimizadora da civilização universal. Sua aparência sugere que a noção herdada do centro cultural dominante, cercado por satélites dependentes e dominados, representa, em última instância, um modelo inadequado para a avaliação do estado atual da arquitetura moderna» (Frampton 1997a, 397; 2009, 332).

[145] Esta crítica nas periferias xorde ben pola prosperidade local, ben por un tipo de falsa identidade cantonal, así como o desexo e boa vontade de arquitectos de mediar cultura e civilización: topografía, clima, luz, materiais, métodos de traballo manual rudimentarios e costumes locais, transformando os tropos arquitectónicos tradicionais e mesmo os mitos dun lugar concreto (Frampton 1987, 66).

[146] No rexionalismo crítico, a unidade que representaban os edificios individuais xa non é a do barroco ou a do tecido urbano de Las Vegas, senón a cultura rexional distintiva, onde cada edificio individual é unha metonimia. Con todo, no rexionalismo crítico, como manifestación xurdida da posmodernidade —con que partilla a desilusión postutópica ou o contextualismo—, a valorización da parte ou do fragmento regresa por vía da sinécdoque, a través da cal o edificio individual chega a representar a cultura espacial local en xeral (Jameson 2000, 166).

carecerían de eficacia se non estivesen coordinadas con movementos locais, sociais e culturais, fundamentais para entender as autonomías culturais e económicas no capitalismo tardío (Jameson 2000, 172–73). Unha posición que, en definitiva:

> Es una sensación que provoca lo que se llama postfordismo como sinónimo de postmodernidad o *capitalismo tardío*. Subraya una de las originalidades del capitalismo transnacional que tiende a problematizar las suposiciones de la estrategia del propio Regionalismo Crítico. Allí donde el fordismo y el imperialismo clásico diseñaban sus productos centralmente y luego los imponían a un público de consumidores en proceso de formación, el postfordismo pone a trabajar la nueva tecnología para diseñar sus productos a medida del cliente, en mercados individuales. A esto se llama mercadotecnia postmoderna y puede pensarse que «respeta» los valores y culturas de la población local en tanto que adapta sus mercancías para que encajen con las lenguas y prácticas vernáculas. Por desgracia, esto inserta a las transnacionales en el corazón mismo de la cultura regional y local, y se hace difícil decidir si ésta sigue siendo auténtica. Es el síndrome EPCOT elevado a escala global, y termina por devolvernos a la cuestión de lo «crítico», puesto ahora lo «regional» se convierte en negocio de las transnacionales del estilo Disneylandia que le reconstruirán a usted su propia arquitectura nativa, con más exactitud de lo que usted mismo sería capaz de hacerlo. ¿Acaso la Diferencia global se ha convertido en la Identidad global? (Jameson 2000, 174).

Con todo, esta visión emancipadora e soberana do rexionalismo crítico non é partillada por outros autores. Para Fernández-Galiano (1991a, 32–33), a fragmentación de intencións e resultados ten os perigos dun «rexionalismo de código postal» e de *balcanización* da arquitectura, que deviría nun conxunto de anacos carente do propósito dunha linguaxe común. Tamén con reservas, Curtis (2006, 637) defendía que a deriva do rexionalismo dos anos oitenta «servía el mismo vino del romanticismo nacional, pero en nuevas botellas, una vez eliminado el gusto amargo del nacionalismo». Máis aló, xa desde os oitenta, este autor tentaba evidenciar unha serie de limitacións do rexionalismo desde un punto de vista poscolonial. Curtis detecta que a difusión da visión degradada do deseño moderno nos corenta e nos cincuenta se produciu en ocasións como unha colonización de imaxes modernas que funcionaban como emblemas de control económico ou político estranxeiro, así como «a través del lavado de cerebro de las élites post-coloniales (nacidas en su país pero educadas en el extranjero) con imágenes e ideas occidentales que se consideraban remedios "progresistas" para una época anterior de "atraso y estancamiento"» (Curtis 1986a, 356)[147], creándose un paradoxo: «los arquitectos comprometidos con la interpretación de su paisaje local y cultural habían tenido que apoyarse en fuentes foráneas para realizar su tarea» . Seguindo a diagnose de *Nacións e nacionalismo* (1983) de Ernest Gellner e a súa impugnación do mito do Estado-nación, Colquhoun (1992, 55) pregúntase como se poden estabelecer uns padróns culturais coherentes naqueles países onde o proceso de formación de identidades rexionais e/ou nacionais se ten producido, a diferenza dos principais estados occidentais, nun confronto entre industrialización e sociedade agraria[148]. En efecto, Colquhoun (1983, 52; 1991, 248), nun intento de relacionar rexionalismo e tecnoloxía, tamén ten definido un rexionalismo que non ten nada a ver coas utopías vernáculas ou críticas á industrialización, senón coas ideoloxías subxacentes no sistema político-económico e xurdidas do encontro entre capitalismo global e nacións-estado, entre a tecnoloxía e as súas relacións simbólicas. Este rexionalismo estaría representado polo Banco de Hong Kong de Norman Foster (1979) [**Fig. 89**] en cuxa construción interveu o goberno inglés e que suxire unha relación entre un certo tipo de arquitectura —coas implicacións de imaxe política que leva consigo— e un certo xénero de consciencia nacional.

Curiosamente, nunha das súas revisións, Frampton coincidirá en boa medida con Colquhoun. Actualizando as nocións de modernidade e modernización na lóxica universalismo/rexionalismo, Frampton

[147] Estas dificultades mantivéronse até os setenta. Coa crise do petróleo, a fin dos «trinta gloriosos» de Hobsbawm, e a entrada de capital estranxeiro no Golfo Pérsico nos países en vías de desenvolvemento, a introdución de novos temas que fosen asimilábeis para o presente podía crear unha crise de autenticidade en culturas e sociedades até había ben pouco tempo nómades e con escaseza de referentes arquitectónicos e urbanos (Curtis 1986a, 364).

[148] Ademais, volvendo ao seu concepto de «rexionalidade», isto é, a correlación entre códigos culturais e rexións xeográficas, tendo en conta que estes factores tenden a desaparecer no mundo globalizado, Colquhoun (1992, 55) cuestiónase se os padróns culturais deben depender dunha base industrial, se pola contra poden ser independentes da industrialización ou se a cultura da industrial é por forza europea.



87



88



89

90



Fig. 87. Jonatham Adams, Millennium Center / Canolfan Mileniwm Cymru (2002-2009). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-SA 2.0. Autoría: Graham

Fig. 88. EMBT, Parlamento de Escocia (1999-2004). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Colin

Fig. 89. Norman Foster, Banco de Hong Kong (1979). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: WiNG

Fig. 90. Renzo Piano, *City Gate* da Valeta. Fotografía do autor

Fig. 91. Renzo Piano, Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou (Numea, Nova Caledonia). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: JOOZLy

91



propón unha distinción entre a maximización da tecnoloxía e o uso da técnica crítica, podendo atopar discursos diferenciais naqueles exemplos que, a pesar da súa retórica tecnolóxica, acada un equilibrio hemostático entre os seus beneficios e a necesidade dun criterio ecolóxico e cultural. Así, exemplos como o edificio de Foster, o Banco de Shanghai —tamén do estudo de Foster— ou a *Carré d'Art* de Renzo Piano en Nîmes —ou, como exemplo que se pode engadir, a *City Gate* da Valeta [**Fig. 90**], tamén de Piano— están dalgún xeito marcados polo ambiente específico da cultura local, asumindo un carácter, se non rexional en sentido estrito, contextual (Frampton 1996, 5–6)[149]. Sendo conscientes da postura oposta de Colquhoun ao rexionalismo crítico e que o texto de Frampton data dun momento de certa desafección polo seu ideario orixinal, o certo é que non concordamos nesta catalogación, non só pola insuficiencia dos argumentos que se usan para a súa conciliación entre identidade e tecnoloxía, senón polas implicacións que ten na relación colonia-metrópole[150]. Esta incongruencia pódese atopar no exemplo do Centro Jean-Marie Tjibaou de Renzo Piano en Numea (Nova Caledonia, 1993-1998) [**Fig. 91**], tratado en varias ocasións por Lefaivre e Tzonis (2003, 82; 2012, 183) como un exemplo de comprensión e conciliación entre a arquitectura canaca local e as técnicas modernas. A pesar destas retóricas prácticas e simbólicas —está dedicado a un líder político que promoveu actividades a prol da identidade canaca sendo estudante de Etnoloxía na Sorbona e que foi asasinado en 1989—, da conciliación cultural e do feito de que fose unha petición de Nova Caledonia á metrópole, a asunción da súa construción por parte do Estado francés e o encargo a Piano —sen ser francés, é xunto con Rogers o autor do Centro Pompidou, un dos grandes sinais de identidade contemporáneos do país— afondan na situación de dependencia política[151] e cultural entre Francia e as súas colectividades de ultramar, co anacronismo que leva implícito[152]. Isto podería desembocar nun paradoxo: negar as achegas das metrópoles e instar a propia autonomía cultural e política das antigas colonias excluiría a posibilidade da participación destas na creatividade global. Porén, o que pretendemos non é desvalorizar o exemplo de Piano en Nova Caledonia nin a súa sensibilidade para interpretar a arquitectura local, senón sinalar a limitación do rexionalismo crítico como ferramenta de análise nada nun contexto occidental e que, paradoxalmente, tentou ser empregada como universal.

Tendo en conta estas limitacións do rexionalismo crítico para definir algunhas realidades poscoloniais ou, se cadra, a entelequia do seu uso universal, resulta obvio que estea suxeito a críticas decoloniais provenientes doutros lugares alén do norte global. Waisman (1990b, 43), na súa crítica ao seminario de Pomona, facía notar as limitacións do enfoque rexionalista crítico entre os países desenvolvidos, que estaban de volta á modernidade, e os países do sur global en que a modernidade estaba aínda nun estadio de progresión. Así, lonxe de asumir unha posición de resignación cara ao subdesenvolvemento ou de oposición ao proxecto moderno, a crítica arxentina sostén que as tendencias globalizantes que se dan nos Ánxeles chocan «en esta parte del mundo con problemas de tal magnitud que suelen desembocar en una mera traslación de

[149] Frampton (1996, 6) atopa diferenzas entre o Banco de Hong Kong, o Banco de Shanghái, tamén proxectado polo estudo de Foster, ou o *Carré d'Art* de Renzo Piano en Nîmes. Aínda que non se poden catalogar como rexionais en sentido autóctono, Frampton sinala a influencia do *feng shui* nos dous primeiros ou a proximidade da *Maison Carrée* no terceiro caso. Para o caso de Nîmes, este argumento pode resultar convincente.

[150] Pese o patrocinio do goberno británico, o Banco de Hong Kong non agocha a relación colonial entre a Commonwealth e Hong Kong. Nin sequera o tratado sino-británico de 1985, baixo a tese «un país, dous sistemas» e coa nova e conflitiva relación político-cultural entre a Rexión Administrativa de Hong Kong e República Popular China, achegarían unha resposta convincente neste senso. No caso de Shanghai, tamén resulta difícil non ver unha sorte de uniformación cultural baixo o signo capitalista ao ser un arquitecto occidental quen realiza o proxecto. A asunción do capitalismo de Estado por parte do goberno chinés é un terreo complicado para a asunción de retóricas rexionalistas críticas, aínda que o exemplo de Frampton (1996) non vaia nesa dirección.

[151] Neste sentido, Richardson (2001, 105) afirma que a intención deste proxecto era «a sop to the independence movement, which had struggled for many years for democratic rights. After the assassination of its leader, Jean-Marie Tjibaou, in an internal feud, the movement seemed content to accept an outlet for Kanak culture».

[152] Antigamente coñecidos como territorios de ultramar, que non deben ser confundidos cos departamentos e rexións de ultramar, que fan parte da Unión Europea como rexións ultraperiféricas. O caso de Nova Caledonia é diferente, xa que tras os Acordos de Numea, o arquipélago pasou a ser colectividade *sui generis*, cunha serie de condicións de autonomía diferentes ás das demais colectividades de ultramar. Os Acordos de Numea permitían a celebración dun referendo de autodeterminación, que se celebrou até en tres ocasións. En 2018 e 2020, o «non» gañou por pouco, mais en 2021, por mor da covid-19 e ante á negativa do Estado francés a adiar os comicios, as forzas independentistas chamaron ao boicot, que se traduciu nunha vitoria ampla do «non» pero cunha participación baixísima que puña en interdito a validez dos comicios.

imágenes, faltas del soporte económico, productivo y tecnológico que podría convertirlas en arquitecturas reales». Aliás, se o concepto de «resistencia» postulado polo rexionalismo crítico podía ser coherente no norte global, Waisman propón o de «diverxencia», que implica «partir hacia nuevos mundos en lugar de sentarse a defender alguna antigua fortaleza contra los embates del aparato globalizante: dejar de lado tanto los atractivos de la antigua seguridad como los cantos de sirena de la pos y la tardomodernidad. Por todo esto, definir esta posición como retaguardia no sería aceptable» (Waisman 1990b, 43).

Esta desvantaxe, marxinación ou relegación a un segundo plano da crítica latinoamericana no debate internacional do rexionalismo crítico evidencia un par de cuestións. En primeiro lugar, Hugo Segawa entende que as dicotomías vixentes entre metrópole e colonia, desenvolvemento e subdesenvolvemento, centro e periferia ou tradicionalismo e modernidade fundamentan en América Latina posturas como a teoría da dependencia ou nocións como a resistencia ao cambio, oposicións que nacen da comprensión de que existen «diferencias esenciales entre las sociedades hegemónicas y las periféricas en una relación de causa-efecto, donde el origen de nuestros males está en los países centrales y no en el capitalismo internacional» (Segawa 1990, 44). Con todo, para el, centro e periferia son as dúas caras dun mesmo proceso, non podendo entenderse o un sen o outro. Desta maneira, asumir que a periferia é importadora de ideas do centro levaría consigo afirmar que esas periferias non poden ser produtoras de ideas propias e que non facer parte deste discurso competente significaría incompetencia e anormalidade ideolóxica. En primeiro lugar, seguindo con Waisman, a crise da modernidade non só non é a mesma en América Latina que en Europa ou Estados Unidos —séndolle aplicados uns aspectos de crise que lle corresponde ao sur—, senón que a aura de prestixio dos debates da crise son diferentes. Mentres que a crise latinoamericana afecta á vida da xente e ao exercicio profesional —unha crise fea, pobre—, a dos países desenvolvidos é disciplinar, maniféstase en combinacións coloristas ou lingüísticas e tende a *crisificarse* cada vez máis: «Esas elegantes crises se resuelven a veces por medio de una arquitectura llamada *débil*. Débil, ¿por qué? ¿Por falta de fuerzas para encarnar la vida, falta de utilidad, falta de corporeidad? ¿O débil para que no se disturbe la desencantada nonchalance de quienes arrastran su crisis con la elegancia del antiguo *spleen* o con la impasividad de las inmóviles figuras de Seurat que miran pasar el tiempo?» (Waisman 1989, 62). É, en resumo, a crise do privilexio fronte á crise da decadencia. A cuestión do rexionalismo diverxente, a transculturización e a necesidade dunha historiografía propia son, en definitiva, as grandes chamadas de atención de Waisman:

> La enseñanza en estos cursos de graduados me obligó a profundizar en los mecanismos de la producción historiográfica, a reflexionar sobre las condiciones de la transculturación, al tiempo que la mencionada dramática presencia del presente me conminaba a analizar los problemas historiográficos desde un punto de vista americano, para entender mejor la propia ubicación en el propio espacio [...].
>
> El esfuerzo principal se hizo, pues, para mirar a lo propio con ojos propios; descubrir que el ordenamiento del desarrollo histórico latinoamericano debería ser diferente del canónicamente aceptado, que está referido al mundo europeo; intentar una definición de la ubicación de la arquitectura latinoamericana en el concierto mundial. Y sobre todo, dejar formuladas las preguntas tendientes a comprender y evaluar la problemática arquitectónica latinoamericana [...].
>
> En la desesperada búsqueda de preservar nuestra identidad intentamos el camino del Regionalismo, y de pronto descubrimos que estaba a punto de ser devorado por la sociedad de consumo. La cultura de la imagen se sobrepone a la cultura de la idea y arrastra a la arquitectura a su propia destrucción (Waisman 2018, 169–70).

Chegando ao final, autores como Eggener (2002) tamén teñen criticado esta cuestión do rexionalismo crítico como corrente que, desde Occidente, pretende interpretar criticamente Oriente e outras latitudes xeográficas. Porén, Botz-Bornstein, consciente destas críticas, que acha razoábeis, propón unha defensa do rexionalismo crítico, fronte á crítica da transculturación de Waisman, desde a «transculturalidade»:

> Transculturalism is more than the arbitrary combination of several cultures. According to some definitions, it is based on the process of seeing oneself in the other. Transculturalism transcends all particular cultures and invents a new common culture that is not meant to be a new universalism. Though transculturalism can also function without any critical input, in most cases a critical stance is important because central and peripheral elements need to be weighed against each other in a "reasonable" way. In many cases, a critical philosophy can indeed establish the right equilibrium. However, contrary to what often happens in Critical Regionalism, in transcultural architecture, the "critique" is able to adapt itself to local circumstances (Botz-Bornstein 2015, 2).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.2.2. Os ámbitos da expresión práctica do rexionalismo crítico

Nunha construción historiográfico-teórica que apela a actitudes como forma de renunciar a calquera categorización estilística, o rexionalismo crítico aborda unha serie de prácticas en que se concilian cuestións como o lugar e o espazo, a paisaxe, a relación coa natureza, o papel da forma vernácula ou os materiais. Nos seus diferentes artigos, Frampton (1985c; 1986; 1987; 2007b) foi dándolle forma a unha serie de puntos que acabaron por formularse en termos dicotómicos: espazo/lugar, visual/táctil, (arqui)tectónico/escenográfico ou artificial/natural. Como el propio recoñecería, estas dicotomías non debían ser lidas como valores positivos e negativos, senón como polaridades de necesaria oposición recíproca, do mesmo xeito que a civilización universal e a cultura local son inevitabelmente interdependentes (Frampton 1996, 4). En verdade, antes da súa formulación persoal do rexionalismo crítico, Frampton (1980, 280) procuraba a creación dunha «teoría crítica da construción» empregando unha dialéctica entre lugar e produción[153].

Como xa fomos vendo, a primeira problemática que se presentaba era atopar unha forma de expresión rexional alternativa ao revivalismo posmoderno e o seu signo comunicativo, unha solución que Tzonis e Lefaivre (1985, 4; 1990b, 31; 2006, 527) atopaban na «desfamiliarización» de Viktor Shklovski[154]. Fronte ás alusións románticas, a teoría dos formalistas rusos permitía incorporar «raramente» os elementos rexionais, isto é, seren presentados como estraños ao tempo que familiares. Este xeito de incorporar os elementos rexionais determinaríaos como soportes físicos ou conceptuais do contacto humano e a comunidade, isto é, como elementos definidores do lugar que perforan a consciencia. Parafraseando Habermas, os edificios do rexionalismo desfán a ilusión obxectiva na arquitectura. Por outra banda, a desfamiliarización de Shklovski, que tentaba espertar consciencias e destruír o efecto hipnótico da sociedade consumista, tería a ver co *xenikon* artistotélico (ξενικόν, 'estrañeza') e o *Verfremdung* de Bertold Brecht (Tzonis e Lefaivre 1993, 18), un efecto de 'distanciamento' emocional para presentar unha realidade non ilusoria e interpretábel crítica e obxectivamente[155] a través de elementos convencionais[156]. O compoñente cívico da participación cidadá na arquitectura rexionalista é tamén partillada na visión da nova arquitectura vernácula. Richardson (2001, 180–81), neste senso, entende que o vernáculo serve como forma de artellar, en exemplos moi dispares[157], o

[153] Referímonos ao xa citado capítulo da primeira edición da *Historia crítica da arquitectura moderna*, que é comezada cun fragmento de «Construír, habitar, pensar» de Heidegger, texto que servirá de base para a súa conceptualización do rexionalismo crítico.

[154] Tzonis e Lefaivre (1984, 203-ss.) xa abordaran as posibilidades de aplicación das teorías formalistas de Shklovski en *El clasicismo en arquitectura: la poética del orden*, publicado orixinalmente en 1983.

[155] Colquhoun, como se sinalou, facía notar que o concepto «crítico» empregado para Tzonis e Lefaivre é común a todos os rexionalismos, vendo tamén contraditoria a relación do compoñente crítico coa desfamiliarización. Segundo el, a segunda contradí a primeira, posto que parece afirmar que o mundo orgánico de artefactos orixinais xa non existe, cando, en realidade, na resistencia fronte ás apropiacións da racionalización, só sobrevive un pequeno corpo de anacos da cultura rexional auténtica, fóra do seu contexto orixinal. Desde este punto de vista, entende que calquera tentativa de reconstituír un contido orixinal na súa integridade orgánica resultaría nunha sorte de *kitsch* e conclúe: «Dietro la dottrina del regionalismo basato sulle virtù di un'unità organica (e quindi *inconscia*), sociale ed artistica, vi è la dottrina di una sofisticata arte manieristica che volutamente giustappone elementi incongrui che producono combinazioni instabili. Stando così le cose, dovremmo forse smettere di usare la parola "regionalismo", e cercare altri mezzi per concettualizzare i problemi che a questa parola viene chiesto di risolvere» (Colquhoun 1992, 54).

[156] Neste punto, Tzonis e Lefaivre coinciden con Venturi (1972, 63-ss.) no uso deste tipo de elementos convencionais. Porén, engaden que, fronte ao rexionalismo crítico, que aposta polo distanciamento, Venturi propugna o concepto de vivacidade e o emprego da «convención inconvencional» (Tzonis e Lefaivre 1993, 18).

[157] A disparidade dos exemplos deste capítulo apela á tipoloxía, as técnicas e aos recursos construtivos. En primeiro lugar, o centro comercial de Bluewater (1999) en Dartford (Inglaterra) de Eric Kunhe apela á memoria dos mercados medievais como lugar de encontro social, como parte da paisaxe urbana contemporánea e como moderno de responsabilidade comercial. En segundo lugar, as casas no Britton Court de San Francisco (2000), deseñadas por Daniel Solomon, recollen as inquedanzas do Congress for New Urbanism (CNU, estabelecido en 1993) relativas aos novos modelos de desenvolvemento alternativos ao crecemento dos suburbios e á separación poboación, así como á comprensión do clima e das técnicas locais. En terceiro lugar, a escola primaria de Peu Banerjee Das (1996) en Turkapally (India) propón o emprego de técnicas tradicionais como forma de adestrar a poboación local como albaneis e para o mantemento da prosperidade local, se ben isto pode levar a un dilema: se esta prosperidade se adopta a través dun réxime de autoconstrución, as condicións laborais dos traballadores corren o perigo de se converter en explotación. Por último, como exemplo dicotómico de Turkapally, os edificios de Gion A. Caminada para a vila suíza de Vrin (1998) integraron a xente local no proceso de construción como medio para gañar o seu apoio e para manter a vida da vila (Richardson 2001, 180–81).

sentimento de comunidade e pertenza apelando directamente á existencia da xente no lugar ou á rexeneración das economías locais. Detrás destes intentos por afastar as formas vernáculas do simple formalismo —así como a ampliación do seu propio campo conceptual— existe un interese por afastalo do que na teoría marxista se coñece como reificación, proceso base da fetichización e mercantilización do obxecto arquitectónico. Habermas semella dar coas intencións de Tzonis e Lefaivre: «Una praxis cotidiana reificada sólo puede remediarse creando una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede superarse obligando a sólo una de esas esferas culturales altamente estilizadas a abrirse y hacerse más accesibles» (Habermas 1985, 31).

Para Frampton, o concepto de forma vernácula debe ser tamén amplo e non estar suxeito a cuestións formalistas. Para explicar isto, citaba Loos: «o campesiño constrúe un tellado. É bonito ou feo? Non o sabe: é o tellado. É o tellado que seu pai, seu avó e o seu bisavó construíran antes ca el». Así, o tellado —o vernáculo— xace alén de calquera tipo de avaliación en termos da estética burguesa, transcendendo calquera tipo de postulación estilística cara á análise duns dominios limitados e as presenzas tácticas con que resistirmos a disolución do mundo tardomoderno (Frampton 2007b, 378). O rexionalismo crítico permitiría, así mesmo, o encontro transcultural. Como facía notar Frampton, Aldo van Eyck defendía que a civilización occidental adoita identificarse coa civilización como tal, superpondo o seu dogma a outras culturas. Sendo así as cousas, Frampton reivindicaba un rexionalismo que non se limitase ás formas autóctonas, en liña da diferenciación de Harris entre un rexionalismo de restrición e outro de liberación, entendido desde a capacidade de desenvolver ideas propias e aceptar outras alleas (Frampton 1985c, 46). Frampton exemplifica todo isto coa igrexa de Bagsværd (1976) de Jørn Utzon [**Figs. 92 e 93**] como conxunción da racionalidade da técnica normativa e a irracionalidade da forma idiosincrática. No uso de elementos derivados da civilización occidental e a universalidade do método produtivo —formigón, módulos—, Utzon aposta por saír da optimización técnica absoluta[158]. A bóveda de formigón da nave, coas súas ondulacións, segue un modelo menos económico, mais as súas formas remiten a diferentes tradicións: a asociación máis directa —bóveda e espazo sagrado— ou tamén ás pagodes chinesas, impedindo a súa lectura en termos exclusivamente occidentais ou orientais ou —como se se tratase— dun xogo *rizomático* en termos deleuziano-guattarianos[159]. Dun lado, esta igrexa seculariza a forma sagrada e evita o habitual xogo de referencias semánticas relixiosas ou o *kitsch* e as respostas automáticas que levan consigo. Doutro lado, e de maneira paradoxal, esta igrexa evoca unha reafirmación rexional, unha forma de espiritualidade colectiva (Frampton 1985c, 46–48) en que tamén coincide Montaner ao abordar a cuestión da expresión na arquitectura moderna[160] e pode ser relacionada coa ruptura coa ortodoxia compositiva da arquitectura moderna articulada arredor do «novo organicismo» promulgado por Pearson (2001)[161]. En definitiva:

> Enquanto se opõe à simulação sentimental do vernáculo local, em certos momentos o Regionalismo crítico vai inserir elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo. Além do mais, irá às vezes buscar tais elementos em fontes estrangeiras. Em outras palavras, vai empenhar-se em cultivar uma cultura contemporânea voltada para o lugar sem tornar-se, por isso, excessivamente hermético, tanto no nível

[158] Aínda que Frampton seguirá o optimismo teleolóxico de Habermas, esta noción da técnica estaría moi emparentada coa «tecnodiversidade» e «cosmotécnica» de Yuk Hui, isto é, unha suma de técnicas propias de cada lugar que fagan parte do avance tecnolóxico, rachando co concepto acumulativo de técnica (Yuk 2020).

[159] A teoría do rizoma, desenvolvida por Deleuze e Guattari en 1976 e incluída en *Mil mesetas*, segundo volume de *Capitalismo e esquizofrenia* (1980), como forma de atopar un marco epistemolóxico non xerárquico e con atención ás multiplicidades, pode atopar algunhas afinidades con esta obra do arquitecto dinamarqués. Porén, cómpre ter en conta que, no que atinxe a Utzon, a súa reflexión sobre as pagodes viña desde anos atrás, coa publicación do texto «Platforms and Plateaus» en *Zodiac* (1963). É curioso o uso do termo «meseta», tamén empregado por Deleuze e Guattari.

[160] Para Montaner (2011b, 87–90), a Ópera é un paradigma na recuperación da expresión na arquitectura moderna, posto que presenta un repertorio de valores simbólicos. A escalinata, por exemplo, inspirada nas grandes escalinatas monumentais do mundo, desde a arquitectura maia até os monumentos orientais, simbolizaría o paso da vida cotiá ao espazo sagrado da arte e a música. Lémbrese que, no libro de Jencks (1980a), a Ópera de Sydney de Utzon era catalogada dentro da categoría comunicativa de «metáfora».

[161] A visión de Pearson (2001) ten moitos puntos de conexión co rexionalismo crítico ou a nova arquitectura vernácula, posto que apela en moitas ocasións ao emprego de materiais de locais ou de formas vernáculas como expresión obtida e como xeito de se relacionar co medio.

> da referência formal quanto no da tecnologia. A esse respeito, tende à criação paradoxal de uma «cultura mundial» de bases regionalistas, quase como se isto fosse uma precondição para a conquista de uma forma relevante de prática contemporânea (Frampton 1997a, 397; 2009, 332).

Richardson (2001, 18–19), partindo da difícil relación dos arquitectos contemporáneo por mor do medo a caeren en eclecticismos posmodernos, tamén contempla a posibilidade de uso das formas vernáculas baixo a necesidade de recuperar as ensinanzas da tradición como unha forma máis desafiante e vangardista de abordar o presente[162]. O debate entre a abstracción universal e o vernáculo é, facendo unha analoxía coa lingüística, o mesmo debate entre enunciado (*utterance*) e fala (*speech*): «Folk-revivalist argue that the vernacular is colser to the people because it is more immediate and authentic, whereas an abstract, structured form of language is thought to be remote» (Richardson 2001, 17)[163]. Os exemplos achegados móvense na querela entre modernos e posmoderno, podendo salientar dúas visións. En primeiro lugar, Stephen Bates e Jonathan Sergison [**Fig. 94**] usan as formas recoñecíbeis como medios de comunicación (*a house-like house*), algo que sempre ten que levar consigo unha axenda social, posto que a arquitectura moderna, unha vez foi despoxada dela, tornou no que Bates chama «catálogo de formas». En segundo lugar, como visión contraposta, Adam Caruso, quen alerta sobre o perigo de mercantilización do deseño ao acadar este un papel moi importante na creatividade contemporánea, realiza co seu parceiro Paul St. John (Caruso St. John Architecs) a New Art Gallery de Walsall (2000) [**Fig. 95**]. Caruso St. John defínense como posmodernos, pero rexeitando o conservadorismo ao non concibiren os seus edificios como herdeiros da tradición. Así, o seu carácter vernáculo non vén dada pola copia das formas, senón en reinterpretar criticamente un espazo e unha situación existente cun edificio que —neste caso— só podería ter sido construído nun contexto postindustrial: «The vernacular is not about appearance but about presence. It is a physical artefact which contains within itself the continuously evolving social and technological situation in which it was built» (a través de Richardson 2001, 19).

Para Tzonis e Lefaivre (1993, 19), o xeito máis radical de expresar a identidade é acudir á mitoloxía e á iconografía locais, relacionando esta cuestión con varios exemplos: a Biblioteca Central de Tampere (1978-1986), de Raili e Reima Pietilä [**Fig. 96**], coa súa forma de paxaro; as vivendas Hubertus de Aldo van Eyck en Ámsterdam (1982-1987) [**Fig. 97**], onde introduce abstractamente características da tradición holandesa como a transparencia e a profundidade espacial que reflectía a pintura do XVII; ou a casa en Riva San Vitale de Mario Botta (1971-1973) [**Fig. 98**], quen emprega materiais rústicos e un esquema compositivo tradicional. Botta e a arquitectura do Tesino, como xa se ten sinalado, é un dos principais intereses de Frampton[164]. «As referências primárias à cultura da paisagem do Ticino também são evocadas por Botta em um nível tipológico, como na casa em Riva San Vitale, que se refere de forma indireta às tradicionais casas de campo de verão com formato de torre, chamadas *rocoli*, que antigamente eram abundantes na região», e que, na liña das súas casas, serven como fitos na paisaxe e indicadores de límites ou fronteiras (Frampton 1997a, 392; 2009, 328)[165]. Sexa como for, a chave do rexionalismo crítico é mediar os elementos rexionais e as formas vernáculas cunha serie de conceptualizacións especiais. Do lado de Tzonis e Lefaivre, estes apostan por unha poética de *lugaridade*. Do lado de Frampton, o inglés elabora un corpus fenomenolóxico en que as arquitecturas poden ser consideradas rexionais na medida en que resaltan algúns factores específicos do lugar, como a topografía, a luz ou o valor tectónico da obra (Frampton 1997a, 396–97; 2009, 332).

Comezando pola lugaridade —*placeness*—, en verdade, tamén ten moito a ver cos conceptos que barallará Frampton, xa que implica a condición dun lugar para ser e ser ocupado e vivido[166]. Se volvemos ao estudo dos Antonakakis, o patrón grella-vieiro é definidor desta concepción espacial: «the grid —the discipline

---

[162] Nese sentido, lembra que Gropius eliminara a historia da arquitectura do seu currículo en Harvard ao entender que o estudantado debía focalizar o seu ensino no presente e non no pasado (Richardson 2001, 18).

[163] Engade que os discursos máis abstractos poden ser máis democráticos, xa que logo, apelar a un compoñente vernáculo máis auténtico significa preservar unha minoría exclusiva, un argumento de que discrepamos.

[164] Para afondar na relación entre o Tesino e o rexionalismo crítico de Frampton, *vid*. Davidovici (2019).

[165] Pola súa banda, froito da súa desconfianza pola etiqueta «rexionalista», Curtis (2006, 624) tamén se refire a algunhas destas cuestións sinaladas por Frampton, pero afirmando que Botta non é abertamente rexionalista.

[166] *Lugaridade* é unha tradución libre do orixinal *placeness*. Na tradución ao portugués de «Why Critical Regionalism Today?», o termo non é traducido, senón que se substitúe pola expresión *condição de se ter um lugar* (Tzonis e Lefaivre 2006, 523).



92



93



94



95



98



96



97

Fig. 92. Jørn Utzon, igrexa de Bagsværd (1976). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 4.0. Autoría: seier+seier
Fig. 93. Jørn Utzon, igrexa de Bagsværd (1976). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Erik Christensen
Fig. 94. Sergison e Bates, prototipo de vivenda en Stevenage (2000). Dereitos: Sergison e Bates
Fig. 95. Caruso St. John, Warsall Art Gallery (2000). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-SA 2.0. Autoría: Steve Cadman
Fig. 96. Raili e Reima Pietilä, Biblioteca Central de Tampere (1978-1984). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Tiia Monto
Fig. 97. Aldo van Eyck, vivendas Hubertus (Ámsterdam, 1982-1987). Fotografía do autor
Fig. 98. Mario Botta, Casa en Riva San Vitale (1971-1973). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: jpmm

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

which is imposed on every space element— and the pathway —the location of place elements in relation to a movement. The patterns often merge, most of the time in a well-tempered whole» (Tzonis e Lefaivre 1981b, 164). Do lado da grella, refírense á arquitectura de Aris Konstantinidis [**Fig. 99**], de forte filiación miesiana, que inspira no Museo de Chios (1965) dos Antonakakis [**Fig. 100**] a abstracción propia da arquitectura clásica[167], das matrices ortogonais, ángulos e verticais, que determinan a división interna, as xerarquías, a privacidade e o microclima, as matrices, a adaptación ao terreo, os elementos estruturais e a funcionalidade[168]. O vieiro, pola súa banda, quedaría definido coas intervencións de Dimitris Pikionis na lomba de Filopapo (1957) [**Fig. 101**], en que, máis aló dos espazos abstractos do Estilo Internacional, rehumaniza a arquitectura e crea «a place made for an occasion»[169]. Desta maneira, recolle elementos locais sen referencias tenras, recoñecéndoos de modo arqueolóxico para a composición. Mais non é só arquitectura, senón un obxecto cultural da vida e sociedade contemporáneas: «it is a moral statement that this petrified stream of passages and places, theses "vessels of life" carry; even when empty, they have a voice. It is a protest against the destruction of community, the splitting of human associations, the dissolution of human contact» (Tzonis e Lefaivre 1981b, 176). Pikionis escribira un texto titulado «A Sentimental Topography» en 1933[170], una premonición do seu traballo no Filopapos: «This deserted country lane is far superior to the thoroughfares of the large modern city, for all its twists and curves and infinite changes of perspective show us the divine hypostasis of singularity when submitted to the harmony of the whole. [...] Stone, you compose the lineaments of this landscape. You are the landscape. You are the Temple that is to crown de precipitous rocks of your own Acropolis» (Pikionis 1989, 68)[171]. Para Frampton, quen entende que o cruzamento da grella e o vieiro é unha demostración da converxencia de civilización e cultura nos termos en que foi formulado por Ricœur, a obra dos Antonakakis que mellor representa esta síntese é o edificio da rúa Benaki [**Fig. 102**] de Atenas (1975)[172], «uma estrutura em estratos na qual uma rota labiríntica, extraída do vernáculo das ilhas gregas, é entretecida na trama regular da estrutura de suporte em concreto» (Frampton 1997a, 396; 2009, 331–32).

Esta reorientación da arquitectura a través do vieiro é relacionada polos autores con varias experiencias, fundamentalmente o *Team X* que, seguindo a máxima albertiana de que «a cidade é unha grande casa», entende que a arquitectura medra a través do movemento interior e o convivio, utilizando mecanismos de articulación como o *stem* ou o limiar de Van Eyck: «The pathway [...] is never an abstract principle of organisation, a network through which people only flow [...]. The components come out of the concrete lived-in places for meeting that we find in local, popular architecture: doorsteps, passages, courts» (Tzonis e Lefaivre 1981b, 178). Trátase, pois, dunha concepción espacial que vén definida polos usos cotiáns que as persoas fan do propio lugar en tanto que fragmento espacial diferenciado. As formas rexionais son sistematizadas nun concepto que foxe do puro formalismo[173]. O antropólogo Michel de Certeau, no seu *L'invention du quotidien* (1980), presta moita atención ás prácticas espaciais. Para el, o acto de camiñar é ao sistema urbano o que a enunciación é á lingua e posúe unha tripla función enunciativa: a) como apropiación do sistema topográfico (como o locutor asume a lingua); b) como realización espacial do lugar (como o acto de falar é unha realización

[167] Na secuencia histórica do rexionalismo, a arquitectura clásica ten un papel moi relevante. A diferenza doutros rexionalismos románticos e pintorescos, a arquitectura clásica grega foi vista durante a independencia do país como un signo de liberdade e identidade, mentres que noutros países era un tipo de arquitectura vinculada ao absolutismo e ao Antigo Réxime.

[168] Como afirman, «the organisation of activities, space appropiation and other more practical requirements determine the nature of the ordering device which, because it is destined now to reflect local, social, environmental and functional aspects, becomes once more an expression of regional characteristics albeit mostly operational» (Tzonis e Lefaivre 1981b, 170–71). Para alén da relación con Konstantinidis, Suzana e Dimitris Antonakakis tiveran como mentor James Speyer, discípulo de Mies van der Rohe (Giamarelos 2016, 3).

[169] As intervencións de Pikionis son citadas por Mumford (1961, il. 10).

[170] Álvarez Álvarez (2016) repasa este proxecto, aludindo aos compoñentes metafísicos da súa forma de entender a paisaxe ou aos propios medios de expresión e relación con ela, trazando comparativas con, por exemplo, a *land art*.

[171] O libro colectivo en que se reproduce o texto de Pikionis conta con colaboracións de Dimitris Antonakakis, Frampton ou os Smithson.

[172] Este edificio foi visitado por el propio cando coñeceu os Antonakakis en 1978 (Giamarelos 2016, 9). Ademais, cómpre lembrar que o inglés dedicará unha monografía á obra do Atelier 66, o estudo dos Antonakakis (Frampton 1985a).

[173] En efecto, Tzonis e Lefaivre (1981b, 178) reivindicaban a súa análise como unha alternativa aos métodos tipolóxicos que viñan desenvolvendo autores como Rossi ou Argan.

sonora da lingua); c) implica relacións entre posicións diferenciadas (como a enunciación verbal é locución) (Certeau 2000, 110). Froito da influencia da *Fenomenoloxía da percepción* de Merleau-Ponty (1945), Certeau formula unha diferenciación entre espazo e lugar que, como estamos a ver, é chave no rexionalismo crítico, se ben con algunhas diferenzas na concreción desta distinción:

> Desde un principio, entre espacio y lugar, planteo una distinción que delimitará el campo. Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo «propio»: los elementos se encuentran unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio «propio» y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.
>
> Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades [...]. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio «propio» (Certeau 2000, 129)[174].

A creación do sentido de lugar —*lugaridade*— e o sentimento de estrañeza xeran así unha arquitectura de pertenza, de comunidade. Nas vivendas de Giancarlo de Carlo en Mazzorbo (Venecia, 1980), por exemplo, o arquitecto toma atributos rexionais para crear un espazo de identificación local e social (Tzonis e Lefaivre 1993, 19). Esta deriva social da lugaridade permitíalles diferenciar este rexionalismo dos rexionalismos pintoresco ou románticos, con que compartía a condición de lugaridade, e afastarse dunha concepción de rexión baseada na etnicidade (Tzonis e Lefaivre 1990b, 25; 2006, 523). Con todo, se ben son concepcións espaciais que abordan contextos moi específicos e non as ideas tradicionais de rexión, tamén presentan afinidade polo paulatino derretemento da rexión en metrópoles: «enquanto as regiões se mesclaram e se fundiram em capitais, as capitais em metrópoles, as metrópoles nas "conurbações" de Patrick Geddes e nas "megalópoles" de Jean Gottmann, e estas, por sua vez, se integraram nos *world realms* pós-industriais de Melvin Webber» (Tzonis e Lefaivre 1990b, 25; 2006, 523)[175]. Derivado disto, a proliferación da propiedade privada difusa, a imposibilidade de mantemento de formas urbanas definidas ou a ausencia de todo ámbito público na moderna motopía son cuestións que denuncia Frampton (1985c, 48–49; 1986, 17) ao abordar Gottmann ou Webber[176]. Todo isto ten a ver coa efervescencia da experiencia espacial que Certeau relacionaba coa experiencia da viaxe[177] ou a «estética da desaparición» de Virilio (1988), que muda a compresión da cidade, o territorio e o propio corpo, así como a disolución do lugar no non-lugar[178] anónimo e sobremoderno de Augé (1993) ou a paisaxe do *cyborg* de Augustin Berque. Segundo Berque (2003), o rural vén sendo substituído por un mundo subxugado á máquina e onde o home-*cyborg* reside lonxe das zonas de lecer ou negocio que dan sentido á súa vida, converténdose a cidade difusa nun cancro a mercé das máquinas que ameaza con acabar co planeta.

---

[174] A principal diferenza nesta dicotomía espazo-lugar fronte á do rexionalismo crítico é que, se ben coinciden en falar do «lugar» como un espazo ben definido, Certeau aplica ao espazo uns termos de realización en función das prácticas espaciais que, no rexionalismo crítico, son do terreo do lugar.

[175] Sobre Geddes, o seu *Cities in Evolution* (1915) pulou Mumford para estudar o tecido social das grandes megalópoles (Montaner 2013, 70).

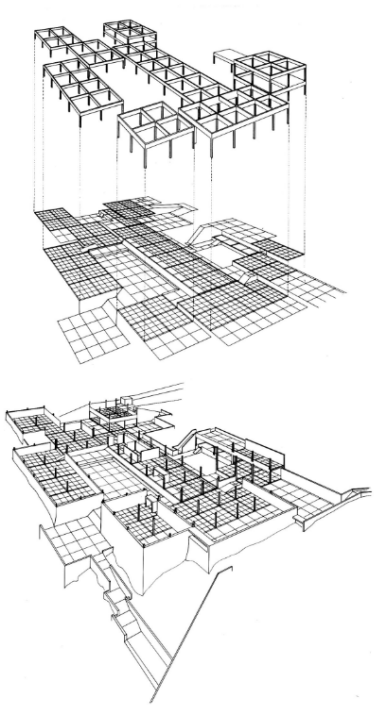
[176] Para Frampton, a planificación reducíase á asignación do uso da terra e a loxística da distribución, como no plano de reconstrución de Rótterdam ou no plano de Milton Keynes, deseñado por un Webber que falaba de «comunidade sen proximidade» ou de «ámbito urbano non localizado» (Frampton 1985c, 48–50). Como contrapartida, o inglés cita o plan de Bolonia de 1970 como exemplo de estrita avaliación morfolóxica e tipolóxica e cun corpus de lexislación socialista para manter o tecido residencial. Porén, isto só pode pasar naquelas cidades que teñen un poder político responsábel, en cuxa ausencia é difícil unha estratexia cultural creativa. A megalópole mundial é contraria a esta diferenciación cultural, reducindo o medio ambiente a mercadoría. Así, o lugar axuda a crear un enclave ou fragmento urbano delimitado contra a inundación do entorno consumista (Frampton 1982d, 82).

[177] Para Certeau (2000, 125–26), unha viaxe en tren é unha experiencia especulativa do mundo: estar fóra das cousas que fican aí, absolutas. Ao chegar á estación, a bela abstracción do carcerario é substituída polos compromisos, as opacidades e as dependencias dun lugar de traballo.

[178] Sobre Augé, Frampton (1996, 4) indica o seguinte: «Le ipotetiche dicotomie del regionalismo critico sono state recentemente ampliate dagli scritti dell'antropologo francese Marc Augé, sopratutto dalla sua felice distinzione tra luogo e non luogo e dalla sua insistenza sulla coesistenza simbiotica tra i due topoi nel prevedibile futuro». Esta dicotomía, para o inglés, pode ser considerada un eco indirecto da contraposición orixinal entre civilización e cultura.



99



100

Fig. 99. **Aris Constantinidis, Museo de Ioannina (1964). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: TasosPapanikolaou**

Fig. 100. **Susana e Dimitris Antonakakis, Museo Arqueolóxico de Chios (1965). Dereitos: Atelier 66**

Fig. 101. **Dimitris Pikionis, intervencións no Filopapo (1957). Dereitos: Agnis Pikionis. Fonte: Pikionis (1989)**

Fig. 102. **Susana e Dimitris Antonakakis, apartamentos na rua Benaki (1975). Dereitos: Atelier 66**



101



102

Como Tzonis e Lefaivre, a chave de Frampton é afondar na concreción espacial e reconciliala coa práctica comunitaria. Para analizar o fenómeno da indeterminación do lugar e como alternativa á megalópole, o inglés cría o termo «lugar-forma», que ten a ver coa fenomenoloxía heideggeriana e a noción de *res publica* en Arendt (Frampton 1985c, 49–50). Dun lado, na súa famosa conferencia «Bauen, Wohnen, Denken» («Construír, habitar, pensar», 1951), Heidegger (2015) opuña o *spatio in extensio* latino ao *Raum*, o concepto alemán de espazo (ou, máis ben, lugar), cuxa esencia fenomenolóxica depende da natureza concreta definida polos seus límites,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que son aquilo a partir do cal algo comeza a súa presenza, como entendían os gregos co seu concepto *péras* (Πέρας, 'límite')[179]. Trátase, pois, dunha idea de transformación: un lugar non existe antes da construción, senón que se orixina a partir da construción. Isto ten moito a ver coa noción de «espazo existencial» de Norberg-Schulz (1975, 19-ss.), que, seguindo tamén a fenomenoloxía de Merleau-Ponty, ten a concreción fenomenolóxica dun lugar que se xustifica na percepción, as accións ou a mesma existencia das persoas; ou con Montañola (1996), que partindo das mesmas coordenadas filosóficas elabora unha teoría sobre a creación de lugares con base a criterios estruturais, lingüísticos, semióticos ou epistemolóxicos a través do concepto «topoxénese»[180]. Doutro lado, Arendt (1974), co «espazo de aparición humana», vinculaba o poder lexítimo á fundación da *pólis* ou outras unidades comparábeis de forma institucional e física, achegando como único factor material indispensábel na xeración de poder a convivencia da xente[181].

Con todo, para Allen (2007), as formas de identificación co lugar e as prácticas culturais son abordadas vagamente tanto por Frampton como por Tzonis e Lefaivre. Esta autora reelabora a tese do rexionalismo crítico como «rexionalismo performativo», partindo, a través dos conceptos de performatividade —a forma de comportamento en función dun rol de xénero social e cultural— de Judith Butler e o *habitus* —as estruturas que marcan os comportamentos sociais en función do capital económico e cultural de cadaquén— de Pierre Bourdieu[182], de que as identidades da xente están configuradas máis polo fan as persoas que polo que parecen ou ven. A cultura no mundo contemporánea pode estar relacionada coa identidade dun determinado xénero, etnia ou identidade sexual, así como tamén a unhas coordenadas culturais referidas a un lugar determinado. Desta maneira, sendo a rexión unha construción social, Allen define a rexión como unha colección de identidades e prácticas culturais xeograficamente localizadas e compartidas na fisicidade do lugar, de modo que o rexionalismo arquitectónico debería estar baseado nas dimensións espaciais das prácticas espaciais e os comportamentos normativos (Allen 2007, 422)[183]. Esta definición chama a atención, desde a teoría feminista, das limitacións e nesgos interpretativos de calquera teoría, incluído o rexionalismo crítico. As prácticas espaciais e culturais, como calquera campo do deseño, nunca están suxeitas a unha neutralidade obxectiva, senón que se subordina, consciente ou inconscientemente, a unha mirada masculina (Durán Heras 2008, 20)[184], o que se deu en chamar *male by default* (Novas Ferradás 2021, 88). O rexionalismo performativo é un proceso reflexivo de prácticas de coherencia rexional que permite un nivel de liberdade interpretativa ao tempo que require dunha comprensión da vida cotiá cultural e perceptiva, estendendo as posibilidades de implicación cultural dos deseñadores. Non estaría definido polas formas e tipoloxías arquitectónicas, senón o uso que a poboación fai delas (Allen 2007, 426).

---

[179] Continúa Frampton dicindo que Heidegger confirmaba que o espazo mediterráneo é abstracto, e que a palabra alemá para 'construción' ten afinidade etimolóxica co ser, o cultivar e o habitar. Así, habitar —e , polo tanto, ser— só pode ter lugar nun dominio claramente definido.

[180] Sobre a cuestión do espazo e lugar, véxase o primeiro capítulo de Montaner (2011b), así como outros artigos do mesmo autor dedicados especificamente ao concepto de lugar (Montaner 1994a; 2011a).

[181] Frampton (1987, 68–70) suxire, así mesmo, unha afinidade entre Arendt e Habermas, en cuxo xa citado *Ciencia e tecnoloxía como ideoloxía* se refire á necesidade dunha comunicación sen distorsión e mediadora na autonomía do campo científico. Máis aló, a megalópole, como concreción máis evidente da tecnoloxía sen comunicación, testemuña unha realidade universal cada vez máis privatizada, onde case non existe o que Gertrude Stein chamou *there, there*, sendo *there* a institución pública e o espazo da presenza pública.

[182] Unha relación de autores que estabelece tamén Leach (2003) na súa interpretación do rexionalismo crítico de Frampton.

[183] Isto pódese levar a moitas escalas, mesmo até a escala dunha cidade ou microrrexión. Para iso, Allen válese do exemplo de dúas vilas de Estados Unidos, Bethesda e Silver Spring, cuxas estruturas urbanas son semellantes, mais a configuración social é diferente. Mentres que a poboación de Bethesda é branca e de profesionais cualificados, Silver Spring é fundamentalmente de poboación migrantes. Sendo as formas urbanas a mesma, as performatividades da xente é o que muda a identidade das vilas, é dicir, os usos que fan deses espazos públicos e o sentimento rexional/local (Allen 2007, 425).

[184] «La arquitectura y el urbanismo están atravesados de la misma contradicción metodológica que las ciencias humanas y sociales. De un lado, la pretensión científica y técnica domina los duros procesos de aprendizaje, el entrenamiento para resolver con éxito las dificultades de la construcción o el diseño de los espacios. Pero la ordenación o jerarquía de estos espacios únicamente puede hacerse si se conoce el modo en que se va a vivir dentro. El arquitecto no puede limitarse a los materiales y las formas. Cuando proyecta, subordina su obra a un sentido, incluso cuando no es consciente de ello. En todas las construcciones hay un sentido implícito, una idea generatriz a la que debe servir el espacio. Pero a veces impera el desconcierto y no se sabe para qué o a quién se debe servir, cuál es el orden moral que subyace en el diseño» (Durán Heras 2008, 20).

O *habitus* reconcilia a arquitectura coas prácticas da vida cotiá e achega unha nova forma de ler o espazo en función delas, algo que na Francia dos sesenta estaba absolutamente de actualidade. Para alén de Certeau, o situacionismo, con Guy Debord á fronte, ou a conceptualización do espazo e o estudo da vida cotiá desde a socioloxía marxista por parte de Henri Lefebvre poden ter conexións coa visión do rexionalismo crítico como arquitectura de comunidade e identificada polas prácticas sociais[185]. Mesmo Lyotard (1993, 39) non estaba moi lonxe desta concepción. Se a anamnese da posmodernidade se traducise nunha arquitectura débil, esa debilidade transformaríase en *habitus*, costume, «estar en casa en el espacio y el tiempo, hacer del lugar y del momento su habitat, con los otros, nuestro habitat». O situacionismo[186], que autodefinían como carente de sentido, trata de analizar as posibilidades da situación construída, isto é, o momento da vida construído concreta e deliberadamente para a organización colectiva dun ambiente unitaria e dun xogo de acontecementos. Para iso, desenvolven a través das publicacións da Internacional Situacionista (1999, I: 17-18) varios conceptos metodolóxicos como psicoxeografía —estudo sobre os efectos do medio xeográfico, ordenado conscientemente ou non, sobre o comportamento afectivo—, *détournement*—'desvío' ou 'desviación' de elementos estéticos prefabricados, ou sexa, a integración ou apropiación das producións das artes actuais ou pasadas nunha construción superior do medio— ou deriva —un xeito de comportamento experimental ligado ás condicións da sociedade urbana, unha técnica de paso ininterrompido a través de ambientes diversos e a propia duración dun exercicio continua desta experiencia[187]. Debord, no sexto capítulo d'*A sociedade do espectáculo* (*La société du spectacle*, 1967)[188], dedicado á ordenación do territorio, presenta algunhas ideas semellantes ás de Lefebvre, partindo de que a produción capitalista unificou o espazo, que é un proceso extensivo e intensivo de banalización onde a circulación humana como subproduto da circulación de mercadorías —consumo, turismo ou lecer deviñeron banais. Así, o urbanismo, como conquista do entorno natural e humano por parte do capitalismo, é unha ferramenta de dominación absoluta sobre a clase traballadora, para a supresión da rúa ou o illamento da posición como forma de control, unha idea que toma de Mumford e na liña do seu concepto de «separación»[189]. O dispositivo de conceptos do situacionismo, a pesar do seu carácter subversivo, tería sempre un oco no terreo académico, cuxo máximo expoñente poderían ser as *Walkscapes* de Careri, que reivindica o acto de andar —a deriva situacionista, por exemplo— como metodoloxía válida para a ciencia urbanística e a construción estética do lugar:

> El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformacións del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del

[185] De feito, Debord e Lefebvre tiveron contacto intelectual comezos dos sesenta. Debord tiña Lefebvre en estima por ser un dos poucos académicos en explorar as cuestións relativas ao cotián e o urbanismo crítico. Doutro lado, poderíase afirmar que moitas das ideas de Lefebvre sobre a vida cotiá foron influídas polos situacionistas, chegando a convidar Debord a impartir unha conferencia do Centro de Estudos Sociolóxicos que el dirixía. Porén, existe unha ruptura entre os situacionistas con Lefebvre. Debord e os situacionistas escribiran un texto sobre a Comuna de París, que se decidiu non publicar por desavinzas. Logo disto, Lefebvre redacta «La signification de la Commune» para a revista *Arguments* (1962) e o posterior libro *La proclamation de la Commune* (1965), en que se poden rastrexar algúns plaxios do manuscrito non publicado polos situacionistas, que desde 1963 editaron pasquíns en que expresaban o seu enfado. A polémica entre Lefebvre e os situacionistas pódese consultar en Debord (2022, 125-135).

[186] O meu agradecemento a Abraham Cea Núñez por permitirme este achegamento á figura de Guy Debord e o situacionismo.

[187] Para o desenvolvemento destes conceptos e da teoría situacionista, *vid*. Perniola (2010).

[188] Como se especifica na primeira tese do libro: «La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación» (Debord 2002, 37). Na cuarta, indica: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes» (Debord 2002, 38).

[189] Se o campo é símbolo de illamento e separación, o urbanismo moderno xera un pseudocampo para un pseudocampesiñado tecnolóxico sen historia. En efecto, a historia universal naceu nas cidades e acadou prosperidade na vitoria da cidade sobre o campo, mais é tamén a historia da tiranía (Debord 2002, 148–49). Ademais, reflexiona sobre que a arquitectura, antes realizada para as clases dominantes, está agora destinada para as clases populares. Con todo, salienta a miseria formal que procede do seu carácter masiva e da decisión autoritaria que xera o territorio de abstracción que exercen de centro das condicións modernas de construción (Debord 2002, 146–47). O filósofo francés atacaba con estas ideas o pensamento funcionalista do Movemento Moderno, especialmente Le Corbusier, reivindicando unha vertente afectiva do urbanismo traducida na práctica da psicoxeografía.

> espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. Antes del neolítico y, por tanto, antes del menhir, la única arquitectura simbólica capaz de modificar el ambiente era el acto de andar, un acto que era a la vez perceptivo y creativo y que, en la actualidad, constituye una lectura y una escritura del territorio (Careri 2013, 40).

Pola súa banda, Henri Lefebvre (2013, 97–98) estabeleceu unha trialéctica para definir o papel do espazo na sociedade capitalista: a) o espazo percibido (*perçu*) ou prácticas espzciais, directamente relacionadas coa percepción que ten a xente dos usos cotiáns —percorridos peonís cotiáns, lugares de encontro—; b) o espazo vivido (*vécu*) ou espazos de representacións, experimentados de forma pasiva pola cidadanía, están baseados nunha amalgama de usos, símbolos e imaxes e son desexados polos «especialistas»; e c) o espazo concibido (*conçu*) ou representacións do espazo correspóndense coa concepción abstracta dos técnicos, posúen a xerga dos especialistas e están ligadas ás relacións de produción[190]. Ademais, Lefebvre lembra que o espazo é vivido antes que concibido, producíndose unha tensión entre os espazos de representación e as representacións do espazo. Certeau tamén vía esta tensión entre as prácticas espaciais e a planificación urbanística. Planificar sería pensar a pluralidade mesma do real, se ben Certeau é consciente de que o privilexio do progreso creou unha cidade-concepto que é lugar de transformacións e apropiacións, que serve de sinal totalizador e case mítico das estratexias socioeconómicas e políticas, facendo desaparecer a vida urbana a través do proxecto urbanístico. Só as prácticas do espazo poden manipular estas ordes preestabelecidas polo sistema urbanístico[191]. Así mesmo, Lefebvre desenvolve mais unha dialéctica para poder chegar a unha teoría unitaria do espazo, distinguindo entre espazo físico, mental e social, sendo este último o espazo da interacción humana: «Cuando el espacio social deje de ser confundido, de un lado, con el espacio mental (definido por los filósofos y los matemáticos), y de otro lado, con el espacio físico (definido por lo práctico-sensible y la percepción de la naturaleza), entonces se pondrá de manifiesto toda su especificidad» (Lefebvre 2013, 87).

Mais unha vez, débese estender a lectura desde unha perspectiva de xénero, engadindo ás lóxicas de produción capitalista o traballo de reprodución social. Nancy Fraser explica as esferas separadas da produción e a reprodución ao longo da historia do capitalismo[192], sendo a reprodución todas aquelas actividades relacionadas co coidado, o traballo non remunerado e non recoñecido do fogar e o mantemento da vida. Desta maneira, os procesos participativos e de vida en comunidade de que fala o rexionalismo crítico deben estar mediados pola ruptura das esferas separadas e unha reconversión espacial e social que recoñeza a riqueza invisíbel do coidado e disolva a división do traballo (Novas Ferradás 2021, 90–92). Estas cuestións non son alleas ás revisións dos preceptos urbanísticos do Movemento Moderno a prol da humanización dos espazos ou a redución do custo ambiental: a creación de espazos urbanos para unha mellor convivencia e un mellor desenvolvemento dos coidados na contorna próxima —«nova vida cotiá» (Horelli e Vepsä 1994)— ou a ruptura coa práctica da zonificación urbana para unha mellora na mobilidade do coidado (Sánchez de Madariaga 2013)[193] son elementos na axenda feminista.

---

[190] Como lembra Lefebvre (2013), o espazo urbano ten tanto valor de uso —medio de produción— como valor de cambio —produto de consumo. Cando hai crise, o capital procedente da industria flúe ao inmobiliario. É así como o capital se fixa no territorio e, por conseguinte, pode desestabilizar o espazo. O espazo, en definitiva, devén ben producido e xera unha plusvalía.

[191] Neste sentido, na súa relación entre a lingüística e a retórica coas prácticas do andar, Certeau (2000, 113) defende que o espazo xeométrico dos urbanismos funciona como o «sentido propio» dos gramáticos e os lingüistas, un nivel normal e normativo contra as desviacións do «sentido figurado». Este sentido propio resulta imposíbel de atopar no uso corrente, tanto no verbal como no peonil.

[192] Fraser (2017) fala de tres fases. En primeiro lugar, a fase do capitalismo industrial e as prácticas extractivistas é a época en que se estabelece a domesticidade burguesa e se marcan as esferas separadas de produción e reprodución. En segundo lugar, o capitalismo de Estado estaría definido pola normalización da familia heteronormativa e a dependencia do salario familiar. En último lugar, o capitalismo financeiro global actual, coa produción deslocalizada e os coidados externalizados, avanza cara á privatización e a mercantilización, a crise dos coidados e a interrelación entre as dúas esferas ao se estender o modelo de familia de dous salarios. Isto resulta de interese á hora de mediar unha teoría que, como o rexionalismo crítico, tenta buscar as súas bases ideolóxicas na Ilustración ou, cando menos, combater aqueles aspectos despóticos emanada dela. Desde unha perspectiva de xénero: «El argumento central de la crítica feminista al urbanismo es que las personas profesionales del urbanismo tienen un marco conceptual basado en valores de la ilustración y en una visión masculina del mundo. Para algunas autoras no importa tanto si quienes diseñan la planificación urbana son hombres o mujeres, puesto que la mayoría comparte un marco conceptual similar, adquirido en su educación y a través de la cultura de las organizaciones urbanísticas» (Sánchez de Madariaga, Bruquetas Callejo, e Ruiz Sánchez 2004, 31).

[193] Aínda que, seguindo os estadios de Fraser, hoxe as familias adoitan ter dous salarios —achegando as dúas esferas—, o certo é que, ao desenvolveren tradicionalmente as mulleres os labores de reprodución social e de coidados, estas adoitan ter unha percepción máis

Un exemplo como a *Piazza d'Italia* de Moore pode xurdir da contradición entre os espazos de representación —os da comunidade italoamericana de Nova Orleáns— e as representacións do espazo de Lefebvre, isto é, a creación de espazos públicos en contornas urbanas cada vez máis banais. O encontro entre Frampton e Venturi parece confirmar a nosa hipótese. Así, para Frampton (1985c, 50–51), nunhas cidades cada vez máis mediatizadas pola utopía reaccionaria, a sociedade urbanizada perde paradoxalmente o obxecto da súa urbanización, algo que Frampton entende que foi perfectamente definido por Venturi. En efecto:

> Otra muleta de la arquitectura moderna es la obligación de poner una *piazza* que es resultado de nuestra pasión justificada por las ciudades italianas. Pero la *piazza* abierta raras veces es apropiada para una ciudad americana excepto para comodidad de los peatones de ir por atajos diagonales. De hecho, la *piazza* es «no-americana». Los americanos se sienten a disgusto sentándose en una plaza: deben estar trabajando en la oficina o viendo la televisión en su casa con la familia. Las faenas caseras o los viajes de fin de semana han sustituido la *passegiata* (Venturi 1972, 221).

Con este tipo de exemplos, queda ben claro que a tipoloxía recoñecíbel —a da *piazza*— resulta non só un problema, senón un elemento inútil para a creación de espazos de convivencia ou as prácticas espaciais de «resistencia». A problemática da tipoloxía para o rexionalismo crítico é resolvida por Frampton (1986, 18; 2007b, 382) ao contrapola, nun xogo lingüístico-conceptual, coa topografía. A dialéctica tipoloxía-topografía correspóndese coa dialéctica cultura-civilización, isto é, fronte á tipoloxía, que durante a Ilustración tentou criar formas relativamente universais —ou, pola contra, tipos culturalmente definidos a partir do *Arts&Crafts*—, a topografía apela sempre ao específico e, por conseguinte, aos aspectos ecolóxicos, climatolóxicos e simbólicos do lugar-forma resultante. Se a tipoloxía universal oprime a topografía, esta racha co lugar-forma. Así, a práctica do rexionalismo crítico pode operar desde o encontro entre cultura e natureza ou, noutras palabras, nunha relación máis directa coa natureza cás tradicións abstractas das vangardas e a *tabula rasa* que xerou unha matriz economicista[194] e unha falta de localización absoluta[195]. Encarnar o edificio na historia xeográfica e xeolóxica da rexión sería, pois, un acto de cultivar o soar, en liña coa etimoloxía do construír en Heidegger ou na «construción do sitio» de que falaba Mario Botta (Frampton 1985c, 52)[196]. No enfrontamento entre cultura e natureza, Frampton contempla outros elementos. Dunha banda, o uso modulado do clima e a luz[197], así como as súas variacións estacionais, son outros aspectos que a arquitectura

local do espazo: móvense a pé ou en transporte público en ámbitos urbanos reducidos ás necesidades deses coidados. Isto é unha herdanza directa das catro funcións do urbanismo emanadas dos CIAM —vivenda, traballo, lecer e circulación—, que non só tiñan unhas repercusións negativas no medio ambiente, senón na vida cotiá daquelas persoas que desenvolven o traballo de reprodución social, o que xera unha cadea de tarefas ou desprazamentos multipropósito. Sobre a cuestión da mobilidade dos coidados en relación co transporte, *vid*. Sánchez de Madariaga (2013).

194 Esta cuestión do enfrontamento entre natureza e cultura suxire un principio —a natureza intacta— e unha fin —a natureza alterada por causa das presións do capital—, o que ten a ver con outra das trialécticas de Lefebvre (2013), desta volta baseada na secuencia histórica marxista clásica. En primeiro lugar, no espazo absoluto, case sen modificacións antrópicas, é onde comeza o proceso histórico. En segundo lugar, o espazo histórico abrangue desde as cidades gregas até o Renacemento e corresponderíase coa «acumulación primitiva do capital» da economía precapitalista. Así, o espazo abstracto sería o espazo por excelencia do capitalismo, isto é, o da acumulación de capital. O urbanismo, como nova ideoloxía, usa instrumentalmente este tipo de espazo que elimina as diferenzas. Fronte a este espazo, Lefebvre reivindica o espazo concreto da vida cotiá, contemplando a transdución para crear un espazo diferencial que nace das contradicións do espazo abstracto e cuxo principal motor —seguindo a máxima marxista— é a loita de clases. De feito, fronte aos socialismos de Estado na URSS ou na RP China, Lefebvre pensa na reapropiación dos espazos urbanos na Comuna de París de 1871 ou as revoltas do 68.

195 A transformación simbiótica dunha determinada topografía só é agochada cando se superpoñen principios produtivos de optimización ou cando o edificio é só concibido como un obxecto técnico ou estético, como afirmaba Siza: «os arquitectos non inventan nada, só transforman a realidade» (Frampton 1986, 18).

196 En realidade, na tradución española aparece como *construcción del solar*, mentres que no orixinal en inglés vén como *building the site*.

197 Para Richardson (2001, 138), a cuestión paisaxística e medioambiental é, desde o vernáculo, un valor engadido baseado nun achegamento diferente á do pasado, cando se vía o medio como algo a ser conformado e usado polo ser humano. Se algunhas posicións críticas falaban de «intemporalidade», a visión de Richardson móvese máis nunha «temporalidade» baseada na reintrodución os efectos do clima do sobre a arquitectura como manifestación vernácula ou a reformulación da propia dimensión temporal da construción: fronte á tendencia da arquitectura moderna, onde a preocupación era a rápida e perfecta conclusión do edificio, a arquitectura cunha inflexión vernácula tenta preservar a súa presenza paisaxe no tempo ou mudar con ela. Tamén salienta neste senso a arquitectura de Sverre Fehn, quen defende que os tipos de terreos noruegueses inflúen na forma da arquitectura vernácula e mesmo

debe ter en conta como resposta á técnica universal artificial (Frampton 1985c, 53; 1986, 19–20; 2007b, 383–84). Louis Kahn, no Museo Kimbell [**Fig. 103**], demostra a posibilidade de niveis de luz natural que, ademais de transcribir as peculiaridades do lugar, contribúen á humanización do espazo museístico[198].

Seguindo a idea de Frampton de que o vernáculo debe ser expresado como un episodio disxuntivo dentro da totalidade, isto pódese pór en relación coas posicións do australiano Glenn Murcutt, salientado por Richardson (2001, 15 e 139). Nas reinterpretacións vernáculas de Murcutt, quen documentou as construcións tradicionais agrícolas da poboación aborixe australiana, a forma non é apriorística nin xorde da imitación, senón que debe ser traída á contemporaneidade a través do que el denomina «inspiración análoga». Desta maneira, a súa Casa Ball-Eastaway (1980-1983) en Glenorie (Sydney) [**Fig. 104**] lembra aos rochos tradicionais de la, un proceso en que o arquitecto responde ás mesmas circunstancias obxectivas que os granxeiros que os construíron. No caso do Centro de educación Arthur e Yvonne Boyd (1999) [**Fig. 105**], a inspiración análoga responde a unha sensibilidade coa paisaxe similar á da poboación aborixe, unha paisaxe que, para Murcutt, é un símbolo de reconciliación nacional en Australia.

Doutra banda, outro dos conceptos estrela de Frampton (1985c, 54; 1986, 18), a tectónica, que será atendida polo miúdo nos noventa, é unha forma de expresión sintáctica da estrutura do edificio e as súas forzas de gravidade fronte á tendencia contemporánea a reducir a arquitectura a escenografía[199], unha especie de *rappel à l'ordre* (Frampton 1990)[200]. Tectónica —marco— e estereotomía —masa— son conceptos para conciliar a arquitectura coa sinceridade estrutural, unha reconciliación co acto creativo e artístico da arquitectura. En efecto, o crecente interese pola tectónica dará lugar a mais dúas dialécticas: *earthwork*/*roofwork* —'plataforma' e 'teito'[201]— e *Mauer*/*Wand* —ambos os dous traducidos por 'muro', mais con cadanseus matices. Para Frampton, a modernidade rompeu coa tradicional vinculación da arquitectura rexional co solo e os tellados en vela, polo que unha arquitectura comprometida rexionalmente debe cultivar non só o sitio —Botta—, senón toda a estrutura: «Where the one [*Mauer*] assumes those opaque heavyweight, load-bearing characteristics that we necessarily associate with the earthwork, the other [*Wand*] has a relatively lightweight, screenlike character, possibly even translucent or transparent, one that may be readily affiliated with a load-bearing structural frame and with the roofwork that such a frame invariably supports» (Frampton 2005b, 196). Dalgunha maneira, estas posicións entre cultura e natureza poden sintetizarse en tres puntos: a) inscrición da arquitectura no terreo e non como obxectos independentes ao servizo do consumo; b) inflexión rexional polo impacto do clima e a luz como elementos de percepción do lugar; e c) reconciliación entre arte e arquitectura a través da tectónica (Frampton 1987, 70).

Estas liñas son detectadas ao longo dos seus textos en Tadao Ando [**Fig. 106**] ou Luis Barragán. Ando, en primeiro lugar, é consciente de que a súa arquitectura é unha adaptación duns métodos universais aplicados nun dominio pechado de estilos de vida individuais e diferenciación rexional: «parece-me difícil, porém, tentar expressar as sensibilidades, os costumes, a consciência estética, a cultura diferenciada e as tradições sociais de

---

no temperamento da xente, ou no Arizona Science Center de Antoine Predock en Phoenix (1997), un edificio adaptado ao movemento do sol e á dirección do vento, así como unha viaxe a través da paisaxe urbana en que o espectador é partícipe (Richardson 2001, 139).

198 O uso de ar condicionado ou a ausencia de luz natural contribúe á redución da arte como mercadoría, en relación coa perda de aura que denunciaba Walter Benjamin. Solucións como a provisión de sombra e ventilación natural ou a neutralización dos extremos estacionais son formas non só máis ecolóxicas, senón que devolven a capacidade intrínseca de adaptación que posúe a arquitectura (Frampton 1985c, 53; 1986, 19–20; 2007b, 383–84).

199 A tectónica e a estereotomía —por exemplo, un muro de cachotaría— serían unha forma de conciliar o *tekton* —carpinteiro— e o *architekton* —construtor xefe— da arquitectura grega. Frampton (1986, 18) matizaría que o escenográfico —*scenae*, *frons scenae*— pode ser compatíbel co arquitectónico/tectónico, mais que a antítese nace do modo de entender a escenografía como reforzo da recepción/percepción do imaxinario construído. Nese senso, e seguindo Marco Frascari, ao igual que os elementos tecnolóxicos optimizantes, a tectónica priva a arquitectura da súa expresividade: «As Frascari puts it, the act of constructing —interpreting— presupposes, as its etimology would indicate, the act of constructing in the first place» (Frampton 2007b, 383).

200 *Rappel à l'ordre* é un termo empregado tamén por Tzonis e Lefaivre (1993, 12–14) como oposto ao populismo, pero que partilla con el o interese pola tipoloxía e as formas, que a chamada á orde entendería, fronte aos usos políticos, sociais e económicos do populismo, desde unha posición de autonomía. Engaden como exemplos edificios de Rossi, Stirling ou Grassi.

201 Así son traducidos nun artigo incluído no especial de *A&V Monografías* dedicado a Utzon, onde relaciona estes conceptos coa súa igrexa de Bagsværd (Frampton 2018).



103



104



105



106

107





108



109



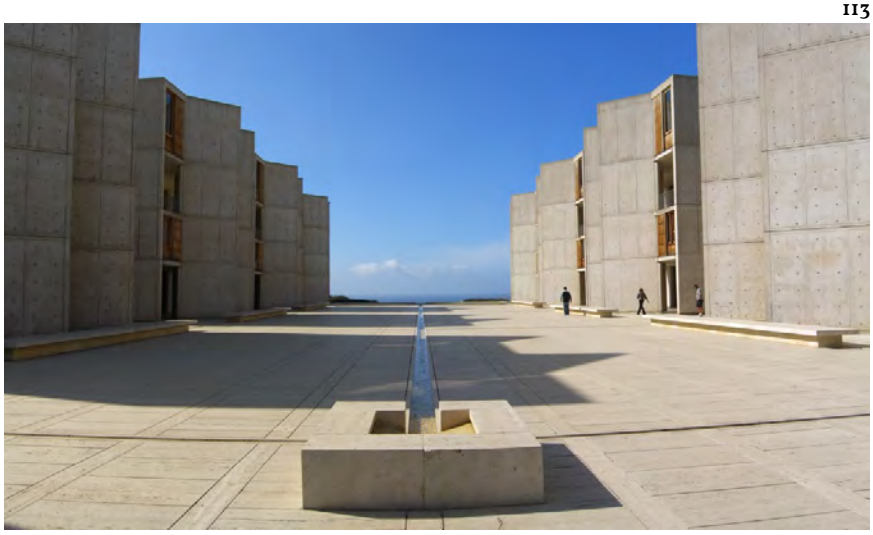
110



111



113



112

◀ *Páxina anterior*

▲ *Nesta páxina*

Fig. 103. Louis Kahn, Museo Kimbell (1967-1972). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Jmabel

Fig. 104. Glenn Murcutt, Casa Ball-Eastaway (1980-1983). Autor: Descoñecido. Dereitos: Urbipedia

Fig. 105. Glenn Murcutt, Centro Arthur e Yvonne Boyd (1999). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-NC-SA 2.0. Autoría: Lucas Torresi

Fig. 106. Tadao Ando, Casa Koshino (1980). Fonte: Flickr. Licenza CC BY-NC-SA 2.0. Autoría: OfHouses

Fig. 107. Luis Barragán, Casa en Tacubaya (1947). Fonte: Flickr. Licenza: CC BY-NC-ND 2.0. Autoría: Steve Silverman

Fig. 108. Luis Barragán, Torres de Cidade Satélite (1958). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: PrtoplasmaKid

Fig. 109. Alvar Aalto, casa consistorial de Säynätsalo (1955). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Tiia Monto

Fig. 110. Peter Zumthor, Termas en Vals. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 2.0. Autoría: p2cl

Fig. 111. Peter Zumthor, capela de San Benedetto. Autoría e dereitos: Felipe Camus. Fonte: Archdaily

Fig. 112. Louis Kahn, Salk Institute . Fonte: Flickr. Licenza: CC BY SA 2.0. Autoría: Jason Taellious

Fig. 113. David Chipperfild, River & Rowing Museum (1989-1997). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 2.5. Autoría: Rowland Shaw

USC

uma determinada raça através de um vocabulário modernista aberto e internacionalista» (a través de Frampton 1997a, 393; 2009, 329). Así, a «arquitectura moderna pechada» é para el recuperar da unidade da casa coa natureza, a unión íntima coa natureza e a cultura que o Xapón perdeu coa modernización, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, valéndose para isto da luz e de estruturas densas para xerar un espazo existencialmente concreto. Isto, ademais, na dicotomía entre tipoloxía e topografía, así como na visión da forma vernácula no rexionalismo crítico, tería a ver co concepto de arquetipo, que para Montaner (2011b, 101) é usado por Ando ou Mendes da Rocha como método para desenvolver as súas obras con base a principios formais lóxicos, inmutábeis, intemporais e xenéricos de formas esenciais e primixenias[202]. Este interese polos muros e a creación de intimidade, a luz, a cor ou os aspectos táctiles como xeradores dun sentido de lugar é tamén detectado na obra de Barragán [**Figs. 107 e 108**], aínda que esta vinculación é moi problemática para Eggener (2002, 234) ao entender que o sentido de lugar e a práctica crítica que Frampton (1997a, 386–88; 2009, 323–24) localiza na obra do mexicano é, en verdade, romántica e reaccionaria e xeraba un paradoxo: respondía a un interese local ou aos intereses comerciais cara a unha clientela foránea —estadounidense— e elitista cunha comprensión escasa da cultura mexicana?[203]

A visión de Frampton está, pois, caracterizada por unha forma de concibir a paisaxe desde un punto non escenográfico ou, cando menos, desde unha perspectiva exclusivamente visual, en liña coa teoría contemporánea da paisaxe e moitas visións críticas da pospaisaxe. Volvendo a Augustin Berque e o seu concepto da paisaxe do *cyborg*, o xeógrafo francés apelaba a revisar a idea tradicional da paisaxe como representación cartesiana para eliminar a separación entre suxeito e obxecto, unha creba que na ontoloxía moderna resultaba insostíbel. No encontro entre a filosofía oriental, que estudou durante anos, e o existencialismo alemán, Berque (2003, 110) integra o *fūdosei* (風土性) de Watsuji Tetsurō, isto é, o momento estrutural en que as cousas do noso medio están presentes en nós mesmos grazas á percepción, e o «ser no mundo» (*'in-der-Welt-sein'*) de Heidegger. Esta é a súa resposta ao concepto abstracto de espazo que dá lugar á representación independente e allea —a «cousa en si» kantiana— da existencia humana, sintetizada no concepto de *médiance* —neoloxismo formado a partir de *med-*, a raíz latina de *milieu*, 'medio'—, o ser no medio, o momento estrutural que dá forma á nosa experiencia, facendo presente no noso interior o medio que nos rodea, unha forma de *espacialidade* da existencia que reconcilia o eu-suxeito e o espazo-obxecto. Outra visión de interese neste sentido é a Virilio, que reivindica a necesidade de «paisaxes de acontecementos»[204] como unha forma de transcender as visións paisaxísticas que, como a *land art* desde o mundo da museoloxía, apelaban unicamente ao consumo da paisaxe: «¿Cómo tener en cuenta lo que ocurre en lo que se mueve o no? ¿Cómo concebir el espacio como un escenario para los hombres y no simplemente como un objeto de contemplación más o menos nostálgico? Hay que reinventar una dramaturgia del paisaje. Una escenografía del paisaje con actores y no simplemente con espectadores» (Virilio 1997a, 108).

A prevalencia do visual tamén se imporía sobre os aspectos táctiles da arquitectura. Neste sentido, a prevalencia visual tería dúas bases: unha biolóxica —o privilexio da vista— e histórico-cultural, xa que logo, o Renacemento instaurou a transcendencia da perspectiva e a representación formal (Frampton 1985c, 55; 1986, 22; 2007b, 385). O táctil permite un achegamento e interpretación da arquitectura desde o corpo, tamén como resposta á tecnoloxía universal e á redución a simple información visual[205]. Esta percepción da forma

[202] Esas formas esenciais e primixenias fan referencia ao arco, o dolmen, o tempo, a cabana primitiva, a cova ou a escalinata. Montaner (2011b, 100–101) contrapón este concepto de arquetipo ao de prototipo, que marca as innovacións construtivas da modernidade clásica —a casa Dom-Inó, por exemplo—, e tamén ao concepto de tipoloxía, que adopta unha dimensión histórica, cultural e urbana.

[203] En efecto, sentencia que Barragán construía «private refuges in which privileged people of means and sophistication might share in his Proustian meditations on memory, nostalgia, and loos. While his colleagues advocated architecture's role in their country's attainment of economic, political, and cultural autonomy, Barragán made condescending remarks about the colorful lives of Mexico's poor and the "bad taste" of its middle classes» (Eggener 2002, 234).

[204] Aquí estabelece unha diferenciación entre o mundo urbano, onde hai moitos acontecementos e poucas paisaxes, e o mundo rural, onde se dan moitas paisaxes mais poucos acontecementos. Ademais, entendía que os suburbios non son paisaxe (Virilio 1997a, 108–9). Esta cuestión viña sendo tratada polo autor desde *Un paysage d'evénements* (1996). Para a edición española, *vid*. Virilio (1997b).

[205] Trátase dunha tendencia a reducir a arquitectura a imaxes que sirvan á comercialización, o control social e o perfeccionamento dos medios de produción. Oponse á división entre corpo e alma e, por conseguinte, á manipulación semiótica e comunicativa que

construída articúlase coa intensidade da luz, a escuridade, a calor e o frío, a sensación de humidade, os recendos, a presenza palpábel da cachotaría, o impulso dunha marcha reducida, a relativa inercia do corpo cando camiña polo chan e a resonancia das nosas pegadas. Un exemplo disto sería a casa consistorial de Säynätsalo (1952) de Alvar Aalto [**Fig. 109**], onde os materiais e as características táctiles da fábrica guían o visitante no seu percorrido a través da arquitectura[206]. Unido ao tectónico, o táctil permite combater o que Heidegger denominou «perda de proximidade». En definitiva: «La unión de lo táctil y lo tectónico tiene la capacidad de trascender el mero aspecto de lo técnico de modo muy parecido al potencial que tienen el lugar y la forma para resistir el ataque implacable de la modernización global» (Frampton 1985c, 57). Esta dimensión táctil estaría moi relacionada coa vertente háptica da arquitectura defendida por Pallasmaa (2006) ou o xeito de entender a arquitectura por Zumthor [**Figs. 110 e 111**]:

> ¿Por qué los distintos aspectos que dan vida a nuestra arquitectura —límites, materiales, concavidades, vacíos, luces, fragancias, resonancias...— no se manipulan con cuidado?
>
> Quizás en la arquitectura actual hayamos olvidado lo básico, lo que realmente constituye el corpus de la arquitectura, y buscamos otras cosas que, en mi opinión, van apartándonos de ella (a través de Llano Cabado 2012, 239).

Con estas palabras, Zumthor tamén está a sinalar unha concepción da arquitectura que non atinxe só a súa propia materialidade, senón tamén a ausencia desta. Neste sentido, Frampton fai referencia a *For an Architecture of Reality* (1987) de Michael Benedikt, onde o autor chama a atención sobre a importancia do baleiro e a súa ausencia na arquitectura contemporánea. Empregando o concepto xaponés *ma* (間), este autor afirma: «The Japanese have the word *ma* which comes close to the meaning of emptiness intended here. *Ma*! *Ma* is in the gaps between stepping stones, in the silence between the notes of music, in what is made when a door slides open». *Ma* é un espazo de valor negativo, o oco, o intervalo ou mesmo a pausa que fala dunha realidade ontolóxica intermedia que ten a ver co limiar de Van Eyck. Ademais, para Benedikt (1987), o baleiro evita que un edificio sexa escravo do seu programa, podendo adaptarse sinxelamente aos principios de orde, estrutura e habitación, como na arquitectura antiga e vernácula. Nunha arquitectura contemporánea carente destes intervalos para o baleiro e o silencio e inzada de egolatrías retórico-formais, poucos arquitectos terían chegado a esta condición, como Kahn no antedito Museo Kimbell ou nos laboratorios de La Jolla [**Fig. 112**].

Nunha liña semellante a Frampton, o privilexio da técnica e os materiais tradicionais é, para Richardson (2001, 62–63), a oposición oposta á escenografía de Las Vegas[207], unha celebración da verdadeira substancia e materialidade da arquitectura vernácula. Con todo, estas consideracións poden caer nunha serie de paradoxos. Se aceptamos que a arquitectura sen arquitectos é a esencia do vernáculo, os actuais edificios «non deseñados» carecerían das habilidades artesanais do vernáculo, sendo en moitas ocasións simples ensamblaxes. Porén, Richardson non nega a posibilidade da prefabricación como unha forma de facer arquitectura sensíbel co lugar, intuitiva[208] e responsábel no uso da tecnoloxía e os materiais dispoñíbeis sen caer nun dogma de preferencia polo local. Dous exemplos disto serían a casa de Anthony Hoete (1999) na illa de Motiti (Nova Zelandia), un exercicio caracterizado pola «ausencia de arquitectura» e que une a tradición vernácula dos celeiros e os rochos coa tradición autoconstrución, unha práctica que depende de materiais baratos e producidos en masa; e o River & Rowing Museum de David Chipperfield (1989-1997) en Henley-on-Thames [**Fig. 113**], en que a tradicional madeira de carballo verde sen tratar é reinventada como unha innovadora pantalla de chuvia fixada á estrutura cun sistema de parafusos de aceiro inoxidábel.

---

representa a televisión (Frampton 1987, 71), moi na liña do pensamento frankfurtiano clásico. Neste senso, é interesante como Frampton (1985c, 55) estabelece a relación entre o visual e o sensorial a través d'*Os condenados* de Visconti (1969), onde este insistiu o uso de parqué natural para os escenarios porque, se non, os actores e actrices serían incapaces de actuar correctamente.

[206] Este exemplo é o escollido por Sarr (2020, 152 e 211) no seu ensaio introdutorio sobre a arquitectura moderna ao referirse ao rexionalismo.

[207] De feito, como ela propia confirma, esta cuestión ten que ver coa tectónica de Frampton como apelación ao labor do artesán e construtor.

[208] Para Richardson (2001, 63), esta aposta pola técnica e os materiais tradicionais na nova arquitectura vernácula vai en contra da noción contemporánea de arquitectura como premeditada e consciente para comezar a parecerse —para ben ou para mal—ao enfoque intuitivo e evolutivo dos construtores vernáculos.

2.2.3. Coda: rexionalismo, realismo, novo vernacularismo. Inflexións nun mundo globalizado

O debate do rexionalismo crítico, como levamos vendo, non foi doado. Os propios Tzonis e Lefaivre (1993, 19) eran críticos co rexionalismo crítico a comezos dos noventa, afirmando a súa incapacidade de identificar un *genius loci*, de estabelecer unha *situacionalidade* ou de artellar o espírito de comunidade por mor da hostilidade da paisaxe postindustrial, postagraria e posturbana[209]. Montaner, focalizando na achega de Frampton, achaba problemático e mesmo paradoxal o rexionalismo crítico:

> El concepto de regionalismo es confuso en la medida que, si en toda obra puede haber un mínimo o un máximo de porcentaje de relación con la cultura local, no nos proporciona ninguna pista relevante sobre la posición arquitectónica desde la que se produce la arquitectura. Frampton cae en una de las principales contradicciones manifiestas de la crítica de arquitectura en la época del posliberalismo: para no entrar, como otros críticos, en la aceptación indiscriminada de todas las corrientes, ha optado por defender las que están más enraizadas en el lugar, las más tectónicas, las más auténticas y más cultas, frente a aquellas posiciones más internacionalistas, autónomas y experimentalistas, comprometiendo su visión con el rótulo del regionalismo crítico (Montaner 2013, 103).

Se Frampton comeza a cultivar a cuestión da tectónica máis polo miúdo nos noventa, Tzonis e Lefaivre, sen deixaren de falar de rexionalismo crítico, terán episodios de capitulación. Á cuestión formulada no seminario «Contexto e modernidade» de Delft por Hans Van Dijk, quen defendía que, se a palabra «rexión» podía ser entendida metaforicamente, o rexionalismo podería ser mellor expresado como realismo (Mota 2012, 47), Tzonis e Lefaivre respondían borrando tres letras de «re(xion)alismo», resultando «realismo» [**Fig. 114**][210]. O realismo é unha desas invariantes da evolución estética e arquitectónica do século XX: as novas obxectividades, o neorrealismo italiano de posguerra ou o realismo socialista son algúns dos diversos exemplos. En verdade, esta capitulación viña dada polas connotacións que acadara o rexionalismo crítico, que xa cumprira durante os oitenta o seu propósito de acender a crítica. As diferentes achegas do seminario tentaron certificar a súa rápida obsolescencia. Jameson, por exemplo, recoñecía que o rexionalismo crítico mostrou uns cantos signos e síntomas, mais erraba en considerar centros e periferias nun tempo en que o centro está en todas partes. Esta diagnose da globalización como supresora das antigas oposicións entre centro e periferia —cidade e campo, cultura occidental e non occidental, estranxeiro e cidadán— era partillada



Fig. 114. Viñeta de Focho. Fonte: Waisman (1990b, 74)

[209] En parte, este desánimo viña dado polo avance da reacción ultraconservadora dos anos oitenta derivada da Escola de Chicago e materializada nos gobernos de Thatcher en Reino Unido e Reagan en Estados Unidos. Aínda así, no seu artigo de *A+U* seguirán a ver necesario o debate do rexionalismo crítico (Tzonis e Lefaivre 1990b).

[210] Mota contrapón dúas propostas da INA-Casa, que Tzonis e Lefaivre destacaban como unha achega ao rexionalismo crítico na Italia de posguerra, arredor de como estas relacionan o novo e o vello: o barrio de Tiburtino, onde o enlace coa tradición vernácula está perfectamente fiado, e o barrio de Tuscolano, moito máis deshumanizado. «[...] the Tuscolano neighbourhood, appears in the background of the ruins of an ancient Roman aqueduct [...]. In Tiburtino, however, this tension between the old and the new, between memory and invention is deliberately obliterated through a design strategy. The eulogy of craftsmanship, popular and rural building techniques were used as an antidote to alienation, to the horrible and uncountable abundance of mass construction understated in Pasolini's *Mamma Roma*» (Mota 2012, 50). Se continuamos a reflexión de Mota, Pasolini dá as chaves desta problemática realista. Os versos que se atopan no inicio deste capítulo, ademais de pertencer a *Mamma Roma*, volven aparecer en «La ricotta», unha curtametraxe metarreferencial que fai parte de *Ro.Go.Pa.G* (1963), un filme con fragmentos de Rossellini, Godard, Gregoretti e o propio Pasolini. Após unha irónica entrevista, en que Orson Welles —que actúa de director do filme que se está a gravar no desenvolvemento da curtametraxe— acaba recitando o poema, explicando: «Nella prima parte il poeta ha descritto certi ruderi antichi di cui nessuno capisce stile e storia e certe orrende costruzioni moderne che invece tutti capiscono».

por Christine Boyer, quen engadía unha reflexión en chave decolonial: «la negación de la marginalidad, de las diferencias regionales y contextuales, es un lujo que sólo pueden permitirse los pueblos dominantes». Por último, e a pesar dos intentos por relacionar o rexionalismo crítico coas prácticas progresistas, tamén houbo críticas que o sinalaron como reaccionario. Neste senso, Marshall Berman atacou a orixe heideggeriana da teoría de Frampton (Waisman 1990a).

Esta non era a primeira vez que se referían ao realismo en arquitectura. Dous anos antes, Lefaivre facía unha valoración, desta volta negativa, doutro encontro celebrado na TU Delft: «Whether Europe», dirixido por Rem Koolhaas. O seminario serviu para pór en común as últimas propostas do deconstrutivismo. Segundo Lefaivre (1988, 9), estas, partindo da incapacidade da linguaxe para se referir á realidade, aprenden das *mean streets*, das zonas industriais da cidade e dos anómicos e atópicos cemiterios da urbanidade. Na liña da súa desconfianza polo deconstrutivismo, que consideraban o fillo enfermo da posmodernidade, Lefaivre afirmaba: «Pero su blanco ya no es sólo la prosaica arquitectura moderna, sino los fabuladores excesos escapistas de la arquitectura posmoderna y los superficiales planteamientos urbanos a base de remiendos llamados *collage city* asociados a ella». Sen negarlles o seu compromiso coa vida urbana actual, as súas referencias son distintas e o seu modo contextualmente anticontextual. Dito doutro xeito, xorden precisamente nos escenarios negados ás prácticas do re(xion)alismo. En efecto, o sentido de estrañeza de Skhlovski está tamén detras destas intervecións, pero dun xeito diferente: os edificios que Koolhaas proxecta na autoestrada entre Ámsterdam, Utrecht e Róterdam están feitos para ser vistos a grande velocidade, como espellos, como copias hiperrealistas dos restos e refugallos arquitectónicos dese naufraxio que son as aforas das cidades. É por iso que, en sintonía co termo literario, Lefaivre chama estas prácticas «realismo sucio», que non é un estilo, senón unha forma de se comprometeren coa realidade[211].

Con todo, asumir unha teórica obsolescencia do rexionalismo crítico e asumir o realismo non implica acreditar neste último realismo nin renunciar ao único compoñente que Tzonis e Lefaivre manterán da teoría que inauguraran a comezos da década: o «crítico», aínda que este tamén experimentará algunhas mutacións[212]. Outro arquitecto que abordará a cuestión da arquitectura «crítica», mesmo con algunhas posicións semellantes, será Peter Eisenman. Como Tzonis e Lefaivre, Eisenman constata o fracaso da modernidade como exercicio crítico debido ás construcións ideolóxicas —estandarización, reprodución, repetición e replicación— que a fixeron sucumbir perante o capital e o consumo: «Rather than transforming capital, capital has transformed the modern» (Eisenman 1995a, 80). Con todo, as vías para a restitución da práctica crítica diverxen completamente e resultan cando menos curiosas vindo dun arquitecto do *star system*. Para Eisenman, o papel mediático da arquitectura comezou a descer após a aparición da imprenta fronte a outros medios. Estes medios son os que actualmente transmiten á xente a idea que teñen das estruturas socioeconómicas. Malia esta condición da arquitectura e a súa iconografía como formas mediáticas débiles, o arquitecto neoiorquino reserva para ela a posibilidade de ser crítica en tanto que mantén a presenza do corpo e a relación coa mente que outros medios banalizan, pero sempre fóra do capital, que só pode soster discursos de confort (Eisenman 1995a, 81). Con todo, e aínda que algúns argumentos soen a brincadeira —máis tendo en conta que catro anos despois asinará o proxecto da Cidade da Cultura—, Eisenman non se equivoca na idea de base: a arquitectura como reconciliación co corpo, na liña do que reivindicaba Frampton (2007b, 381–82), isto é, a necesidade de distinguir entre información e experiencia.

Seguindo a idea de Colquhoun de que a rexionalidade depende da correlación de códigos culturais con rexións xeográficas, Richardson (2001, 16) afirma: «In a world that is becoming rapidly more global and urban, regionalism – whether critical or not – looks increasingly inappropiate. In fact, the more removed the vernacular is from the urban experience, the more it becomes an idealized vehicle for expressing a sense of dislocation». Resulta moi comprensíbel que, após un século xx de experimentos errados, os arquitectos opten

[211] As diferentes sínteses do realismo volven ser tratadas en Tzonis e Lefaivre (1993, 21–22).

[212] Como testemuña Hartoonian (2006, 124), Lefaivre e Tzonis (2003) en *Critical regionalism: architecture and identity in a globalized world* presentan o rexionalismo crítico como temática que é definida polo universalismo desprezado na globalización da información e dos valores culturais occidentais. Fronte ao anterior uso da palabra «crítico», que acaba un senso de oposición ou resistencia, desta volta o rexionalismo crítico é unha estratexia para deseñar unha identidade particular dentro da orde imperante da globalización.

pola inconsciencia do vernáculo. Porén, isto leva consigo unha problemática: o posíbel interese do sistema económico en asumir, desde unha posición occidental, a axenda da sustentabilidade e as solucións locais diferenciadas. Se o utopismo de Morris a finais do XIX era catalogado como atrasado polos novos capitalistas, as novas elites do capital actualmente partillan a visión cautelosa do vernáculo (Richardson 2001, 16–17), algo cuestionábel:

> If Frampton was concerned about global modernization undermining traditional culture in the 1980s, by the end of the 1990s globalization had become a fully-fledged demon. The term vernacular began to be associated not with nostalgia but with resistance to the homogenizing force of global capitalism, sometimes known as 'global-blanding'[213]. In architectural terms, the forces of globalization continue to be represented by the ubiquitous air-conditioned office building, typically designed on a computer in New York and e-mailed to site in Eastern Europe or Asia. Such insensitive practice is becoming increasingly unacceptable for Western firms – even McDonald's has a multicultural policy for its global chain of restaurants.
>
> In the mid-1990s the term 'glocal' and the expression 'act global – think local' seemed to sum up the approach of governments and multinational businesses, which were beginning to recognize that it was no longer acceptable to impose a Western agenda without consideration of cultural differences (Richardson 2001, 16).

Máis aló das súas inflexións nos estudos da tectónica, Frampton seguirá a abordar os contrastes entre o universal e o local nos anos noventa. Evidentemente, a caída do bloque socialista terá unha relevancia fundamental nos mecanismos de hexemonía cultural occidental, permitindo un máis rápido e efectivo avance da globalización económica e cultural. Consciente diso, Frampton (1996) toma como base da actualización do seu discurso as teorías de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe recollidas en *Hexemonía e estratexia socialista* (1987). Estes pensadores, neste contexto do desmantelamento oriental, estabelecen dous perigos antagónicos contra a democracia: a tentativa autoritaria que ameace a democracia e negue a pluralidade e a ausencia completa de unidade, articulación social e, por conseguinte, significacións comúns nos suxeitos sociais: «Entre la lógica de la completa identidad y la de la pura diferencia, la experiencia de la democracia debe consistir en el reconocimiento de la multiplicidad de las lógicas sociales tanto como en la necesidad de su articulación. Pero esta última debe ser constantemente recreada y renegociada, y no hay punto final en el que el equilibrio sea definitivamente alcanzado» (Laclau e Mouffe 1987, 212). Esta estratexia é fundamental para Frampton (1996, 4–5) nun contexto en que a caída do Estado-nación, a desregularización profesional, a aparición dun *star system* e as aporías socioculturais e ecolóxicas da maximización e a comercialización participan dun proxecto universalizante en que o único consolo son os *pétits récits* identificados por Lyotard como intersticios de liberdade fronte ás grandes narracións. En definitiva, ningunha práctica crítica ou resistencia cultural nos tempos do capitalismo actual poderá ser desenvolvida se non é dentro dunha democracia radical onde o debate contribúa á construción de novas diferenzas e consenso social e nunca baixo a repetición de algo adquirido (Laclau e Mouffe 1987, 130–31).

Seguindo coa idea de pluralidade sobrevida á fin da Guerra Fría, para Richardson (2001, 17) isto pode resultar liberador, agás se este pluralismo coincide cunha falta absoluta de confianza polo progreso —en liña co medo dos teóricos do rexionalismo crítico— e a redución da arquitectura a estilos e modas que van e veñen. Con relación á posibilidade que vía Frampton entre as expresións do rexionalismo crítico e os movementos de autonomía ou independencia política, para Richardson segue a existir unha contradición entre o universal e o particular, posto que esta dicotomía reflicte as loitas de poder entre nacións e sociedades desiguais. Máis aló, as loitas contra a reunión da Organización Mundial do Comercio en 1999 en Seattle puxo de relevo a oposición ao capitalismo e a urxencia dun senso de que as diferenzas rexionais estaban a ser perdidas na homoxeneización corporativa. Desta maneira, o rexionalismo está sendo paulatinamente mudado por unha discusión arredor da sustentabilidade e da creación de espazos comunidade, particularmente no mundo en vías de desenvolvemento que pretenden buscar terceiras vías como resistencia á occidentalización (Richardson 2001, 294–95).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[213] *Bland* xorde da contraposición con *brand* ('marca'), podendo entender *blanding* como unha estratexia de marca débil.

Como recapitulación de todas as ideas que se foron salientando sobre o rexionalismo crítico, así como aquelas que nos permitiron unha ampliación ou un enfrontamento dialéctico co rexionalismo critico, cómpre rematar cun par de consideracións finais que, desde un punto de vista conceptual, definirán *grosso modo* as inquedanzas de boa parte das arquitecturas galegas tratadas nesta tese. En primeiro lugar, non relegamos a un segundo plano o rexionalismo crítico porque consideremos o «rexionalismo» un termo problemático. A pesar das desconfianzas e as connotacións negativas que moitos autores aplicaron ao rexionalismo, a posición tanto de Tzonis e Lefaivre como de Frampton permiten empregalo como método de análise para unha realidade cultural específica. Quizais o apartado cultural, isto é, o contexto específico que o rexionalismo crítico definía nos oitenta mudou profundamente nuns poucos anos, como vimos de ver, mais algunhas das súas diagnoses seguen sendo válidas ou cando menos adaptábeis. Doutra banda, o que por suposto resulta de interese son todas as cuestións relacionadas coa expresión ou as concrecións espaciais das prácticas do rexionalismo crítico. ■

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BLOQUE II

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. O longo camiño cara á modernidade

> Subiu a construção como se fosse máquina,
> ergueu no patamar quatro paredes sólidas,
> tijolo com tijolo num desenho mágico,
> seus olhos embotados de cimento e lágrima
>
> CHICO BUARQUE, «Construção» (*Construção*, 1971)

CARLOS ALMUÍÑA e Xosé Lois Martínez Suárez (1974), partindo dunha concepción moi ampla da arquitectura moderna como a arquitectura desde a Revolución Industrial —semellante á liña frankfurtiana de Kenneth Frampton e próxima á de Curtis—, coas mudanzas na organización e formación profesional da arquitectura, entenden que a Revolución Industrial tivo cativos exemplos en Galiza. Ademais, como continúan os autores, industrias como a siderurxia do Marqués de Sargadelos, fábricas de papel ou conserveiras inzaron todo o territorio, das cidades ao rural, e participaron, en maior ou menor medida, deste proceso de modernización da arquitectura. E, como veremos no bloque III, xa adiantan unha idea fundamental, as dúas constantes subxacentes da arquitectura moderna galega: a vontade de enlace cunha tradición popular e a adhesión aos movementos vangardistas (Almuíña Díaz e Martínez Suárez 1974, 208).

Falar das décadas anteriores ao período que centra o noso estudo (1970-2000), dos pioneiros da continxencia a estudar, é obrigatorio por varias razóns. En primeiro lugar, porque existen arquitectos que, malia semellaren *a priori* alleos aos procesos contemporáneos, puxeron sobre a mesa debates intelectuais e metodoloxías que, quer por influencia directa, quer por inferencia, están materializados ou reflectidos nas vicisitudes que estudamos. En segundo lugar, porque para aquelas xeracións que participan activa e directamente do asentamento da modernidade, así como a súa crítica e posta en dúbida ao longo das décadas centrais do século XX, as súas achegas son fundamentais para achandar o terreo de traballo posterior. Ademais, o papel dos pioneiros prolóngase no tempo e coincide co labor das xeracións mozas que constitúen o obxecto principal do estudo. Atenderase, pois, aos discursos arquitectónicos —coas súas derivas sociais, políticas e mesmo ideolóxicas—, ás condicións materiais e ao alcance e difusión de cada xeración. Neste senso, cómpre lembrar que a escolma de obras deste capítulo non pretende ser exhaustiva nin concluínte, senón que atenderá en moitas ocasións a esa relación modernidade-tradición ou aquela que máis espertou a atención naqueles arquitectos que, cara ás derradeiras décadas do século, xa estaban inseridos completamente no panorama dunha arquitectura moderna galega. Así, as ideas principais que se poden atopar na historiografía galega e que debateremos neste capítulo sobre a consolidación da modernidade e ao avance cara á nosa contemporaneidade serán: a) que existiu un primeiro racionalismo limitado nos anos trinta; b) que Sota, malia traballar en Madrid, supuxo unha renovación e un maxisterio para os arquitectos vindeiros; c) o papel incontestábel dos pioneiros incorporados a mediados dos cincuenta, nun intre de volta ao Movemento Moderno no conxunto do Estado.

No anexo de táboas [**Táboa 4**] resúmense as secuencias xeracionais do camiño cara á consolidación da modernidade e o avance cara á contemporaneidade da arquitectura galega. Baseamos esta clasificación e a denominación destas en autores como Flores (1961), Baldellou (1971), Capitel (1986), Seara (1993b) e Río Vázquez (2014), tentando unificar criterios estatais e galegos nesta estrutura. Interésanos o que imos denominar xeración de premodernos que, sendo contemporánea a Mies van der Rohe e Le Corbusier, percorre as linguaxes eclécticas, modernistas ou mesmo rexionalistas de comezos do século XX, se ben cómpre ter en conta tamén a inflexión de moitos deles nas linguaxes *art déco* e racionalista. Na xeración moderna de preguerra inclúense aqueles arquitectos, máis ou menos coetáneos á xeración do 25 (Flores 1961), titulados antes da Guerra Civil e que, polo xeral, terán unha primeira experiencia moderna nos trinta, titubeos nos corenta e volta á modernidade definitiva nos cincuenta (Río Vázquez 2014, 50). Con respecto ás xeracións de posguerra (Flores 1961, 206–8), a primeira delas comezou o seu labor profesional na autarquía mais será partícipe absoluta da consolidación da modernidade. A segunda xeración de posguerra evitan a experiencia autárquica,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

aínda que si a viven durante a súa formación (Río Vázquez 2014, 51). Por último, a terceira xeración, titulada nos cincuenta, posúe certos paralelismos co *Team X* e os debates críticos xurdidos da disolución dos CIAM; a esta terceira xeración pertencerían os «pioneiros» (Baldellou 1971), isto é, Fernández-Albalat e Bar Bóo[214]. Como adianto dos capítulos 2 e 3, preséntanse as xeracións do progreso (Seara Morales 1993b) ou xeración de 1968 (Baldellou 1971), que posuirá unha consciencia xeracional non vista nas anteriores, nun intre de renovación profesional a finais dos sesenta e comezos dos setenta; a xeración da democracia (Seara Morales 1993b), chegados nos anos da Transición e que se homoxeneizará coa xeración do progreso e os pioneiros; e, como remate, as fornadas saídas da ETSAC, que recibirán o maxisterio directo das grandes voces da arquitectura galega contemporánea.

Para este camiño cara á modernidade salientamos catro estudos fundamentais polo seu carácter abranxente, se ben existen outras investigacións máis concretas sobre algúns arquitectos e temáticas. En primeiro lugar, *Vanguardia y tradición: la arquitectura de la primera modernidad de Galicia* (COAG, 2003), resultado da tese doutoral de Fernando Agrasar Quiroga (2001). En segundo lugar, *La arquitectura en Galicia durante la Autarquía (1939-1953)* (2016) de Miguel Abelleira, como nexo entre a primeira e a segunda modernidades, cos pulsos existentes nese «interregno». En terceiro lugar, *Evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela* (1778-1950), tese de Pablo Costa Buján (2013) ofrece unha visión deste período para o caso de Compostela, sendo publicada en dous volumes polo Consorcio da cidade (Costa Buján 2015; 2016). Por último, Antonio S. Río Vázquez, na súa tese de doutoramento *La recuperación de la modernidad: arquitectura gallega entre 1954 y 1973* (2014), publicada polo COAG, fai unha interesante interpretación cronolóxica do asentamento do Movemento Moderno. Sinala o comezo, pois, no Ano Santo de 1954, con proxectos de acondicionamento na cidade de actual modernidade, e lévao cara a 1973, en que aparecen a escola e o colexio, repasando tipoloxías e espazos da arquitectura institucional, industrial, educativa etc. Estas tres teses de doutoramento, saídas da ETSAC, foron todas dirixidas por José Ramón Alonso Pereira, un longo labor de investigación que tentaremos continuar coa nosa investigación[215].

1.1. Dos vinte aos corenta: pulsións da modernidade, autarquía

1.1.1. O terreo das primeiras modernidades

O período 1920-1936 é de vital dinamismo e variedade no seo da arquitectura galega[216]. Unha das grandes novidades estilísticas da década dos vinte, co engadido das implicacións co nacionalismo cultural e político (ver apartado 1.1 do bloque III), é o rexionalismo. Perfecta e amplamente estudado por Xosé Ramón Iglesias Veiga[217], é unha opción que posúe como principais figuras as de Manuel Gómez Román e Antonio Palacios, do rexionalismo máis «arqueolóxico» do primeiro aos usos formais e materiais simbólicos do segundo. Gómez Román, que facía parte da sección de Artes Aplicadas do Seminario de Estudos Galegos, compaxinará o seu labor creativo co compromiso político do Partido Galeguista, sendo candidato á alcaldía de Vigo a través da Fronte Popular e entregando nas cortes españolas, xunto con Castelao, o Estatuto de Autonomía plebiscitado en 1936[218]. Galiza participaba, pois, dun contexto creativo nas periferias que se deron cita na Exposición

[214] Cómpre dicir que Flores (1989, II: 9) inclúe Bar Bóo entre a segunda xeración de posguerra. Porén, compartimos a diferenciación que fai Río Vázquez (2014, 51) entre a segunda e a terceira xeración, isto é, a dos Corrales e Molezún e Bar e Albalat, respectivamente.

[215] Tamén no eido da UDC pódese salientar, como manual, a obra de Louzao Martínez (2015).

[216] Para unha visión xeral do período de entreguerras, véxase o tomo de *Artistas galegos. Arquitectos*, relativo a *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista* (Pulido Novoa ed. 2002). Outros estudos sobre a arquitectura ecléctica galega, tanto a nivel xeral como monografías sobre arquitectos ou tipoloxías específicas, son os de Fernández Fernández, Garrido Rodríguez, Garrido Moreno e Sánchez García, tamén incluídos no apartado bibliográfico.

[217] Véxanse os numerosos títulos de Iglesias Veiga sobre a cuestión rexionalista no apartado bibliográfico, ademais da monografía *Manuel Gómez Román: mestre da arquitectura galeguista* (Xerais, 1995), escrita conxuntamente con Xaime Garrido.

[218] O seu labor cultural non ficaba aí, senón que foi unha personaxe moi influínte no Vigo galeguista da época. Foi presidente da senlleira asociación La Oliva (1910) e un dos fundadores do xornal *El Pueblo Gallego* (1924). No eido político, ademais da súa filiación no Partido Galeguista, participou na Liga de Defensores de Vigo (1921), a Agrupación al Servicio de la República (1931) e o Centro Hijos de Vigo (1932).

Iberoamericana de Sevilla —co pavillón neobarroco de Miguel Durán-Salgado [**Fig. 115**][219]— e a Exposición Universal de Barcelona, onde o tradicionalismo dos tempos de Primo de Rivera atopou a oposición frontal de Mies van der Rohe e o pavillón para a República de Weimar [**Fig. 116**].

Neste senso, é preciso sinalar que, dunha maneira semellante á do resto do estado, se viña producindo unha convivencia de rexistros estilísticos antes do conflito: os eclecticismos suntuosos, que viñeron eclipsar desde 1920 a opción modernista, a emerxencia —relativamente tardía en comparanza con outras zonas— desa arquitectura rexionalista galega e o primeiro racionalismo, en ocasións mesturado coa linguaxe do *art déco*. Porén, moitos dos protagonistas deste período entre 1920 e 1936 non se moveron só nunha destas liñas. Rafael González Villar[220] aparece entre o eclecticismo, o rexionalismo e introduciu nalgunha das súas obras o compoñente *art déco*, mais que, en calquera caso e en consonancia co mestre Palacios, buscará sempre aquelas vías que triunfan nos grandes centros —lémbrese a súa proposta ao famoso concurso do *Chicago Tribune* [**Fig. 117**], en que se presentaron arquitectos do talle de Loos ou Gropius— ao tempo que non deixará de prestar atención á tradición construtiva do seu país. Un proceso de evolución estilística semellante acontece con Jenaro de la Fuente Álvarez, que fai certas concesións ao racionalismo de preguerra[221]. Desa mesma xeración proxéctanse outros creadores que, comezando nun eclecticismo xa moi depurado, continúan a simplificar as formas cara ao racionalismo, como no caso do binomio formado polo valenciano Peregrín Estellés e Antonio Tenreiro, autores do senlleiro Banco Pastor [**Fig. 118**][222].

Urrutia (1997, 271) di coincidir co fío argumental dalgúns dos principais estudos deste período en relación coa permeabilidade e o movemento de arquitectos con González Villar ou Tenreiro desde o modernismo e o eclecticismo ao racionalismo: por unha banda, o de Miguel Ángel Baldellou, *Arquitectura moderna en Galicia* (Consello da Cultura Galega, Electa, 1995); por outra, o *Catálogo de arquitectura: A Coruña (1890-1940)*, de Xosé Lois Martínez Suárez e Xan Casabella (COAG, 1984), outro dos grandes esforzos do COAG en pór en valor o patrimonio arquitectónico das cidades galegas. Mais esta conxuntura plural era xa percibida tamén na literatura estatal. Por exemplo, no primeiro volume do *Catálogo General de la Construcción: 1954-1955* (1954), titulado «La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo» —reeditado en 1980 como *50 años de arquitectura española (1900-1950)*—, Rodolfo Ucha Donate dedica unhas páxinas á «arquitectura en provincias»: «En Asturias y Galicia, salvo algunas construcciones recargadas de los estilos de principios de siglo, la mayor parte es una arquitectura discreta y simplificada introducida con la generalización del hormigón armado. Sin embargo, y aparte de los chalets y casas de campo de tendencias regionalistas, no pocas veces con imitación de los vascos y santanderinos [...]» (Ucha Donate 1980, 222). Engade que na dinámica das cidades, sinaladamente A Coruña e Vigo, tamén se construíu nesa «tendencia simplista», ademais de exemplos da «influencia de los grandes rascacielos americanos, como, por ejemplo, el edificio del Banco Pastor de La Coruña, realizado por los arquitectos Rey Pedreira y Tenreiro» (Ucha Donate 1980, 223)[223].

Finalmente, o racionalismo consolídase no Estado a través do que Carlos Flores, na súa senlleira *Arquitectura española contemporánea* (1961), chamaría «xeración de 1925», cunha proximidade evidente coa literaria xeración do 27. Flores, que como veremos terá unha visión moi tallante do carácter lesivo que tivo o pronunciamento militar fascista de 1936 no tocante ao desenvolvemento do Movemento Moderno, realiza unha primeira escolma con nomes como Bergamín, Fernández-Shaw, Mercadal, Lacasa ou Gutiérrez Soto. En Galiza, unha serie de arquitectos vanse titulando ao longo dos anos vinte e aterran nas vésperas da comparecencia do racionalismo no país. Son os Santiago Rey Pedreira, José María Banet, Francisco Castro Represas e o madrileño Pedro Alonso, Eloy Maquieira, José Caridad Mateo e Antonio Alés Reilein. Se ben

[219] *Vid.* León Urquiza (2012).

[220] Protagonista da primeira monografía editada polo COAG en 1975, de que se falará máis adiante. Como postas ao día historiográficas, recoméndase a lectura de Garrido Moreno (1997; 1998a; 1999a; 2002b; 2002a; 2002c).

[221] *Vid.* Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000; 2002c; 2002b) e Varela Alén (2004).

[222] *Vid.* Agrasar Quiroga (2002a; 2003e) e as contribucións ao volume El Banco Pastor de la Coruña (Fundación Barrié, 1994) de Fernández Fernández (1994a), Agrasar Quiroga (1994), Alonso Pereira (1994) e Soraluce Blond (1994).

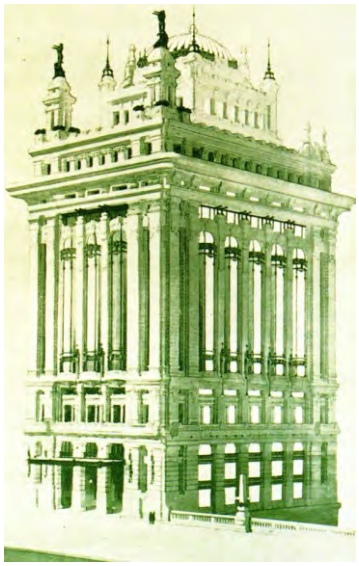
[223] O segundo volume, publicado orixinalmente en 1952 (México D. F., Editorial Patria), é onde se inclúe a listaxe de arquitectos exiliados de que falaremos deseguido (Giner de los Ríos 1980, 195).



115



116



117



118



119



120

Fig. 115. Miguel Durán-Salgado Loriga, pavillón de Galiza na Exposición Iberoamericana (1929). Fonte: Arquivo Serrano
Fig. 116. Ludwig Mies van der Rohe, pavillón da República de Weimar na Exposición Universal de Barcelona. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 3.0. Autoría: Ashley Pomeroy
Fig. 117. Rafael González Villar, proxecto para o *Chicago Tribune*. Fonte: Garrido Moreno (1998a)
Fig. 118. Antonio Tenreiro e Peregrín Estellés, Banco Pastor. Fotografía do autor
Fig. 119. José María Banet, edificio na rúa do Vilar (1933). Fonte: Sánchez García (2013, 176)
Fig. 120. Antonio Palacios, edificio na rúa Viriato. Fotografía do autor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquitectos como Banet[224] aparecen en rexistros de estilo —pódense citar o edificio realizado na rúa do Vilar, 11 (1933), onde se adapta ás tipoloxías formais da cidade histórica compostelá [**Fig. 119**], ou o achegamento *déco* do Cinema Capitol (1935)—, o certo é que esta xeración espreme na primeira metade dos anos trinta as posibilidades do racionalismo. Castro Represas en Vigo ou Rey Pedreira na Coruña normalizaron estas novas formas. Así e todo, a recepción do racionalismo foi limitada, xa que, como indica Seara (1993b), as subscricións á revista A.C., órgano difusor do GATEPAC, eran escasas —cinco— en Galiza[225]. Sería Caridad Mateo quen, pola seu derradeiro ano de formación en Barcelona, o que máis se achegaría ás posicións do GATEPAC e do seu homónimo catalán, o GATCPAC, adoptando unha modernidade máis ortodoxa (Agrasar Quiroga 2005a, 136–40)[226].

Caso á parte é o de Antonio Palacios, exemplo de grandeza, do que supuña triunfar en Madrid e polo variado repertorio de medios que o relacionan coas achegas á modernidade das primeiras décadas de século[227]. Pérez Rojas (1985, 4), por exemplo, relaciona o monumentalismo xeometrizante de Palacios co modernismo vienés e mais a tendencia depuradora do *art déco* —véxase o Círculo de Belas Artes (1919) de Madrid. Baldellou (1995a; 1995b; 1995c) vencéllao, por outra banda, coa Escola de Chicago e a arquitectura de Perret —rúa Viriato, nos 20/22 [**Fig. 120**][228]. Así mesmo, Iglesias Veiga (1995, 34) refírese a que, se ben a vangarda non foi asumida, si influíu nun proceso de depuración da súa obra. Alén destas implicacións, con respecto á teoría do Movemento Moderno, as evidencias do seu coñecemento son palpábeis. Por exemplo, Palacios (1920) sérvese da forma do transatlántico dunha arquitectura funcional nunha entrevista na revista *Madrid Científico* (nº 1031, 1920), cuestión na que é evidente unha reflexión de Le Corbusier, quen tomará esta forma para as *Unité d'habitation*. Para o urbanístico[229], referímonos á memoria do Proxecto de Extensión e Reforma Interior de Vigo [**Fig. 121**], en que indica que «entre Camilo Sitte, que considera a la ciudad como un objeto de arte y Le Corbusier, que la estudia teóricamente, como un útil de trabajo, debe optarse por el término medio, justo, como lo hace Unwin» (extraído de Sánchez García 2000, 1165)[230]. Así mesmo, na propia materialización arquitectónica, «sin duda, el edificio que más acerca a Palacios al funcionalismo de los años treinta es el sanatorio de Fuenfría en Guadarrama [**Fig. 122**], finalizado en 1926, que viene a ser una obra casi única dentro de su producción y en la que se adelanta a proyectos del GATEPAC y GATCPAC» (Pérez Rojas 1985, 12), cuestión que falará da influencia de Palacios en arquitectos que se van incorporando ao racionalismo. Palacios será esquecido, porén, coa

[224] *Vid*. Banet (2002).

[225] Estes datos, procedente do Arxiu GATCPAC do AHUAD, foron incluídas nunha nota no especial da senlleira revista catalá *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* —logo *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*—, publicado en 1972. Enténdese que os 101 subscritores que posuía a revista após a campaña de propaganda de 1934/35, fundamentalmente especialistas e con moitas subscricións estranxeiras, é unha cifra que, «teniendo en cuenta la corta vida de la revista, no es desdeñable». As cinco subscricións galegas atopábanse en Pontevedra (3), A Coruña (1) e Vigo (1). *Vid*. Roca Rossell (1972, 51).

[226] Agrasar engade que, porén, a escaseza de obras de Caridad na súa curta traxectoria galega fai que estas fontes sexan dificilmente detectábeis. Para el, a non construída Casa del Pueblo de Ferrol —sede de UXT— sería a máis próxima á ortodoxia moderna.

[227] Así ten sido revisado na exposición e catálogo *Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia* (Xunta de Galicia, 2020), coordinado por Sánchez García e publicado co gallo do 75º aniversario da morte do arquitecto porriñés. Entre as achegas, a nosa (Rodríguez Caramés 2020a) repasa as relacións de Palacios coa modernidade, así como as influencias ou a continuidade de dinámicas logo da súa morte.

[228] Máis aló, podemos relacionalo coa arquitectura de Lutyens (Rodríguez Caramés 2020c; Sánchez García 2020a; Vigo Trasancos 2020).

[229] Baldellou (1995b, 71) entra nunha ampla serie de consideracións sobre este proxecto: a influencia da Exposición Universal de Chicago ou o fito do Ringstraße vienés no urbanismo europeo. Ademais, enténdeo como unha proposta a medio camiño entre as contribucións recentes dos CIAM —o concepto de *Hinterland* e a «dialéctica cidade-rexión paralela ás propostas do GATEPAC»— e as linguaxes máis debedoras das *Beaux-Arts* decimonónicas. O carácter tan suxestivo e complexo deste proxecto fai que o mesmo autor se teña referido a el en termos de «barroco» e relacionado a súa estética con Sant'Elia, Saarinen, o cinema de Lang ou os debuxos de Ferriss na toma de ideas para os rañaceos (Baldellou 1995a). Pola súa banda, Agrasar Quiroga (2003e, 137–38 e 250) partilla con Baldellou ese encontro entre as tipoloxías de raíz decimonónica e a proximidade ás teorías urbanas do Movemento Moderno, novamente na comprensión do *Hinterland* no desdebuxamento dos lindeiros entre cidade e campo.

[230] O texto do Plan está reproducido en Palacios (1932) e Sánchez García (2000, 1164–66). Ademais, este ten sido tratado por múltiples autores: Armero Chauton e Iglesias Veiga (2002), Baldellou (1995a), Iglesias Veiga (2002), Pereiro Alonso (1998) e Sánchez García (2020a).

consolidación da modernidade, a súa historiografía e a súa defensa máis «militante»[231]. Estas son perfectamente sintetizadas por González Amezqueta:

> Chama a atención que case tódolos coetáneos que falaron de Palacios [...] estendéronse en loanzas e gabanzas da súa persoa e da súa obra e recoñeceron nel unha certa superioridade; non obstante, de xeito máis ou menos implícito, eses xuízos encerran sempre un pero con puntos suspensivos: foi un arquitecto excepcional, pero...; foi o mellor arquitecto do seu tempo, pero... (González Amezqueta 1998, 20).



Fig. 121. **Antonio Palacios, Proxecto de Extensión e Reforma Interior de Vigo (1932), área interior. Fonte: Museo da Cidade, Vigo**



Fig. 122. **Antonio Palacios, sanatorio de Fuenfría (1926). Fonte: *Arquitectura* (nº 83, 1926), p. 26**

1.1.2. A continxencia despois da guerra

O golpe de estado do bando nacional en xuño de 1936 é un verdadeiro punto de inflexión no desenvolvemento da arquitectura no conxunto de España. É evidente, pois, que a nova orde empregou a arquitectura como símbolo de poder, especialmente a partir da rápida creación da Dirección Xeral de Arquitectura (1939), adscrita ao Ministerio de Gobernación, co obxectivo de ter baixo férreo control os arquitectos, as asociacións profesionais e a subordinación e adoutrinamento das escolas (Abelleira Doldán 2012c, 43). No entanto, débese notar que non toda a historiografía é consecuente con esta afirmación. Verdadeiramente, as diversas posicións barallan non só esta opción, senón que tenden a relativizar o impacto histórico dun feito que, malia a súa transcendencia, non supuxo unha absoluta ruptura e vernizou as dinámicas e linguaxes anteriores ao conflito.

Obras clásicas coma *Arquitectura española contemporánea*, de Carlos Flores (1961, 177–80) sinalan a violencia da ruptura após a guerra, posto que supuxo illamento, mudanzas ideolóxicas e o exilio ou redireccionamento do labor de arquitectos que viñan renovando a arquitectura estatal. A cuestión dos arquitectos anteriormente vencellados ao Movemento Moderno é tamén tratada por Bohigas (Bohigas 1973, 123–38), que resulta tallante. Esta idea da interrupción drástica da modernidade é matizada noutras obras de referencia da historiografía española, podendo citar a Sambricio (1980, 63), que apunta unha mudanza no tocante á concepción do arquitecto ou do xeito de entender a cidade, froito dunha nova orde á que se adaptaren os arquitectos formados durante a Segunda República, aludindo á necesidade de obxectividade con respecto ao compoñente negativo acotío subxugado. Esta visión de Sambricio emana dos seus anteriores contributos nos debates que se estaban a dar tanto en Madrid como en Barcelona nos liberatorios e axitados anos da Transición. En efecto, a exposición «Arquitectura para después de una guerra» (1977) baséase en que baixo a arquitectura do novo réxime subxace, adaptándose, os preceptos da arquitectura racionalista, agora tornados

[231] Isto é defendido por Celestino García Braña, quen entende que os clásicos da historiografía moderna —Zevi, Benévolo ou Hitchcock— censuraba as linguaxes anteriores como estilos a superar. Ver a introdución de Varela Alén (2010).

en clasicismos [**Fig. 123**]. Esta exposición, organizada polo Col·legi Oficial d'Arquitectes de Calalunya i Balears, estivo rodeada doutras actividades como un seminario sobre a arquitectura da posguerra, onde se deron cita o propio Sambricio, Ignasi de Solà-Morales ou Valeriano Bozal —moi crítico coa ideoloxía arquitectónica do primeiro franquismo—, cuxas contribucións apareceron nun especial sobre esta época na revista *Arquitectura* (nº 199, 1976). Pode semellar contraditoria a organización e publicación —tanto como libro como o especial da revista *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* (nº 121, 1977)— dos textos relativos á exposición por parte dos colexiais cataláns e baleares, que recollían a tradición antifascista do GATCPAC e a vía crítica do *Grup R* —con Bohigas como unha das cabezas visíbeis. Lonxe desa contradición, este discurso só se pode entender desde o contacto que neste momento se está a estabelecer en Catalunya con Italia e os arquitectos da *Tendenza*[232].

Derivado destas visións, tamén é salientábel a polémica suscitada por un artigo de Tomás Llorens e Helio Piñón aparecido en *Arquitecturas Bis* (nº 26, 1979). Llorens e Piñón, partindo do presuposto de que os anos corenta non eran unha fenda absoluta na arquitectura moderna española, criticaban as teses de Ignasi de Solà, Sambricio ou Capitel arredor de tres puntos: a) por non ofreceren unha visión clara e concisa do racionalismo que se manifestaba na autarquía, xa que se empregaba un concepto demasiado abstracto para rastrexar as continuidades e daban lugar a confusións entre racionalismo e Movemento Moderno; b) por presuporen unha natureza aideolóxica e «autónoma» da arquitectura das corenta, xa que logo, a tese continuísta se baseaba nunha «continuidade disciplinar»; e c) pola ahistoricidade que se intúe de elementos como a minimización da ruptura da Guerra Civil, a conseguinte falta de sensibilidade para percibir os cambios derivados ou o emprego de esquemas idénticos para a análise de Barcelona ou Madrid e/ou diferentes arquitectos con diferentes rexistros e ocupacións. Llorens e Piñón, ademais, foron especialmente duros ao comparar esta liña co «oportunismo teórico» dos esquemas empregados pola historiografía italiana de Tafuri e os teóricos da *Tendenza*:

> Así por ejemplo leer la Universidad Laboral de Gijón a partir del concepto rossiano de «ciudad análoga» resulta, en verdad, tan anacrónico como leer las catedrales góticos en términos de un «nuevo dinamismo espacial» (Zevi); leer a Brunelleschi en términos de «anulación de la historia» (Tafuri) o leer a Alberti en función del inclusivismo de Robert Venturi (Llorens e Piñón 1979a)[233].



123



124



125

Fig. 123. **Monumento á Contrarreforma (1948), incluído en *Arquitectura para después de una guerra*. Arquivo ETSAM (Signatura: EXPOE01_P002_M003_002). Licenza: CC BY-NC-ND**

Fig. 124. **Antonio Palacios, Templo da Vera Cruz. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Luís Miguel Bugallo Sánchez**

Fig. 125. **Antonio Palacios, Banca Viñas Aranda. Fotografía do autor**

[232] Débese pensar, seguindo este fío, na arquitectura da Italia fascista ou as pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico nos anos trinta, que estabelecen unha influencia formal —e contraditoria en contidos— dos neorracionalistas da *Tendenza* dos setenta. Á fin e ao cabo, o filtro que a posmodernidade empregaría, *grosso modo*, con respecto ao clasicismo dá lugar á sinxeleza das formas e da xeometría que se pode ver nalgúns exemplos da arquitectura franquista afastados dos eclecticismos máis fastosos en ornato e composición.

[233] No seguinte número (nº 27, 1979) aparecerían as resposta de Solà e Sambricio, así como un novo artigo de Llorens e Piñón para responderen ás críticas, todo isto vernizado cunha linguaxe moi dura que por veces está a piques de transcender o puramente académico. *Vid.* Llorens e Piñón (1979b), Solà-Molares (1979) e Sambricio (1979).

Sexa como for, a seguinte afirmación de Baldellou (1995c, 14) resulta suxestiva ao definir unha creba xeracional e programática: «A finais dos anos corenta pode apreciarse un cambio de sentido. Os sindicatos de Cabrero, a inflexión de Gutiérrez Soto, a morte de Palacios, anunciaban que a fin estaba preta»[234]. En verdade, a morte de Palacios (27/10/1945) foi acompañada dun pranto colectivo en Madrid[235], así como no seu Porriño natal, que reclamou axiña os seus restos, producíndose o traslado en 1976. Como viñamos adiantando, Palacios si prestaba atención ás novas formas de pensamento arquitectónico, se ben é certo que na súa obra tardía —da liña historicista do templo da Vera Cruz do Carballiño [**Fig. 124**] ao magnífico exemplo de arquitectura monumental comercial da Banca Viñas Aranda de Vigo [**Fig. 125**]— se ve unha dinámica «decrecente» por mor dun país que estaba lonxe de ofrecer unha «cultura tecnolóxica e industrializada» (González Amezqueta 1967). Desta maneira, segundo se consolidaba a modernidade, a historiografía esquecía a súa figura, algo inxusto e mesmo carente de sentido para algúns autores: «Querer ver las obras de Palacios desde ópticas ajenas a las que su autor se propone, sería como enjuiciar la obra del Greco desde las coordenadas *caravaggistas* que entonces triunfaban» (Pérez Rojas 1985, 174). En efecto, no discurso «Ante una arquitectura moderna», pronunciado co gallo do centenario do nacemento de Juan de Villanueva (6/1/1940), Palacios sitúase no novo *Zeitgest* conservador[236]:

> Es interesante apuntar que el fenómeno nuevo, origen de este vital deseo, consiste en que la tercera reacción del neoclasicismo, ahora producida, no sólo en España, sino también para las grandiosas reformas interiores, contra una desviación arquitectónica, por barrocos abusos decadentes, productos de hipertrofias artísticas, ocasionadas, precisamente, por una perfección o exceso de virtuosismo en las artes del dibujo y de la construcción. La reacción de ahora es absolutamente contraria; va contra el cubismo sovietizante, abismal negación que ha hecho tabla rasa del arte arquitectónico, al modo que la paralela ofensiva contra la pintura, que ha pretendido deshumanizar, sustituyéndola con risibles o indignantes jeroglíficos, y contra la escultura infrahumana, sistemáticamente obligada a reproducir las imágenes deformadas de los más bestiales antropopitecos (Palacios 1945, 405).

O caso de Palacios, co seu falecemento en 1945, contribúe a entender esa transformación que se producirá na arquitectura estatal a finais dos corenta, cando menos desde o punto de vista simbólico. Alén da interrupción do Movemento Moderno tras a Guerra Civil e a superación da arquitectura palaciana, o certo é que ficaron certas afinidades nos arquitectos que se van incorporando ao racionalismo, como o exemplo xa visto de Fernández-Shaw[237] ou de García Mercadal, que afirmaba o seguinte nunha mesa redonda organizada por *Hogar y arquitectura* sobre a xeración do 25: «La formación era irracional y retrógada. Las únicas personas que en nosotros dejaron algo positivo fueron Palacios y Anasagasti, por su impulso renovador», aínda que gardaba «un buen recuerdo como persona, pero no como arquitecto...» («Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw» 1967, 39)[238].

---

[234] Precisamente, Baldellou (1995a, 41) reivindícao como unha das figuras máis creativas da súa xeración, se ben é esa adscrición xeracional que o afasta do racionalismo de entreguerras. A súa arquitectura defínese, segundo a liña similar de Urrutia (1997, 155), como «repleta de citas tradicionales para embellecer la ciudad, pero renovada por Palacios, persistente, que no es abierta a la vanguardia, sino por parte de otros, caso de su discípulo Casto Fernández-Shaw».

[235] A *Revista Nacional de Arquitectura* dedicoulle o número dobre 47/48. Entre outros textos, inclúese un artigo escrito por Casto Fernández-Shaw no xornal *Madrid* os días seguintes ao falecemento. Nel, definíase o porriñés como un home traballador e cuxas obras eran fundamentais para a mudanza da imaxe de Madrid (Fernández-Shaw 1945, 390–92).

[236] Cuestión que debe ser posta en relación coa nova orde política e cultural, en que a vangarda era frecuentemente vinculada á esquerda política; esta afirmación, non carente de sentido, ten os seus matices. No tocante á arquitectura, é perfectamente entendíbel tendo en conta a vinculación tan clara do GATEPAC e o GATCPAC, aínda que tamén cómpre lembrar o caso de José Manuel Aizpurua, arquitecto racionalista basco que militou na Falanxe e morreu durante a guerra, participando do bando nacional. Isto tamén acontecía na Alemaña nazi, que obrigou o profesorado da Bauhaus ao exilio —e que xustificaría o papel fundamental de Estados Unidos nas vangardas da posguerra—, ou en Italia, onde atopamos o contraditorio exemplo de Marinetti e a súa deriva fascista. Así mesmo, porén, as arquitecturas oficiais do estalinismo tamén tiñan ese mesmo carácter reaccionario, ficando as innovacións creativas e plásticas noutros ámbitos.

[237] Outro exemplo clarificador é o Casto Fernández-Shaw, discípulo de Palacios, que así mesmo traballou con Otamendi nalgunha obra de mocidade e que, como director da revista *Cortijos y rascacielos*, atendeu á arquitectura do mestre.

[238] Unha liña xenealóxica máis ou menos coherente pode ser elaborada, segundo Baldellou (2001, 285–86), tanto en arquitectos abertamente modernos como aqueles máis ancorados nas inercias historicistas, podendo rastrexar a pegada de Palacios, por alusións

Miguel Abelleira, o gran estudoso da arquitectura galega do período autárquico, pon o foco na arquitectura oficial do novo réxime como mecanismo de transmisión ideolóxica. Unha arquitectura —di— que «conforma una realidad edificada cuya importancia sólo es equiparable en su diversidad y en su magnitud a la situación posterior a la entrada en vigor del Estado de las Autonomías» e que abrangue gobernos civís[239], casas sindicais, delegacións ministeriais, sedes de xefaturas, institutos, sedes do Banco de España e das compañías de teléfonos e correos (Abelleira Doldán 2017, 124). Con todo, tamén se ten referido aos edificios de esquina das grandes cidades como tipoloxías que preservaron as linguaxes modernas (2012c), a variedade tipolóxica na arquitectura cinematográfica (2012a; 2012b) ou o emprego da pedra nos cerramentos (2019), enfoques que suxiren a riqueza dun período tradicionalmente simplificado historiograficamente. En efecto, Abelleira (2017) láiase, por exemplo, da forte caracterización da ideolóxica da arquitectura institucional da autarquía como reaccionaria, así como as limitadas e escasas referencias a boa parte do patrimonio arquitectónico desta época[240]. Esa historiografía sobre o período autárquico comeza no final do franquismo e desenvólvese ao longo da Transición ao Estado das Autonomías. Coincidimos con Abelleira no carácter limitado delas, posto que se trata de referencias en estudos xerais, cun formato que non convidaba a unha fonda reflexión historiográfica. O que nos interesa, con todo, é situar estas visións historiográficas no seu contexto: a necesidade de crear un discurso sobre a consolidación da modernidade, nun intre vital —a transición dos setenta aos oitenta— para dito proceso, co engadido das mudanzas políticas, sociais e económicas.

Así pois, as primeiras visións historiográficas do caso galego tendían a falar de interrupción da modernidade, cos matices que a rápida caída de Galiza na España «vitoriosa» —non así a represión, que se mantivo durante anos—, a menor vinculación política da arquitectura fronte a outros lugares do Estado e o xeito de se introducir o discurso de poder do franquismo, cuxo nacionalcatolicismo se apropiou da tradición xacobea. Nela, a arquitectura da posguerra tivo, desde os primeiros intres, unha connotación pexorativa. Almuíña Díaz e Martínez Suárez (1975, 88–91), nun catálogo sobre a obra de Rafael González Villar, ofrecían unhas pesimistas liñas sobre a arquitectura entre 1936 e 1950, salientando a grandiosidade e calidade do deseño urbano —non así dos edificios— do Campus Sur compostelán (Jenaro de la Fuente Álvarez), o Mercado de Abastos (Vaquero Palacios), o Cinema Avenida, do propio González Villar, e o estadio de Riazor (Rey Pedreira) [**Figs. 126 a 129**][241]. Pódese soster que a Guerra Civil supuxo un desmantelamento das estruturas culturais e profesionais da arquitectura. Sobrino Manzanares (1982, 434) non atopa razóns para xustificar unha ruptura crítica da produción arquitectónica moderna despois da guerra; é de interese, máis cós rexistros estilísticos, a nova adscrición dos grandes proxectos ao trinomio de Estado, Banca e Igrexa que constitúen o poder. Vigo Trasancos (1993, 411) refírese á Guerra Civil como paréntese, entendendo que a arquitectura de posguerra non achegou ningunha innovación. Para Iago Seara, esta dimensión da arquitectura da autarquía, precisamente polas condicións económicas depauperadas, maniféstase de maneira «centrípeta», contrapóndoa ao carácter «centrífugo» e máis fondamente ideolóxico das arquitecturas alemá e italiana (Seara Morales 1993b, 348). Será durante os anos corenta que sobre estes piares se fundamentará unha arquitectura de corte historicista,

ou omisións, en Pascual Bravo, Secundino Zuazo, Modesto López Otero, Rafael González Villar, Pedro Muguruza, Casto Fernández-Shaw e Víctor Eusa. Algúns deses nomes —Bravo Sanfeliú ou Fernández-Shaw—, xunto cos de Luis Aguirre ou Gutiérrez Soto, son partillados por Pérez Rojas, quen conclúe que existen conexións e influencias en arquitectos titulados entre 1910 e 1919, anos en que Palacios desenvolve o seu labor docente máis activo. O exemplo de Gutiérrez Soto estaría confirmado polo seu discurso de entrada na Real Academia de Belas Artes de San Fernando (1960), no que recoñece a Palacios e Suazo como as principais figuras da arquitectura do seu tempo e salienta o seu interese pola escala (Gutiérrez Soto 1960, 29).

[239] Citados tamén por Seara (1993b).

[240] Refírese a achegas que imos citar: Almuíña e Martínez Suárez (1974; 1975), López Vázquez (1981), Sobrino Manzanares (1982) e Vigo Trasancos (1993). Tamén se amosa a perplexidade porque estas arquitecturas institucionais do réxime aparezan nas guías de arquitectura da Coruña (1998), Vigo (2003), Ferrol (2007), Santiago (2008) e Lugo (2011), editadas polo COAG (Abelleira Doldán 2017, 123–40).

[241] Idéntica recompilación realizaban Almuíña e Martínez Suárez (1974, 209) na *Gran Enciclopedia Galega*, contrapondo estes inmóbeis a maos exemplos de monumentalismo neobarroco como a sede do Banco de España de Santiago (Romualdo de Madariaga, 1940), un polémico edificio para o que se derrubou unha mazá de vivendas da praza das Praterías, impondo o seu pórtico de acceso sobre o espazo público. Foi reconvertido en Museo das Peregrinacións por Manuel Gallego (2008-2012) [**G17**]. Sobre a cuestión do Banco de España, *vid.* Corral Varela (1995).



126



127



128



129

Fig. 126. Imaxe aérea do Campus Sur nos anos cincuenta. Fonte: *Imaxe de Compostela: unha cidade de pedra nas vellas fotografías* (recompilación de José Luis Cabo Villaverde e Pablo Costa Buján)
Fig. 127. Joaquín Vaquero Palacios, Mercado de Abastos de Santiago. Fotografía do autor
Fig. 128. Rafael González Villar, Cinema Avenida. Fonte: *Do racionalismo á modernidade* (2002), p. 57
Fig. 129. Santiago Rey Pedreira, Estadio de Riazor. Fonte: Martínez Suárez e X. Casabella López (1984)

monumentalista e mesmo dun rexionalismo que arestora, co exilio e silencio dos círculos galeguistas nos primeiros anos da ditadura, adoptará un compoñente máis folclórico.

Entre o rexionalismo, que bebeu antes da Guerra Civil da vitalidade intelectual do galeguismo, e o monumentalismo autárquico haise manter un enfrontamento dialéctico onde serán escasos os exemplos de reinterpretación rexionalista que fuxan do monumentalismo do réxime (Seara Morales 1993b, 349). Volvendo a un dos exemplos nomeados, é quizais o conxunto dos colexios maiores e o ordenamento do Campo de Don Mendo en Santiago, unha obra proxectada antes da guerra por Jenaro de la Fuente Álvarez[242], a que mellor emprega os recursos do neobarroco compostelán en traza e composición, así coma na inserción dunha ordenación de corte clasicista (López Vázquez 1981, 1149). Mención á parte teñen os templos votivo de Panxón e a xa citada Vera Cruz do Carballiño de Palacios, onde o porriñés desprega un amplo abano de referencias formais medievalistas —románicas, góticas, mudéxares— que se tinguen con simbolismos e a expresividade da pedra. En calquera caso, máis aló deste exemplo e outros de Gómez Román[243], a liña historicista neobarroca

[242] *Vid.* Costa Buján (1991; 2016).

[243] Tamén é salientábel o Cinema Fraga (1941) de Vigo, obra do madrileño Luis Gutiérrez Soto. Este arquitecto, que durante os anos da autarquía é protagonista da (re)construción do Madrid imperial, será un dos impulsores da recuperación da praxe moderna a finais da década. Aínda que este repertorio non estaba presente no primeiro proxecto, Gutiérrez Soto recolle na súa proposta finalmente construída formas presentes na fachada do Tesouro da catedral de Santiago ou no Hostal dos Reis Católicos, mantendo as bóvedas parabólicas iniciais como sinal de modernidade. Ademais, malia o seu anacronismo, cómpre recoñecer a inserción do seu volume lonxitudinal con respecto á rúa do Uruguai e o uso medianamente contido das formas historicistas.

viviu esgotada ao longo da década[244], xa que, coma indica Baldellou nas conclusións ao estudo sobre a arquitectura moderna en Galicia[245], o historicismo de posguerra incorría en fondos abusos formais, igual de negativos cós do conxunto do estado, sinalando que

> A arquitectura «oficial» encontrou no «autóctono» unha solución intemporal referida a unha clase indefinida, a unhas crenzas imprecisas das que se podía volver coa mesma facilidade coa que se fora. A arquitectura do «depende» parecía esperar, simplemente, un cambio climático para desaparecer sen deixar rastro (Baldellou 1995a, 201).

O arquitecto vigués movíase na urxencia de refundar o galeguismo, como secretario xeral do Partido Galeguista na clandestinidade e en continuo contacto co exilio exterior e interior, un labor que será complicado por mor das desavinzas con Castelao e o Consello de Galiza[246]. Coa deriva culturalista do galeguismo nos cincuenta, a achega de Gómez Román ao movemento galeguista abranguerá desde a fundación do Padroado Rosalía de Castro á fundación da editorial Galaxia, da que sairá a revista *Grial*, un órgano de difusión cultural galega que prestará atención á arquitectura en moitas ocasións. Tamén o compromiso coa lingua é importante, promovendo, xunto con Ferro Couselo e Fernández del Riego, a iniciativa de instaurar o Día das Letras Galegas (1963). No seu discurso de entrada na Real Academia Galega (1951)[247], así como nunha entrevista de Salvador Lorenzana para a revista *Galicia Emigrante* (nº 27, 1957), Gómez Román garda certas esperanzas no proxecto modernizador, que, malia que se introduciu no país «de forma mangoante», recoñece que tivo a «virtude de esperar unha crítica saludable nas súas manifestacións». Para este proceso de modernización sería absolutamente necesario a creación dunha escola, unha eiva institucional —di— que é compensada coa calidade artística da cidade de Santiago, sendo o seu barroco exemplo a seguir e o seu estudo histórico fundamental para poder levar a cabo con dignidade a actividade arquitectónica. Porén, e malia o seu deseño de «Escola de Arquitectura e Belas Artes para Santiago de Compostela» (Arquivo da Fundación Penzol), Gómez Román naquela altura non semellaba posuír moitas esperanzas no nacemento dunha escola a curto prazo — efectivamente, este nacemento non se producirá até 1973. En resumo:

> Ese estilo resplandece aínda nas vilas e cidades galegas con calidades de perfecta manifestación, ou cambios de certa inxenuidade, pero sempre nunha liña continuísta. Co barroco completouse a formación da cidade compostelana, Museo de Arquitectura de crecente estimanza para cantos nesta orde cifran os seus afáns. A súa alta calidade e as súas posibilidades de ensino conduciunos a un feito incontestable: o de que se non fundar nel unha Escola de Arquitectura, cómpre basearse no pleno coñecemento das súas obras para poder exerce-la profesión arquitectónica no noso país (M. Gómez Román 1990, 19).

Outro exemplo que Iglesias Veiga ten catalogado como rexionalista é o Mercado de Abastos de Santiago, do asturiano Vaquero Palacios. A sinxeleza tipolóxico-formal e o seu axuste perfecto ao ambiente histórico do casco vello compostelán, sen caer en historicismos evidentes, foi unha causas do interese prestado

---

[244] Aínda que Gómez Román mantén esa visión «arqueolóxica» na súa ollada cara ao barroco, outros arquitectos como Antonio Cominges tenderán a un maior recargado formal, como no edificio de vivendas na Gran Vía. A cuestión dos promotores é evidentemente fundamental neste proceso, podendo citar, como exemplo de historicismo de calco, a igrexa da Soidade, no monte do Castro, unha reprodución da *Madeleine* encargada polo bispo Eijo Garay, unha personaxe de fonda importancia na Igrexa franquista. *Vid.* Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, II; 2002a) e Vilas Rodríguez (2015).

[245] *Arquitectura moderna en Galicia* foi publicado en 1995 polo Consello da Cultura Galega e Electa, o tándem editorial que deu luz tamén a *Lugar, memoria e proxecto. Galicia (1974-1994)*, é unha adaptación da súa tese de doutoramento: *Arquitecturas marginales en la España contemporánea. Galicia como paradigma* (ETSAM, 1985), dirixida por Adolfo González Amezqueta.

[246] Malia as polémicas e as incomprensións, a lealdade recíproca de Gómez Román e Castelao non se inmutou. Unha carta de Castelao a Otero Pedrayo (1940), que lle fixo chegar —segundo as súas memorias— Ramón Piñeiro, reza: «Hai unhas cantas persoas coma ti, Gómez Román, Valentín Paz-Andrade ou Plácido Castro, que sodes os que podedes reorganizar aí o galeguismo. É unha hora de sacrificios, pero é unha hora en que temos que cumprir co noso deber» (Piñeiro 2002, 67). Outra carta de *ca.* 1947, desta volta a Gómez Román, reafirma este aprecio do rianxeiro polo arquitecto: «Do porvir, ainda sendo aventurada calisquera afirmación, podes estar seguro de que seguiremos loitando coa mesma fé e optimismo dos nosos destiños: que manteremos sempre a conducta brilante do Partido, e que endexamáis deixaremos de ser repubricáns, xa que a monarquía é incompatíbel en ausoluto coa nosa suprema aspiración. Xa vou vello, pero os anos non me impiden axudar na obligada tarefa en que estamos todos empeñados, e teño fe en que hei poder abrazarte n-ista nosa Terra, ceibe e feliz» (en Castro ed. 2000, 371).

[247] Reproducido na revista *Obradoiro* (nº 17, 1990) e en Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (1995). As inquedanzas de Gómez Román neste discurso maniféstanse igualmente nunha entrevista realizada por Salvador Lorenzana para a revista *Galicia emigrante* (nº 27, 1957).

pola historiografía moderna galega das seguintes décadas. Protagonista do primeiro racionalismo asturiano, Vaquero Palacios (1983) deixaba constancia nunha carta[248] da evocadora descuberta da cidade Santiago e a inspiración da súa arquitectura pétrea. Dalgunha maneira, como afondaremos máis adiante, é un rexionalismo mediatizado pola modernidade, a optimización dos espazos e da toma só de referentes históricos que sexan necesarios para o enfoque tipolóxico. De aí que, para Seara (1993b), o Mercado de Abastos anticipase ideas que se haberían barallar no SIAC (1976). Iago Seara (1993b, 358) relaciona a interrupción do racionalismo de preguerra á inexistencia de grupos e institucións comprometidas coa modernidade, así como o curto período de desenvolvemento deste racionalismo e a reconversión estilística dos seus protagonistas. Subscribimos estas causas, se ben cos matices que o propio autor detecta. E é que o máis cotián é, xa que logo, a reciclaxe e mestizaxe formais dos arquitectos que participaran do racionalismo nos primeiros anos trinta. González Villar é quen nestes anos de lle dar continuidade aos proxectos *art déco* realizados antes do golpe de estado. No Cinema Avenida (Cantón Grande, A Coruña, 1937), leva ás derradeiras consecuencias as capacidades expresivas do *bow window*[249]. Dous exemplos deste racionalismo vernizado de clasicismo rexístrase en dous edificios vigueses de Castro Represas e Pedro Alonso: o edificio Albo (1942), no impoñente chafrán entre a rúa Urzaiz e a Gran Vía, e cuxas liñas puras son adobiadas con pináculos e un remate a xeito de tabernáculo cunha *Vitoria de Samotracia* [**Fig. 130**]; e o Real Club Náutico[250], próximo á pureza orixinal do racionalismo[251] ao tempo que presenta unha fachada columnada. Por outra banda, José María Banet, en Compostela, móvese, nos seus proxectos de vivenda no ensanche, en trazos rexionalistas e racionalistas, estes últimos circunscritos a espazos entre medianeira que, aínda que formalmente aceptábeis, non se erixen como proxectos de grande presenza urbana. O percorrido nos corenta de Maquieira en Lugo responde a cuestións semellantes, adaptándose ás novas esixencias dos promotores tendo en conta a súa recente paternidade e a necesidade de aceptar proxectos (Goy Diz, 2012)[252]. Pola banda de Reilein en Ourense, este tamén aborda rexistros historicistas, mais, como afirma Seara (1993a, 360; 2002a, 200), as súas obras a partir de 1940 «non se caracterizan por unha adhesión emocionada ou apaixonada ó formalismo dos estilos históricos que o réxime franquista enmarcou inicialmente». Pola contra, Reilein será unha persoa chave na recuperación moderna na cidade das Burgas, consolidándose como mestre de arquitectos ourensáns como Suances ou Seara, e deixará importantes reflexións sobre a implantación da modernidade no rural ou o heroico proxecto da torre de San Martiño (1960) [**Fig. 131**][253]. De calquera maneira, velaquí unha das chaves para a interpretación do racionalismo de posguerra: o seu desprazamento dos grandes —ou visíbeis— exemplos das zonas de crecemento das cidades galegas, aparecendo só disimulado cando as promocións acadaban unha relevancia maior.

Da liña interpretativa sostida en *Arquitectura para después de una guerra*, que postulaba unha supervivencia implícita do rigor racionalista na arquitectura máis monumentalista, con adscricións provenientes do fascismo italiano e o nazismo alemán, ten o seu mellor exemplo no xa citado estadio de Riazor (1939-1944). Inmediatamente veciño da cidade xardín construída nun dos extremos da baía de Orzán, o proxecto de Rey Pedreira é un exercicio de boa comprensión dos elementos compositivos e expresivos (Seara Morales 1993b, 351), unha unidade creativa que desapareceu con posteriores intervencións[254]. Pola súa banda,

[248] A carta aparece en *Composición arquitectónica* (nº 1, 1983), sendo reproducida tamén no *Boletín* da Comisión de Cultura do COAG (nº 20, 1984).

[249] Recurso expresivo empregado rigorosamente por Antonio Palacios no edificio da Banca Viñas Aranda (Carral, esquina a Marqués de Valadares, Vigo; 1944).

[250] Asentada sobre a anterior estación da ría, de Manuel Gómez Román.

[251] Esta tipoloxía e a súa vinculación ao racionalismo, unha relación suxestiva polas implicacións da modernidade e a temática náutica, fora xa ensaiada por José Manuel Aizpurua no Real Club Náutico de Donostia (1929).

[252] Tamén no ámbito lugués e durante a ditadura, Alfredo Vila López seguirá a desenvolver a retórica *déco* en cinemas como o Gran Teatro (Lugo, 1940), o Salón Cinema do Valadouro (1945), o Colón de Ribadeo (1949) ou o Cinema Paz (Lugo, 1957). Todos estes cinemas poden ser atopados en Cabo Villaverde e Sánchez García eds. (2012). Ademais, pódese citar o texto de Jesús Ángel Sánchez García sobre o Gran Teatro de Lugo no volume *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia* (2023).

[253] *Vid.* Seara (1984b; 1993b, 360) e Río Vázquez (2012a).

[254] É interesante este exemplo para o desenvolvemento desta tipoloxía de estadio deportivo en Galicia, xa que, anteriormente, o proxecto de Jenaro de la Fuente Álvarez para o estadio de Balaídos (1928) non saíra adiante, medrando o estadio aos poucos e sen unidade. O seguinte exemplo de rigor compositivo neste eido podería ser o estadio de San Lázaro (1991), realizado por Andrés Fernández-Albalat



130



132 131



133



Fig. 130. **Remate do Edificio Albo (1942). Fotografía do autor**
Fig. 131. **Antonio Alés Reinlein, Torre de Ourense (1960). Fonte: Wikipedia. Licenza:** CC BY-SA 4.0
Fig. 132. **Romualdo de Madariaga, Banco de España (1937). Fotografía do autor**
Fig. 133. **Antonio Tenreiro, Arquivo do Reino de Galiza (1951-1955). Fotografía do autor**

Vigo Trasancos (1993, 411) afirma que busca «un equilibrio que ligase con dignidade a pompa oficialista co seu credo estético de base funcional». O estadio de Riazor é, pois, un dos grandes proxectos onde o rigor formal do racionalismo vén matizado polos preceptos do franquismo máis impermeábel[255]. Outras arquitecturas que poden representar estes preceptos son os vigueses Banco de España de Vigo [**Fig. 132**], proxectado —ao igual có de Compostela— por Romualdo de Madariaga[256], ou máis claramente na residencia Almirante Vierna (1947),

Lois e Andrés Fernández-Albalat Ruiz. Porén, co gallo do Mundial de Fútbol de 1982, e malia estar incluído no *Precatálogo histórico-artístico* de Xosé Lois Martínez Suárez e Xan Casabella, a columnata da fachada foi perdida, e as posteriores reformas dos anos noventa —do Grupo TAU— agocharon tras a bancada a Torre de *Marathon*, único vestixio do conxunto orixinal. Despois dun proxecto frustrado asinado por Peter Eisenman (2004), o estadio comeza en 2018 unha reforma parcial.

255 Así e todo, máis de vinte anos despois, Rey Pedreira, no pavillón polideportivo de Riazor (1968-1970), a carón do estadio, volve retomar, nunha visión actualizada, a mestría enxeñeira nas cubertas, volvendo ás lóxicas do Mercado de Santo Agostiño (1932-1936).

256 Con cambios formais sobre o primeiro proxecto, anterior ao estalido da Guerra Civil. O remate do edificio, coa vitoria do bando nacional, reflicte a simboloxía dos vencedores cunha referencia ao ano da vitoria, retirado en cumprimento coa Lei de Memoria Histórica de 2007. *Vid.* Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, II: 388-390).

do arquitecto Martín José Marcide: o popular *Pirulí*. Este inmóbel reflicte un clasicismo severo e racionalizado, con escasos motivos plásticos como as pilastras que atravesan verticalmente o edificio, así como a columnata e escalinata de acceso, mais que en liñas xerais realiza unha abstracción volumétrica baseada no prisma e a forma curva[257]. Mesmo en arquitectos máis vinculados *per se* ao historicismo, caso de Pascual Bravo Sanfeliú, hai tamén un proceso de depuración, seguindo o ronsel do seu mestre Palacios, nos edificios para José Mouriño Vilas na rúa Urzaiz (1946) e o Hotel Lisboa (1947)[258].

O racionalismo sobreviviu, mais é innegábel a influencia que tivo o novo réxime na depreciación de formas e contido. Ademais, en Galicia, ao igual que no resto de España, o exilio por cuestións políticas tamén se reflectiu na arquitectura, véndose Caridad Mateo obrigado a fuxir pola súa filiación galeguista e republicana[259]. Sería un dos membros da lista de arquitectos exiliados elaborada por Bernando Giner de los Ríos en 1952[260], ao que tamén habería que engadir, para a situación interna, as represalias emprendidas contra Antonio Tenreiro (Agrasar Quiroga 2014)[261], que lle supuxeron illamento profesional e en cuxo Arquivo do Reino de Galiza (1951-1955), sito nos xardíns de San Carlos da Coruña [**Fig. 133**], retoma un rexistro rexionalista de carácter monumental. É complicado rastrexar a súa influencia sobre o desenvolvemento posterior da arquitectura galega, mais é interesante revisar o seu traballo político e cultural no país mexicano, ao que chega en 1939: milita na Alianza Nazonal Galega (1953), organización a prol da restitución dunha república federal, funda o Ateneo Español de México e é un dos editores da revista *Saudade*. Con todo, a grande herdanza de Caridad Mateo son os seus artigos publicados en *Vieiros* [**Fig. 134**], unha revista editada polo Padroado de Cultura Galega de México e que, malia os seus catro únicos números, é un dos grandes referentes da cultura galega do exilio[262]. Nestes artigos reivindica unha arquitectura moderna adaptada ás necesidades de Galiza, que sexa empregada como unha ferramenta contra os intereses do capital, na súa liña de pensamento marxista[263]. Consciente da distancia que o separa do

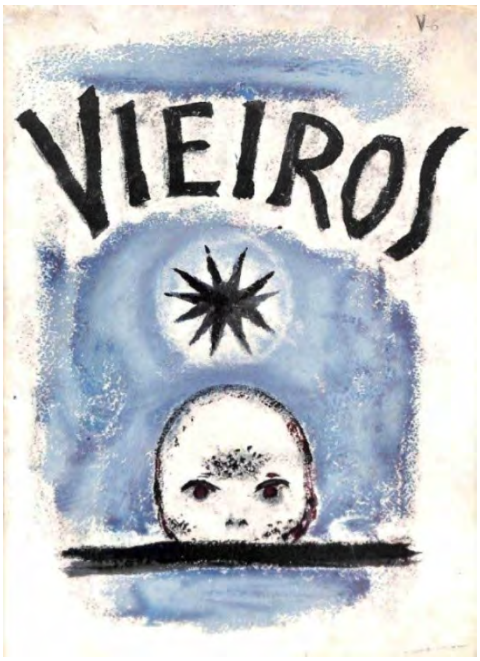


Fig. 134. Portada do número 1 de *Vieiros* (1959)

[257] Coa reconversión en 1982 en Hospital Xeral de Vigo —transferidas as competencias en sanidade ao goberno autonómico—, a escalinata desapareceu ao engadir os edificios anexos de urxencias e o exterior foi recuberto con placas de cobre verde, perdendo boa parte da súa aparencia orixinal. Coa construción do novo hospital Álvaro Cunqueiro en 2015 comezou unha época de traslado dos servizos deste hospital ás outras infraestruturas sanitarias da cidade, aprobándose unha reforma para converter o Xeral en Cidade da Xustiza, un proxecto de Alfonso Penela que recupera a estética orixinal do edificio e crea unha praza pública. *Vid*. Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, II: 478-479) e «Hospital de Vigo» (1960).

[258] Mouriño Vilas, promotor da construtora Pérez Conde, traballara con Palacios no Teatro García Barbón ou na Banca Viñas Aranda, ambas as dúas en Vigo. Coa morte de Palacios en 1945, este promotor optou por Bravo Sanfeliú ao se tratar do seu derradeiro colaborador (Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga 2000, II: 390). No caso do edificio entre medianeiras da rúa Urzaiz, este lembra a un proxecto non realizado de Palacios, o Centro Recreativo e Cultural. Esta implicación é se cadra aínda máis plausíbel ao atender ao texto de Bravo Sanfeliú no especial da *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 47/48, 1945), publicado á súa morte, en que fala da forma «original e ingeniosa de resolver las plantas, de un sentido especial de agrupamiento de las masas, movidas siempre con una gran idea de monumentalidad y nobleza» (Bravo Sanfeliú 1945, 414).

[259] Caridad Mateo non agochara os seus ideais, o que xa lle provocara problemas durante os seus estudos en Madrid, en tempos de Primo de Rivera, que o forzaron a trasladar o seu expediente á escola de Barcelona. Ademais, seu pai, o xeneral Rogelio Caridad Pita, foi fusilado durante a contenda.

[260] Tamén incluída nos estudos de Flores e Bohigas.

[261] Relacionouse con organizacións de carácter republicano: Casino Republicano, Izquierda Republicana —partido de Manuel Azaña—, Organización Republicana Galega Autónoma —fundada por Antón Vilar Ponte e Santiago Casares Quiroga en 1929. Desta maneira, foi inhabilitado finalmente en 1942 e durante seis anos. O Gran Cinema de Ortigueira foi, por exemplo, asinada só por Peregrín Estellés (Agrasar Quiroga 2014, 335–38).

[262] Sobre a actividade dos arquitectos exiliados, *vid*. Soneira Beloso (2006) e Sambricio (2014).

[263] Esta formación marxista queda confirmada tamén pola súa participación nun Seminario para o Estudo'*O capital* de Marx e Engels. Logo das súas pescudas destes anos, en 1974 publicará *Reproducción del capital social: introducción a la teoría de las relaciones entre capitales*, onde se

seu país e da interrupción do proxecto moderno, Caridad Mateo encoméndase ás xeracións mozas para realizaren a tarefa de reintroducir a modernidade en Galiza. Este labor, considerado «de eisaltazón do sentimento nacional», integrado coas demais nacións do Estado e os «irmáns de América», é fundamental para conquistar «isa Galiza, fonte de riquezas e manifestazós de arte, de bés materiaes e espiritoaes será coma un xardín garimosamente cultivado polos seus fillos, capás de producir pan e froles para todos» (Caridad Mateo 1962)[264].

Desta maneira, o substrato arquitectónico que herdarán os persoeiros a recuperaren o Movemento Moderno atópase baixo o xugo dalgunha morfoloxía do tradicionalismo. Aínda que non se sinale nada que non se teña dito sobre este período, sostemos que a modernidade, malia non ter sido interrompida, segue vixente dunha maneira restrinxida e limitada, non tanto en proxectos, senón no tocante a unha estrutura de difusión e consolidación desa modernidade. A escasa chegada de materiais sobre as experiencias internacionais e o devir condicionado do racionalismo despois da guerra impediron e detiveron o orgánico desenvolvemento da aínda cativa praxe moderna en Galicia, unha situación que só se desbloqueará coa irrupción de arquitectos que aposten por un coñecemento fresco e actualizado do estado do Movemento Moderno. Esta aposta valente e decidida atopará moitas cousas por facer —ou obrigadas a se deixaren de facer— e terá que *pórse ao día*.

1.2. De Sota aos pioneiros: da consolidación da modernidade á alternativa posíbel

Se lembramos aquela cuestión que sinalaba Baldellou das inflexións de finais dos corenta, comprobamos como Luis Gutiérrez Soto deixaba atrás os tempos do Cinema Fraga (Vigo, 1942) [**Fig. 135**][265], reincorporándose á modernidade co edificio do Alto Estado Maior da Defensa (Paseo da Castellana, Madrid, 1949) [**Fig. 136**]. O Edificio Sindicatos (Paseo do Prado, Madrid, 1949) [**Fig. 137**], hoxe Ministerio de Sanidade, obra de Francisco de Asís Cabrero e Rafael Aburto, participa tamén deste proceso. Alén, Capitel (1986, 14) engade dous exemplos máis como puntos de inflexión aparecidos en 1949: os concursos das basílicas de Arantzazu (Guipúscoa) e a Hispanoamericana de la Merced (Madrid) [**Fig. 138**], ambas as dúas proxectadas por Francisco Sáenz de Oiza e Luis Laorga. Pola banda catalá, máis afastada nestes intres da realidade galega, en 1951 comeza a funcionar o *Grup R*, recuperadores da modernidade no ámbito de Barcelona. Volvendo a Baldellou, esta consolidación da modernidade relacionábaa cunha creba xeracional con respecto a Palacios. A morte do porriñés é significativa e simbólica como gran referente da arquitectura madrileña e galega, a pesar do aparente esquecemento da súa figura ou a relativa superación dalgúns elementos da súa arquitectura e propostas urbanas. Alén da morte de Palacios, a de Gómez Román tamén tivo ecos na cultura galega[266], o que indica a relevancia da súa figura. Porén, nin el como representante do exilio interior nin Caridad Mateo no exilio en México foron quen de superar a fenda que se estabelecerá cos arquitectos que se incorporarán definitivamente ao Movemento Moderno. Viamos como Gómez Román gardaba certas esperanzas no proceso modernizador; con todo, a súa idade e a focalización e especificidade profesional na loita galeguista e antifascista —primeiro clandestina co Partido Galeguista na autarquía e nos cincuenta nos labores culturais aceptados polo réxime. Pola banda de Caridad Mateo, o seu asentamento en México, onde traballará o resto da súa vida, manterao até certo punto alleo ao proceso galego que reivindicaba en *Vieiros*, se ben voltará a Galiza en 1987, impartindo unha conferencia no Eusebio da Guarda da Coruña (*La Voz de Galicia* 1987c)[267].

---

refire á necesidade de planificar en función dun equilibrio do mercado interior e da conxuntura económica. *Vid*. Caridad Mateo (1968; 1974).

[264] Para a cuestión do exilio interior e exterior, isto é, das achegas de Gómez Román e Caridad, *vid*. Rodríguez Caramés (2020b). Sobre Caridad Mateo, *vid*. Seara (1993b; 2007c).

[265] *Vid*. «Cine Fraga en Vigo» (1951), Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, II; 2002c), Iglesias Veiga (1992; 2012b; 2018) ou Urrutia (1997).

[266] Ben-Cho-Shey en *La Noche* ou Luís Seoane no programa radiofónico *Galicia emigrante* —xa lle dedicaba outro texto no número 23 da revista homónima— láianse da súa morte e recoñecen Gómez Román como unha persoa de compromiso por Galiza. *Vid*. Fernández-Oxea (1964) e Seoane (1956; 1994).

[267] Cómpre ter en conta tamén a recuperación historiográfica da man de Martínez Suárez (1984; 2002b) e Seara (1993b; 2007c).



135



136



138

137

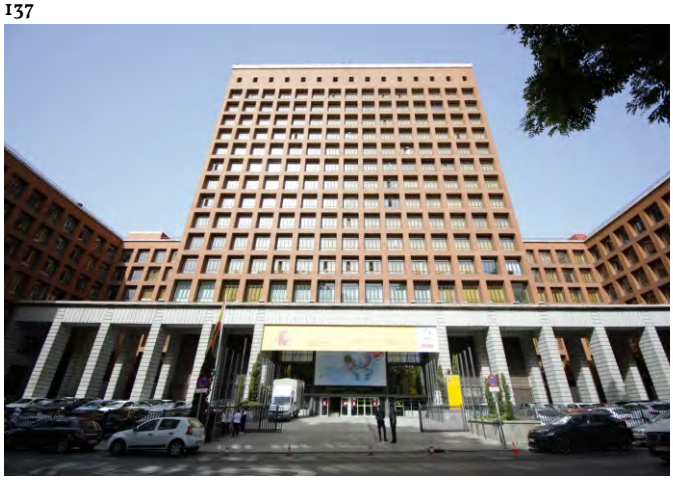


Fig. 135. Luis Gutiérrez Soto, Cinema Fraga (1942). Fotografía do autor
Fig. 136. Luis Gutiérrez Soto, Alto Estado Maior da Defensa (1949). Fotografía do autor
Fig. 137. Francisco de Asís Cabrero e Rafael Aburto, Edificio de Sindicatos (1949). Fotografía do autor
Fig. 138. Francisco Sáen de Oiza e Luis Laorga, Igrexa Hispanoamericana da Mercé. Fotografía do autor

Estas crebas son até certo punto xustificacións simbólicas das épocas de mudanza que viñan por diante. Debemos lembrar, neste senso, as novas condicións políticas e económicas derivadas da abertura do réxime franquista. En 1953, o Estado franquista asina un Concordato coa Santa Sé (27 de agosto), buscando a aquiescencia do Vaticano, e mais os acordos de cooperación con Estados Unidos (26 de setembro), que deu lugar a unha nova situación no contexto económico e militar occidental para España, que se abría, así mesmo, á economía do libre mercado en detrimento do proteccionismo autárquico. Dous anos despois, en 1955, España ingresa na Organización das Nacións Unidas, fundada após a Segunda Guerra Mundial e que rexeitara o Estado franquista en 1946, aínda que neste momento si se permitira a entrada de novas embaixadas. Desta maneira, Franco tentaba distanciarse dos fracasados estados fascistas e do relativo apoio que lles prestara —por mor das condicións do país logo da Guerra Civil— a través da División Azul. Isto foi en boa medida posíbel polo cambio de obxectivo común das democracias occidentais, cuxo novo inimigo, o bloque comunista, era partillado coa España franquista. En verbas de Almuíña e Martínez Suárez: «El idealismo de un imperio espiritual español se

ve poco a poco sustituido por el pragmatismo del más real y realista imperio americano, el cual impone, juntamente con su tecnología y su capital, unos modelos culturales nuevos y algo más ajustados a los tiempos que corren». Para eles, a introdución do Estilo Internacional estaba máis centrada na adhesión a un formalismo racionalista que nas formulacións ideolóxicas, sociais e políticas do racionalismo de entreguerras (Almuíña Díaz e Martínez Suárez 1974, 210). Desta maneira, os grandes poderes do Estado franquista, a Banca e a Igrexa sumaranse nestes anos á arquitectura moderna, sendo estes axentes os promotores dalgúns dos exemplos fundamentais desta conxuntura arquitectónica, como veremos deseguido.

Sexa como for, Río Vázquez (2012b; 2014; 2015b) achega, como vimos con anterioridade, unha data moi interesante para esta recuperación moderna: a de 1954, ano santo xacobeo. Na liña do que comentamos, e tendo en conta o papel simbólico de Santiago como cidade de peregrinación nun réxime caracterizado ideoloxicamente polo nacionalcatolicismo, a introdución da modernidade nunha serie de intervencións tanto na cidade como no Camiño. Malia a pluralidade de espazos e tipoloxías recollidas no seu estudo —moitas delas esquecidas durante moito tempo nos principais discursos historiográficos—, Río Vázquez péchao en 1973: a aparición dunha nova xeración, plenamente asentada no país e con consciencia colectiva, e as novas institucións serán o cambio de paradigma. Desta maneira, o período a analizarmos neste apartado é de vital importancia para entender o derradeiro terzo de século, xa que é un longo proceso non só de modernización, senón tamén de desvío do centro gravitacional deste proceso modernizador cara a Galiza. A posta en valor da arquitectura entre 1954 e 1973 feita por Río Vázquez é fundamental para salvar esas eivas historiográficas de que falamos. Fronte á arquitectura de finais do século, en que Galiza adquire protagonismo estatal e mesmo internacional, nestas décadas este proceso avanzará devagar, como testemuñan as máis limitadas aparicións de arquitecturas en revistas e outros órganos de difusión. Alonso Pereira e Río Vázquez (2012) indican que o proceso de modernidade en Galiza con respecto á proxección en publicacións está caracterizado pola ausencia xeneralizada, acusando o seu carácter periférico. Ambos os dous realizan unha boa escolma na *Revista Nacional de Arquitectura*, *Arquitectura*, *Hogar y arquitectura* e *Nueva forma*[268], vinculando a aparición de moitos proxectos a estaren realizados en despachos madrileños, aínda que tamén recoñecen que Albalat, Bar Bóo ou Ucha Donate foron arquitectos que espertaron a atención estatal antes da irrupción de Baldellou en 1971 e a creación de *Obradoiro* (1978) e o *Boletín académico* (1985) como publicacións propias. Esta limitación compensarase en certo punto coa aparición de arquitectos galegos en estudos como o de Flores, en publicacións fóra do ámbito da arquitectura e proxectos que estes arquitectos galegos realizan fóra, sinaladamente De la Sota ou Molezún.

Por último, xunto coas xeracións de posguerra, protagonistas das vindeiras páxinas, os mestres modernos anteriores á guerra volverán ás lóxicas da modernidade logo duns anos que, como vimos, estiveron caracterizados por titubeos historicistas ou unha modernidade ás veces vernizada.

1.2.1. O maxisterio das primeiras xeracións de posguerra e a abertura moderna

Aínda que os pioneiros Bar Bóo ou Albalat acadarán moito protagonismo como ligazóns das seguintes xeracións coa práctica crítica da arquitectura en Galiza, a historiografía é unánime ao sinalar o papel de Alejandro de la Sota ou Ramón Molezún no proceso de madureza moderna da nosa arquitectura. Ademais, se cadra, o alicerce é simbolicamente máis difícil de edificar: o de superar moitos dos férreos discursos arquitectónicos do período autárquico. Mais non se pode falar só de De la Sota, senón tamén dunha serie de profesionais, galegos ou foráneos, que a través dun volume de obras máis ou menos amplo e relevante, contribuíron a este cambio de dinámica. A diferenza será, como xa se vén sinalando, a situación do centro da súa actividade, que Bar e Albalat estabelecerán en Galiza. Precisamente, Iago Seara (1993b, 359–60) tende a

[268] Citan os seguintes números desas revistas: a) *Revista Nacional de Arquitectura*, nos 117 (1951), 156 (1954), 165 (1955), 184 (1957) e 201 (1958); b) *Arquitectura*, nos 4 (1959), 19 (1960), 31 (1961), 57 (1963), 64 (1964), 110 (1968), 117 (1968) e 126 (1969); *Hogar y arquitectura*, nos 39 (1962), 42 (1962), 59 (1965), 61 (1965), 64 (1966), 83 (1969), 84 (1969), 87 (1970), 91 (1970), 108/109 (1973) e 111 (1974); e d) *Nueva forma*, nos 23/24 (1967) e 25 (1968). A maiores, Río Vázquez (2014, 72-73) tamén sinala unha carencia de interese na prensa galega, citando artigos sobre arquitectura contemporánea en *El Pueblo Gallego* (5/4/1959), *Faro de Vigo* (2/7/1968 e 10/12/1968), así como o especial sobre a Cidade das Rías en *La Voz de Galicia* (10/8/1968), proxecto con que Albalat gañará relevancia pública na Coruña.

situar a consolidación máis clara da modernidade en 1956, arredor do cal comeza a actividade dos «pioneiros», xa que logo, seguindo a xenealoxía de Flores, en Galiza non están instalados ningún dos arquitectos vinculados á primeira e segunda xeración de posguerra, sendo os exemplos citados —Sota ou Molezún— profesionais afincados en Madrid.

Da primeira quenda xeracional, isto é, a que se titula a comezos dos anos corenta e comeza a súa obra en tempos autárquicos, alén de Alejandro de la Sota poderemos atopar con obra galega a compañeiros de quinta como Jacobo Rodríguez-Losada Trulock[269], Miguel Fisac, Moreno Barberá ou Fernández del Amo. Pola banda da segunda quenda, Ramón Vázquez Molezún aparecerá xunto co inseparábel compañeiro José Antonio Corrales, aos que cómpre sumar dous nomes máis cos seus propios nexos galegos: Julio Cano Lasso a través da súa muller ou Luis Laorga a través do ferrolán Zanón (Río Vázquez 2014). Esta segunda fornada son arquitectos formados na autarquía mais incorporados ao final deste primeiro período da ditadura. Sobre a primeira xeración de posguerra, cómpre facer unha primeira e obrigada referencia, pola súa relevancia histórica para o papel da muller na arquitectura española, da cañicense Rita Fernández Queimadelos, terceira arquitecta en obter o título no Estado español. Arquitecta e docente na ETSAM, Fernández Queimadelos é unha auténtica pioneira que será continuada por Milagros Rey e Elena Arregui nos sesenta, cuxo labor coñecemos grazas ao proxecto MAGA (Mulleres Arquitecturas de Galicia)[270]. Este proxecto de investigación, desenvolvido na Universidade da Coruña con financiamento do Instituto Nacional da Muller[271], constitúe un amplo percorrido polas condicións formativas, docentes e profesionais das arquitectas galegas no século XX desde unha perspectiva de xénero.

De la Sota representa valores que outrora encarnaba Antonio Palacios: ambos os dous triunfan en Madrid e desde alí desenvolven tamén o seu maxisterio. Este centro gravitacional «metropolitano», que vén dado por unhas condicións máis axeitadas, non suporá un esquecemento da súa terra, onde Sota tamén deixará obra importante, moita dela non construída. En 1941, acabado de titular, obtén a praza de arquitecto do Instituto Nacional de Colonización (INC), creado en 1939 polo réxime para acometer reformas na terra como contrapartida á devastación da guerra: novas zonas de regadío, novas infraestruturas agrarias e institucións de formación. Os primeiros traballos, en liña coa súa xeración, estarán caracterizadas polas inercias destes primeiros anos da ditadura. A Escola de Capataces do Bastiagueiro (Oleiros, 1945)[272] representa este signo dos primeiros proxectos para o INC [**Fig. 139**]. Este complexo, que consta da propia escola agrícola, residencia, almacéns, garaxe, cortello e palleiro, adopta recursos tipolóxicos e formais propios da arquitectura do pazo, inercias que se albiscan tamén no outro proxecto inicial galego, a Casa de Ramón de Dios (Pontevedra, 1945). Co edificio para a Misión Biolóxica (1949) [**S14**], De la Sota aparece consolidado nas lóxicas da arquitectura moderna na súa produción galega, legando un edificio con simpatías polas calidades expresivas do granito e axustado ás necesidades requiridas. Nun enfoque historiográfico, esta experiencia é importante para o caso galego: o fillo pródigo, no intre en que o Movemento Moderno comeza a se ver como unha realidade nas grandes cidades do Estado, realiza, aínda a falta do derradeiro empurrón, un exercicio alternativo para o estado da arquitectura galega a finais dos corenta e primeiros anos cincuenta. En efecto, a data de 1949 é coincidente cos edificios de inflexión moderna sinalados por Capitel e Baldellou. A Misión Biolóxica está tamén vinculada á vontade do réxime por mellorar as condicións da agricultura. Nesta tarefa, o INC era outra

[269] Ao igual que esta xeración nada nos anos dez e que rematan os seus estudos a comezos dos corenta, a obra de Rodríguez-Losada Trulock, fillo de Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón, caracterízase nos anos corenta polo eclecticismo e o historicismo propios desta década dubitativa coa modernidade, podendo citar o Teatro Colón (1945) da Coruña (Sánchez García 1999, 31-38), na liña dos teatros-cinema de Madrid —como o Palacio da Música de Zuazo— ou o Instituto de Cultura Hispánica. Pola contra, nos anos cincuenta adoptará as praxes modernistas en obras como a fábrica de Biona-Saprogal de Oleiros ou a sede para *La Voz de Galicia* (1958), posteriormente alterada ao se converter en edificio de vivendas. Sobre o Teatro Colón, véxanse tamén Sánchez García (2020b, 272-276), Sánchez García e Yáñez Rodríguez (2020, 437-440) e Yáñez Rodríguez (2020, 547-551).

[270] *Vid*. Mulleres Arquitectas de Galicia (2014) e a recompilación de entrevistas editado por Carreiro Otero e López González (2016), resultado das investigacións. Nesta segunda referencia, remitimos á entrevista realizada a Rita Iranzo, filla de Fernández Queimadelos.

[271] Este equipo investigador, dirixido por María Carreiro Otero, estivo formado por Cándido López González, Xosé Lois Martínez Suárez, Inés Pernas Alonso, Eduardo Caridad Yáñez, Paula Fernández-Gago Longueira e Mónica Mesejo Conde.

[272] *Vid*. López Salas (2017), Sánchez García (2020b, 140-141) e Soraluce Blond (2006; 2011).

das chaves desde había anos, producíndose tamén no seu seo a entrada dos preceptos modernos, sendo un dos exemplos paradigmáticos o poboado de Esquivel (Sevilla, 1952) de Sota [**Fig. 140**].

Para Capitel (1986, 19–20), o triunfo do Estilo Internacional prodúcese en Barcelona grazas ao contacto coa escola milanesa, fronte á recreación madrileña, máis illada e cunha interpretación persoal de cada arquitecto da modernidade. Neste contexto sitúa obras sotianas como a casa na rúa Doutor Arce (1954), de tingues organicistas, e mais o Goberno Civil de Tarragona (1957), obra que para el marca o inicio da segunda etapa da obra de Sota, en que deixa atrás definitivamente un decenio xuvenil «académico, ecléctico e plasticista» [**Fig. 141**]. Esta inflexión prodúcese, pois, nun intre de institucionalización do Movemento Moderno no Estado español, en paralelo ao Pavillón de Bruxelas (1958) de Molezún e Corrales [**Fig. 142**], e nela —conclúe— o arquitecto pontevedrés xera unha «definición intensa de modernidad, idealista y compositiva, y que alcanzará por su brillantez plástica y elegancia un prestigio notable» (Capitel 1986, 20). En efecto, as obras de mediados dos cincuenta son os primeiros grandes referentes maxistrais de Sota para os arquitectos máis novos, entre os que se atoparán galegos a finais dos cincuenta e os sesenta. A obra galega tanxíbel seguirá a ser reducida, mais non por falta de proxectos e concursos aos que se presentou: concurso da Caixa de Aforros Municipal de Vigo, sede de Aviaco en Santiago e A Coruña (1952-1954)[273], a sede do Goberno Civil da Coruña na praza de Pontevedra (1954, segundo premio), delegación de Facenda na Coruña (1955, con Molezún e Tenreiro), casa de Manuel Andrade (praia de Lapamán, Bueu, 1955), igrexa de Nantes (Sanxenxo, 1964), colexio-residencia para a Caixa de Aforros de Ourense (1967), vivenda e clínica do doutor Corbal (1967) e igrexa en Combarro (1968). Ademais, proxecta dous exemplos con conexión galega fóra das nosas fronteiras: o pavillón para a Feira do Campo de 1956, promovido pola Cámara Sindical Agraria de Pontevedra, e a residencia infantil de verán en Miraflores de la Sierra (1957), con Corrales e Molezún. Nesta etapa de consolidación, alén do Goberno Civil de Tarragona, a outra grande obra con máis fortuna crítica e relevancia historiográfica para a arquitectura madrileña e estatal é o ximnasio do colexio Maravillas (Madrid, 1961) [**Fig. 143**]. Nesta obra, en colaboración co enxeñeiro Eusebio Rojas, predomina a racionalidade, a idea, o esencial por riba dos estilos (Seara Morales 1993b, 357). Con estas coordenadas foi tamén definida por William J. R. Curtis, unha das grandes voces da historiografía moderna, sempre atento á obra sotiana. Nas liñas de *Arquitectura Viva*, Curtis salientaba o Maravillas como unha clara declaración de modernidade, de abstracción adaptada á función nun exercicio plástico absolutamente comprometido coa arquitectura do seu tempo:

> Una serie de ideas de entidad suficiente a las que se les dio forma, espacio, proporción, estructura, materiales y luz adecuada tienen el poder de convencer de inmediato, incluso antes de que se tenga tiempo de reflexionar.
>
> [...] pero quizá más importante que estas posibles inspiraciones es esta idea crucial del primer Movimiento Moderno: la sublimación de los datos aportados por el industrialismo hasta el punto de convertirlos en arte [...], en un momento en el que se sufren las enfermedades del *revival* barato y del formalismo mecánico, este enigmático edificio es un fuerte revulsivo. Nos recuerda que no existen atajos para alcanzar una arquitectura de verdadero valor, y que la autenticidad resulta de la penetración poética, el rigor intelectual y el compromiso con los principios (Curtis 1988).

Volvendo a Galiza, si foron construídos o colexio dos maristas na Coruña (1974) e tres edificios no ámbito da súa cidade natal, herdanza fundamental da súa obra galega: o Palacio de Deportes (1966, modificado en 1987 sen a súa intervención) [**Fig. 144**], o edificio de vivendas na rúa Gondomar (1972) [**S16**] e a senlleira Casa Domínguez na Caeira (Poio, 1976) [**S16**]. Esta última obra é un argumento apaixonado á validez do racionalismo clásico, un *revival* legado nos anos setenta «como uno de los modos de orillar la crisis de la modernidad celebrado con entusiasmo por muchas de las generaciones jóvenes» (Capitel 1986, 33); unha obra imperdíbel que Sota realiza após uns anos de depresión[274]. Tamén nas liñas de *Arquitectura Viva*, Navarro Baldeweg salienta

[273] Empresa de aviación que tivo durante anos o monopolio do tráfico aéreo do Estado. De la Sota tivo moita relación, proxectando locais comerciais ou a sede central, e mesmo chegou a participar no VII Curso Internacional de Verán da Estila de 1955 xunto co seu presidente José Pazo Montes (Río Vázquez 2014, 93).

[274] Fernández-Galiano (1997, 5), na introdución dun especial de *A&V Monografías* (nº 68, 1997), indica que De la Sota ofrece unha serie de fracasos en forma de proxectos non construídos —como o concurso de Bankunión— e a oposición a unha cátedra de Proxectos na Escola de Arquitectura.



139



140



141



142



143



145



144

Fig. 139. Alejandro de la Sota, Escola de Capataces Agrícolas de Bastiagueiro (1948). Fonte: Arquivo CIAM, Abegondo. Extraída de Sánchez García (2020b, 141)
Fig. 140. Alejandro de la Sota, Poboado de Esquivel (1951). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Pedrojdelgado
Fig. 141. Alejandro de la Sota, Goberno Civil de Tarragona (1957). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Pedrojdelgado
Fig. 142. José Antonio Corrales e Ramón Vázquez Molezún, pavillón español da Exposición Universal de Bruxelas (1958). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autor: SandraNav
Fig. 143. Alejandro de la Sota, ximnasio do Colexio Maravillas (1961). Fotografía do autor
Fig. 144. Alejandro de la Sota, pavillón de Pontevedra (1966). Fotografía do autor
Fig. 145. Miguel Fisac, Colexio maior La Estila (1947). Fotografía do autor

esta dimensión da arquitectura de Sota, que se afasta das visións posmodernas sobre o pasado, achegando sempre unha visión renovada e fresca da arquitectura moderna, a contracorrente e cunha esixente radicalidade interna (Navarro Baldeweg 1988). A morte de seu fillo en 1980 e o seu deterioro físico fará que os derradeiros anos sexan de vida tranquila e contemplativa, ao tempo que se sucederán as homenaxes e os recoñecementos das xeracións máis novas. Arquitecto de prestixio, foi tratado por estudosos como David Cohn nas liñas de *Bauwelt* (nº 31, 1993) ou Miguel Ángel Baldellou, desde o seu primeiro artigo en *Hogar y arquitectura* (nº 115, 1974a) a contribucións en *Obradoiro* (nº 15, 1988) ou na suíza *Werk, Bauen + Bohnen* (nº 5, 1997). Alén das numerosas monografías dedicadas ao mestre pontevedrés[275] ou o especial de *A&V Monografías* (nº 68, 1997)[276], a nivel galego tamén salientan as dedicatorias en *Grial* (nº 109, 1991)[277] ou *Galegos* (nº 17, 2012)[278]. En 2018 dedicóuselle o Día das Artes Galegas[279], que levou consigo a celebración no Museo de Pontevedra da exposición *Alejandro de la Sota: construírse, construír*. Para o futuro ficará un exemplo de ética, de verdadeira mestría por riba do carácter de «xenio»: «conocí a Alejandro de la Sota hace ya mucho tiempo. Le presentí desde el principio. Hoy sigue siendo, para mí, el maestro» (Baldellou 1988, 51). «Verdade» e «arquitectura» aparecen como leitmotivs naqueles que, dun xeito máis ou menos directo, adquiren colectivamente a consideración ou autodenominación de discípulos; en verbas de Portela: «un arquitecto galego que pola súa traxectoria, coherencia e calidade sempre será unha referencia obrigada para todos aqueles que, desde Galicia, queremos facer verdadeira arquitectura» (citado en De Llano Cabado 1992, 25).

Desta primeira xeración non se pode esquecer a achega doutros arquitectos foráneos, do ámbito madrileño. O primeiro exemplo, Miguel Fisac, mostra coas súas obras compostelás a evolución natural desta xeración. O Colexio Maior La Estila (1947) [**Fig. 145**], a primeira obra de Fisac en Galiza, está aínda en consonancia do espírito da arquitectura autárquica. O colexio, pertencente ao Opus Dei —institución á que está vinculado Fisac—, preside urbanisticamente a avenida de Coimbra, nos lindeiros do convento de Santa Clara e das Carmelitas e en paralelo ás rúas de San Roque e Basquiños, entrada norte á cidade histórica. O papel da pedra e a potencia volumétrica do conxunto fala dunha vontade do arquitecto madrileño de se axustar á memoria monumental de Santiago. Con todo, do Opus Dei sairán nos anos de abertura do réxime franquista algúns dos tecnócratas que favorecerán este nova paradigma económico e social. Sen afastarse do tradicionalismo e os valores anteriores, esta nova tecnocracia axudarase dos discursos modernos para reformular certos elementos do funcionamento orgánico da ditadura. Un exemplo deste crecente interese pola modernidade é a conferencia que Fisac dá no marco do IV Curso Internacional de Verán de 1954, celebrado na Estila. Co título «Santiago monumental y Santiago del futuro», Fisac sitúase nunha posición conciliadora entre a supervivencia do pasado e a necesidade de crear unha arquitectura adaptada aos tempos modernos, mellorar a vida das persoas que habitan o Santiago histórico sen dar as costas á longa herdanza da cidade:

---

[275] Salientamos *Alejandro de la Sota* (Pronaos, 1989), *Alejandro de la Sota: o nacemento dunha arquitectura* (Deputación de Pontevedra, 1994a), de Pedro de Llano; *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura* (COAG, 1994), de José Benito Rodríguez Cheda; *Alejandro de la Sota (1913-1996): The Architecture of Imperfection* (Architectural Association Publications, 1997); *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)* (Universidad de Sevilla, 2000), de Restituto Bravo Remis; *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias* (Gustavo Gili, 2002), editada por Moisés Puente; *Alejandro de la Sota* (Fundación Caja de Arquitectos, 2009), de Iñaki Ábalos, Josep Llinàs e Moisés Puente; ou as monografías sobre obras da Fundación Alejandro de la Sota, entre as que salientamos a do pavillón de Pontevedra (2009).

[276] Este especial conta coas contribucións de Curtis (1997b), Frampton (1997b) e Navarro Baldeweg (1997), así coma as análises das obras por Alberto Pieltain, Mariano González Perona e Ginés Garrido.

[277] Con artigos de Curtis (1991), De Llano Cabado (1991b; 1991c), Xan Casabella (1991c), Seara (1991c), Baldellou (1991), Baltar Tojo (1991b), Fernández-Galiano (1991b), Moneo (1991), Navarro Baldeweg (1991), Tenreiro (1991), Sesto (1991), Gallego (1991b), Freiré e Couceiro (1991), Filgueira Valverde (1991), unha conversa entre Gallego, De Llano Cabado e Portela (1991) e un texto final do propio arquitecto sobre o Museo de León (Sota 1991).

[278] Con contributos de Gallego (2012c), López Torre (2012), Puente (2012), Portela (2012) ou de seu fillo José de la Sota Ríus (2012).

[279] O Día das Artes Galegas foi estabelecido pola Real Academia Galega de Belas Artes en 2015. A data escollida, 1 de abril, é aquela que aparece nos linteis do Pórtico da Gloria, colocados en 1168. Desta maneira, o primeiro homenaxeado foi o Mestre Mateo (2015), seguido de Castelao (2016), Maruxa Mallo (2017), Alejandro de la Sota (2018), Luís Seoane (2019) e Domingo de Andrade en 2020, alongado a 2021 por mor da situación da pandemia da covid-19. En efecto, sobre esta celebración do arquitecto barroco, véxase o noso artigo para a revista web *Mazarelos*, redactado durante o confinamento (Rodríguez Caramés 2020d).

> No podemos contentarnos con vivir del pasado y admirar lo que otros hicieron, hemos de vivir también cara al futuro, sintiendo la responsabilidad de realizar una aportación modesta pero eficaz, en favor de un mejoramiento de la convivencia entre los hombres. Para ello no renunciaremos a ninguna de las conquistas de la técnica y del arte y nos afanaremos en conquista para nosotros y para los que nos han de seguir un agradable nivel de vida con luz, con aire, con colorido. Una vida enraizada en los más profundo de la tradición, que sienta la responsabilidad de un glorioso pasado y la ambición de un futuro venturoso (Fisac Serna 1955, 164–65).

Esta vocación moderna de Fisac xa se comezara a ver en obras de finais dos corenta. Os edificios que deseña para o Centro Superior de Investigacións Científicas[280], creado polo goberno sublevado en 1938[281], reflicten tamén o cambio na sintomatoloxía disciplinar da arquitectura da primeira xeración de posguerra. Mentres que o edificio central do CSIC (1943) mantén unha aura de clasicismo severo, o Instituto de Edafoloxía e Fisioloxía Vexetal (1944) avanza xa cara a unha depuración das formas. Novamente para o CSIC, a segunda obra compostelá, o Instituto de Investigacións Agrobiolóxicas (Campus Sur, 1952), consolida a visión da modernización que Fisac defenderá na conferencia da Estila. A sinxeleza da fachada lembra á do Instituto de Edafoloxía e Fisioloxía Vexetal, mudando o ladrillo do edificio madrileño por pedra do país. Ademais, na entrada ao edificio dispón unha sorte de soportal en formigón con revoco branco, material que empregará ao longo da súa carreira con este carácter tan plástico[282], como lembranza da arquitectura histórica compostelá sen caer no historicismo dos próximos edificios de Jenaro de la Fuente, fundamentalmente a facultade de ciencias (1953-1960), xusto a carón. Esta obra, así como a conferencia na Estila, confirma o cambio de signo definitivo desta xeración. Un ano despois (1955), Alejandro de la Sota participa no VII Curso Internacional de Verán cunha conferencia[283] en que chama a deixar atrás a arquitectura da autarquía e como a súa xeración se tivo que enfrontar a dita conxuntura:

> Vuelvo a decir que los jóvenes arquitectos tomaron este ambiente como el único. No había malicia en ellos para pensar en otro posible. Ha perdido la fuerza el arquitecto; aquí ha vencido totalmente el nosotros. Se ha plasmado plástica y arquitectónicamente todo el ambiente histórico de una época a la que, automáticamente se ha retrocedido. Ha podido más un discurso que la inspiración pública. Se ha hecho literatura en piedra en vez de arquitectura (De la Sota 2002, 146).

Ao continuarmos o percorrido polas personaxes da primeira xeración de posguerra atopámonos coa figura de Juan Castañón de Mena. Arquitecto e enxeñeiro, participou do Instituto Nacional de Colonización e mesmo chegou a ser ministro do exército cara aos anos finais do réxime. Esta figura ponse directamente en relación cos «capitáns da industria», que Río Vázquez (2014, 52–54) toma de Le Corbusier para falar doutro dos axentes fundamentais para a consolidación moderna en Galiza. Personaxes como Pedro Barrié de la Maza, director do Banco Pastor desde 1939 e presidente da empresa Fenosa, ou Fernando Cort Botí, enxeñeiro de minas e xerente do poboado de Fontao desde 1937, serán os responsábeis dalgunhas das mudanzas industriais da Galiza da época. O conxunto de aproveitamentos hidroeléctricos de Fenosa no curso do Miño e do Sil foi deseñado polo enxeñeiro Luciano Yordi de Carricarte[284]; entre eles, salientarán os de Belesar (1960), coa sinatura de Castañón de Mena, e Os Peares (1956), na conxunción de ambos os dous ríos. Para Río Vázquez,

---

[280] Como comparativa entre os proxectos de La Estila e do Instituto de Investigacións Agrobiolóxicas, así como a vinculación de Fisac con Compostela, *vid*. Alcalá-Galiano Pareja (2022).

[281] O CSIC herdaba a traxectoria da Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, xurdida en 1907 da Institución Libre de Enseñanza en consonancia coa pedagoxía krausista. Foron os sublevados quen fixeron o transvase do labor do JAE a esta nova institución vinculada ás universidades.

[282] Manifestado nos seus populares «ósos» de formigón pretensado, na famosa pagode dos Laboratorios JORBA (1967), demolidos en 1999, e, a nivel galego, nos perfís exquisitamente ondulados da igrexa de Santa Cruz (Oleiros, 1967). *Vid*. González Blanco (2007).

[283] Como di Río Vázquez (2014, 93), é moi simbólico o inicio da súa conferencia, «La arquitectura y *nosotros*», en que usa o exemplo do propio edificio da Estila como a arquitectura a superar, entendendo que este fora «síntesis de la arquitectura de aquí, casi ejemplo de lo que aquí debe hacerse, o más bien, ejemplo de lo que cuando La Estila se edificó debía hacerse. Hoy se ha andado mucho, y mucho ha andado su autor, Miguel Fisac, pero como precedente, La Estila es de la dignidad que a Santiago y a Fisac corresponde. Me honro hablando aquí, en esta sala de aspecto medieval, desde donde, como uno más de estos guerreros, usaremos de sus lanzas para tratar de vencer a tanto enemigo de la arquitectura, por la cual hoy, como siempre, trataré romper alguna. España es hoy un país atrasado en arquitectura» (De la Sota 2002, 142).

[284] *Vid*. García Mayo coord. (2010).

alén do prodixio de enxeñería —Belesar foi no seu tempo o maior encoro de Europa—, entende que este tipo de proxectos supoñen unha obra de arte total entre a propia enxeñería, a arquitectura que prové de servizos os complexos e máis das artes que decoran o brutalista ambiente dos encoros, como no caso dos murais deseñados por Antonio Tenreiro Brochón nos Peares (1956). Esta obra de arte total ten un exemplo próximo, da man dun vello coñecido na arquitectura galega, Joaquín Vaquero Palacios, que inza xunto con seu fillo na central de Grandas de Salime (1954)[285] de elementos arquitectónicos e plásticos como murais[286]. Con todo, débese sinalar, seguindo co exemplo de Belesar, a persistencia de certas inercias que se detectaban nos poboados de colonización ou as reconstrucións de vilas realizadas nos primeiros anos do réxime: o proxecto do novo Portomarín [**Fig. 146**], que ficaría anegado coa construción do encoro, proxectado por Francisco Pons Sorolla e Manuel Moreno Lacasa (1955)[287]. Fronte á grande obra de enxeñería, o novo Portomarín adopta unha estrutura urbana e tipoloxías arquitectónicas tradicionais, cuxas rúas derivan nunha praza central onde se situaba a igrexa de San Xoán, trasladada da súa situación orixinal; o resultado global deste aproveitamento hidroeléctrico acaba resultado, en termos historiográficos, contraditorio no proceso modernizador. Máis aló da propia enxeñería, a promoción destes grandes axentes económicos abrangue todo tipo de tipoloxías: desde a propia sede de Fenosa na Coruña de Castañón e Fungairiño Nebot (1961)[288] aos poboados creados para acoller os traballadores destas industrias, verdadeiros marcos —agora si— para o desenvolvemento de formulacións urbanas modernas. Quizais o máis significativo sexa o poboado mineiro do Fontao (1954)[289], proxectado por César Cort Gómez-Tortosa e Joaquín Basilio Bas[290]. O volframio, que outrora servía o réxime ás potencias do Eixo até o boicot de abastecemento por parte dos aliados, seguirá a extraerse nas minas do Fontao. Cort e Basilio Bas serializan a tipoloxía de casa unifamiliar, tomando referentes extraídos do popular, ao tempo que en edificios públicos como o colexio, a igrexa ou o cinema son dun inconfundíbel aceno moderno [**Fig. 147**][291].

Xa se ten sinalado, así mesmo, o peso da igrexa no proceso modernizador[292], sinaladamente arredor do Ano Santo de 1954. Entre o anterior ano xubilar —1948— e estoutro de 1954, o faro votivo dun Molezún (1948) [**Fig. 148**] que viña de obter o seu título, realizado para optar a un pensionado na Academia de España en Roma[293], ou a igrexa no Camiño de Santiago [**Fig. 149**] de Oiza, Romany e o escultor Oteiza (1954)[294] son

[285] Na zona eonaviega foron varios os aproveitamos hidroeléctricos construídos na época, como o de Silván (Doiras, 1959) ou Arbón (1962), ambos os dous coa participación do senlleiro arquitecto asturiano Ignacio Vázquez Castelao. *Vid*. García Braña e Agrasar Quiroga eds. (1998).

[286] *Vid*. García Pola (1997), Picó Maeso (1963), «Aprovechamiento hidroeléctrico del río Navia» (1957), «Joaquín Vaquero Palacios: Central hidroelèctrica Salime» (1997), «Mural en la presa de Salime (Asturias)» (1956) e Tielve García (2007).

[287] *Vid*. Castro Fernández (2000; 2010b; 2010a).

[288] A sede de Fenosa, que segundo Río Vázquez (2014, 172) tomaba a estrutura de tres bloques do edificio de Sindicatos de Cabrero e Aburto, foi reformada en 1997. O inmóbel rehabilitado, auspiciado pola construtora Fadesa, mantén a estrutura de tres volumes, mais adopta unha cobertura de elementos historicistas e galerías que substitúen o pano de vidro orixinal.

[289] *Vid*. García Graña e Agrasar eds. (1998) e Agrasar (2009b) e Martínez Suárez (1998b; 2000a; 2000b) e Río Vázquez (2015c). Para a cuestión do cinema, *vid*. Agrasar (2012).

[290] Como especifica Río Vázquez (2014, 184-185), César Cort Gómez-Tortosa é sobriño de Fernando Cort Botí, o xa citado xerente das minas, mentres que seu pai, César Cort Botí, adquire o control maioritario das accións da mina en 1940, pasando a propiedade á familia Cort Botí, que as explotará entre 1940 e 1963. É aquí onde entra César Cort Gómez-Tortosa, que redactara un primeiro proxecto de poboado como proxecto de fin de carreira. No proxecto final participa tamén Joaquín Basilio Bas, que desde os corenta traballaba no estudo de César Cort Botí.

[291] Unha sensibilidade moderna nesta tipoloxía de vivenda unifamiliar que terá outro punto relevante nas vivendas para pescadores de Sada, de Fernández-Albalat, e que tamén pomos en relación, seguindo a liña anterior eonaviega, coas vivendas de Ignacio Álvarez Castelao en Viesgo (Navia, 1961-1968). Para máis exemplos en Río Vázquez (2014, 180–88).

[292] Para a renovación da arquitectura relixiosa, *vid*. Río Vázquez (2014, 240–55) e Fernández Cobián (2005; 2009).

[293] A temática desta convocatoria era precisamente a de proxectar un faro votivo dedicado á *traslatio* do Apóstolo a Compostela, co gallo do ano xubilar de 1948. Para Río Vázquez (2014, 95–97), esta é unha obra de transición, que lle vale para viaxar a Roma en pleno camiño do arquitecto coruñés cara á modernidade. Véxase tamén a descrición do proxecto por parte do autor na *Revista Nacional de Arquitectura* (Vázquez Molezún 1949) ou as reflexións de Urrutia (1994) sobre as inercias e os elementos renovadores do proxecto.

[294] O xurado do concurso estaba composto por Modesto López Otero, Luis Moya e José Luis Fernández del Amo. A obra foi discutido nunha das sesións críticas do COAM, recolléndose na *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 161, 1955). A esta sesión non puido asistir Alejandro de la Sota, que porén enviou a súa opinión á revista, amosando o seu entusiasmo. O proxecto recibiu o Premio Nacional de Arquitectura dese ano.

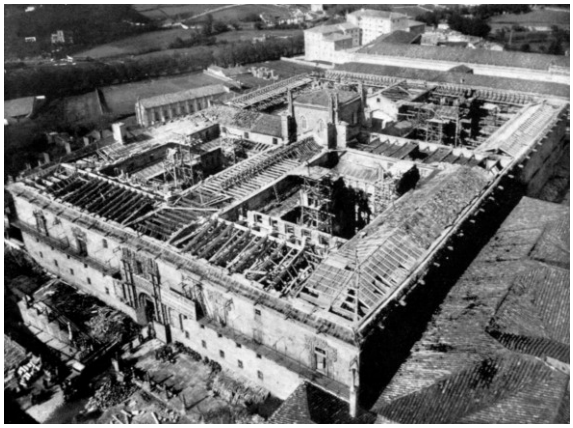
USC
DE COMPOSTELA



146



148



150



147



149



151

Fig. 146. Vista da rúa principal do novo Portomarín. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Pmk58
Fig. 147. Vista xeral do poboado de Fontao (1954). Fonte e dereitos: Turismo Rías Baixas
Fig. 148. Ramón Vázquez Molezún, proxecto de faro votivo (1948). Fonte: *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 87 (1949), p. 122
Fig. 149. Sáenz de Oiza, Romany e Oteiza, capela no Camiño (1954). Fonte: *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 161 (1955)
Fig. 150. Obras de rehabilitación do Hospital Real como parador (1953). Fonte: *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 156 (1954)
Fig. 151. José Antonio Corrales, Unidade nº 3 do Polígono de Elviña (1964-1967). Fonte e dereitos: Fundación Docomomo Ibérico

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

exemplos non realizados da adhesión xacobea, fortemente simbólica para a Igrexa franquista, ao discurso moderno. Nesa Compostela máxica e monumental descuberta por Fisac e gabada por De la Sota nas conferencias da Estila, vanse producir novas obras de acondicionamento. Nunha época de abertura, o Instituto Nacional de Industria comezou a principios dos cincuenta a deseñar unha nova estratexia turística, que tería nos anos sesenta o punto álxido da estratexia «sol e praia» e o *Spain is different* do ministro de Información e Turismo Fraga Iribarne (1962-1969), co horizonte do xubileo de 1954. Encargouse a Moreno Barberá, Cano Lasso, Juan Gómez-González de la Buelga e Rafael de la Joya Castro un proxecto de hospedaría para peregrinos a xeito de pavillóns. Coa aparición do novo hospital provincial, ficaba libre o antigo Hospital dos Reis Católicos. En consonancia coa vontade da Dirección Xeral de Belas Artes de reutilizar edificios históricos, a idea de hospedería foi mudada pola de rehabilitar o hospital do XVI [**Fig. 150**] para o converter en hotel de luxo (1953)[295]. Cano Lasso, cuxa relación galega xa se ten sinalado, voltará a Santiago xunto con Rafael de la Hoz e Javier González-Garra co proxecto do Burgo das Nacións (1964), un conxunto de pavillóns destinado a albergue de peregrinos para o Ano Santo de 1965. Este complexo será substituído por unha residencia universitaria que herda o seu nome e outras infraestruturas do novo campus que se comeza a xestar nos anos oitenta, así como o Auditorio de Galicia, a volta simbólica de Cano Lasso a este lugar. A industria, a Igrexa e o Estado franquistas súmanse ao Movemento Moderno sen case mirar cara atrás. Este proceso de institucionalización é semellante ao que se produce no ámbito das artes plásticas co informalismo, que adquire unha nova relevancia cultural e crítica nos anos cincuenta, como ten estudado Julián Díaz Sánchez (1998; 2000)[296]. Como se leva vendo, neste proceso hai unha importantísima participación galega. En efecto, para Capitel (1986, 21), o Pavillón de España na Exposición Universal de Bruxelas de 1958, deseñado por Ramón Vázquez Molezún e José Antonio Corrales, convertía o Movemento Moderno «en estilo oficial, en arquitectura de estado, asunto anunciado por algunos triunfos en los concursos oficiales como el de Alejandro de la Sota en Tarragona».

Molezún e Corrales formarán unha dupla de arquitectos de amplo recoñecemento no conxunto estatal: o colexio dos salesianos de Herrera de Pisuerga (1954-1959), a casa para Camilo José Cela (Palma, 1961), a Casa Huarte (Madrid, 1966), o Edificio Bankunión (1970), as oficinas do Banco Pastor en Madrid (1972), ou a xa citada residencia en Miraflores de la Sierra, xunto con Alejandro de la Sota (1958). En solitario, Molezún deixa en Galiza obras variadas, desde a sede do Banco do Noroeste na Coruña (1955) [**M13**] á casa unifamiliar en Roiba (Bueu, 1969) [**M14**]. Corrales será o executor dun dos exemplos principais dos novos barrios obreiros galegos, nados á calor das formulacións de vivenda colectiva dos mestres do Movemento Moderno: a unidade veciñal nº 3 do polígono de Elviña (1964-1967) [**Fig. 151**] ou a Escola de Artes e Oficios da Coruña (1983). Mais non será o único, senón que, xunto con Basilio Bas, proxectará o grupo de vivendas subvencionadas da Travesía de Vigo (1963) e mais as de Santo Antoniño (Pontevedra, 1962). Por último, malia a abertura e difusión da arquitectura estatal en publicacións internacionais, non aconteceu así coa arquitectura e os arquitectos galegos. Con todo, Molezún e Corrales compensan en certa medida esa carencia, aínda que sen obras galegas. Podemos citar, neste senso, a inserción do Pavillón de Bruxelas en *Architectural Forum* (vol. CVIII, nº 6, 1958)[297]; novamente o pavillón en *Architectural Review* (nº 781, 1962)[298]; a residencia de Miraflores de la Sierra e o instituto de Herrera

[295] O Hospital Real pasara en 1880 a mans da deputación. Sobre a toma de posesión do hospital pola deputación, as reformas até a Guerra Civil, a cesión á arquidiocese da capela de San Frutuoso en 1920 e o proceso de expropiación e cesión para o converter en parador (1953-1955), véxase o *Catálogo del patrimonio arquitectónico de la Diputación de A Coruña* (Sánchez García 2020b, 33-37, 104-112, 161-167; e Sánchez García e Yáñez Rodríguez 2020, 465-468). Cómpre engadir, así mesmo, que Palacios xa adiantara anos atrás a posibilidade de converter o Hospital Real en hospedaría, como lembra Iglesias Veiga (2020, 44-45).

[296] A consideración do informalismo e a arte abstracta durante o franquismo é o tema da tese de Julián Díaz Sánchez, dirixida polo senlleiro catedrático da Universidad Complutense de Madrid Juan Antonio Ramírez e defendida en 1997.

[297] O artigo, asinado por Ogden Tanner (1958), versa sobre as mellores arquitecturas da Exposición Universal. Ademais do pavillón español, saliéntanse os pavillóns da República Federal Alemá, Finlandia ou Holanda, así como Suíza, Reino Unido, Brasil, Vaticano, Luxemburgo, Austria, Turquía, Noruega e a RFS de Iugoslavia.

[298] Como indica Arza Garoleces (2019), este artigo enmárcase na dilatada relación de *Architectural Review* coa arquitectura española, se ben será nos anos oitenta cando se converta nunha das principais difusoras da arquitectura estatal a nivel global grazas á chegada de Peter Buchanan á súa redacción en 1979. O artigo do exemplar citado no texto titulouse «The Spain of Carlos Flores», que suxire a relevancia que tivo o ensaio de Flores sobre arquitectura española contemporánea, publicado un ano antes; foi asinado por Michel Santiago, pseudónimo de James M. Richards (1962).

de Pisuerga no especial sobre arquitectura española —vinculada a unha exposición celebrada en Suíza— de *Werk* (nº 6, 1962)[299]; o instituto e o pavillón en *L'architecture d'aujoud'hui* (nºs 113-114, 1964)[300]; e, noutro monográfico da arquitectura estatal, desta volta a italiana *Zodiac* (nº 15, «Obras de los arquitectos» 1965), a Casa Cela de Palma e o edificio da revista *Selecciones del Reader's Digest* en Madrid.

1.2.2. A alternativa dos «pioneiros»

É evidente que a consolidación da modernidade é un proceso máis complexo e colectivo, como estabelece Río Vázquez, mais existen dúas figuras desa terceira xeración de posguerra que achegan, por riba das demais, unha diferenza substancial: a de estabeleceren o punto de gravitación do seu traballo en Galiza. Iago Seara (1993b, 360) afirma con rotundidade que a recreación do Movemento Moderno en Galiza non se inicia até 1956-1957, intre da irrupción de Bar Bóo (titulado en 1957) en Vigo e Albalat (titulado en 1956) na Coruña, irrupción que se produce xa nunha situación arquitectónica estatal plenamente incorporada á modernidade, sen dúbidas nin titubeos. Sendo o estabelecemento en Galiza quizais a característica máis esencial para a definición desta xeración, non se deben esquecer todos os compañeiros de fornada que, agás Zanón e Calviño, asentados en Madrid, seguen esta mesma tendencia: os irmáns Ramón e Antonio Tenreiro Brochón —fillos do senlleiro arquitecto coruñés—, Rodolfo Ucha Donate —fillo tamén do arquitecto ferrolán Rodolfo Ucha Piñeiro—, Agustín Pérez Bellas e Desiderio Pernas. Albalat, fillo dun militar asentado na Coruña en 1923, e Bar, fillo dunha familia moi arraigada a Vigo —seu pai é un dos promotores da creación do Celta en 1923—, coñeceranse en Santiago mentres estudan Ciencias Exactas (1942) e logo en Madrid, tanto na Escola como no colexio maior, onde organizarán actividades e conferencias, chegando a convidar o estadounidense Richard Neutra (Río Vázquez 2014, 51–52).

Con todo, é xa unha modernidade definitivamente en crise, máis aínda coa disolución en 1959 dos CIAM. Galiza non é allea a esta trivialidade que sobrevoaba os ideais modernos. Se, a nivel internacional, a modernidade esvaecía na súa propia existencia, en Galiza a reflexión desde as máis cualificadas esferas iría comezar a atinxir, por suposto, ás necesidades e peculiaridades dun país no que a modernidade se impón de súpeto, coas obvias consecuencias en moitas ocasións prexudiciais para o mundo rural e mais a formulación urbana, desposuídos dunha ordenación racional e deixadas levar polo *desenvolvismo* dos anos sesenta. Velaí unha das chaves fundamentais do que supuxeron os pioneiros, que non só recuperaron o *tempo perdido* cun Movemento Moderno en crise, senón que o souberon actualizar e adaptar ás circunstancias específicas do país, sementando o terreo en que traballará a arquitectura galega nos seguintes decenios. Como veremos no seguinte capítulo, nun artigo de inmensa relevancia historiográfica para a arquitectura galega nos albores dos anos setenta, Baldellou (1971) sentaba Bar Bóo e Albalat como precedentes da xeración de 1968. Facendo balance do que até entón eran os primeiros 15 anos de exercicio profesional, Baldellou denomínaos «pioneiros», entendendo xa nese momento o carácter de mestres locais que haberá ter para eses arquitectos máis novos que deseguido descobre no seu texto. Neste artigo fica ben claro como Vigo e A Coruña marcan a dicotomía marcada por ambos os dous arquitectos nestes anos, entendendo que se produce unha relación biunívoca obra-cidade moi definida: «Cada uno trabaja en ciudad "psicológicamente" parecida a él. Esto tiene la ventaja evidente de que sustancialmente, arquitecto y ciudad hablan parecido idioma pero por el contrario

[299] Este especial foi posíbel grazas a César Ortiz-Echagüe (1962), gran difusor da arquitectura española neses anos de abertura. En verbas de Pozo (2012, 54): «Si a comienzos de los cincuenta diversos arquitectos españoles obtuvieron galardones importantes en el extranjero [...], sin embargo pienso que podemos decir que la presentación en sociedad de la arquitectura española se produjo en la década siguiente, a comienzos de los años sesenta, por obra de César Ortiz-Echagüe, a través de la revista *Werk*, con un efecto definitivo fuera y dentro de España que él mismo ni intuía cuando se ofreció a esa revista como corresponsal en 1961 tras el éxito alcanzado en sus conferencias en Alemania». Este texto pertence ao congreso *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, celebrada na ETSA da Universidade de Navarra, arredor do cal foi publicado un facsímile deste exemplar co propio José Manuel pozo como editor literario.

[300] Baixo o título «Un siècle d'architecture», este dobre número especial percorre a arquitectura de varios estados: Dinamarca, México, Xapón, Suecia, Reino Unido, Checoslovaquia, Países Baixos etc., ademais de experiencias e arquitectos concretos, como Alvar Aalto e a arquitectura finesa dos cincuenta, ou arquitecturas como o Parlamento de Paquistán en Islamabad.

se anulan así las auténticas autocríticas de planteamiento» (Baldellou 1971, 27). Nunha época en que as cidades e as vilas comezaban a sufrir a destrución dos seus valores urbanísticos tradicionais a prol da especulación e o clientelismo, Bar e Albalat serán —tamén con contradicións— pezas de valor nun Vigo e nunha Coruña que consolidaban o seu desordenado crecemento coa instauración dos primeiros Polos de Desenvolvemento entre 1964 e 1967. Luís Soane, desde a Arxentina, era consciente do que estaba a acontecer no país e da dificultade de desenvolver unha actividade arquitectónica digna:

> [...] dende o século XVIII non tivo esta terra un núcleo de arquiteitos máis inquedos que na actualidade, coa enorme difrenza de que mentras en aquel século os arquiteitos vivían en Galicia onde podían desenrolar súa profesión, hoxe, polo sistema adeministrativo i económico de España, residen en xeral en Madrid, quedando a construcción galega en mans ás veces de adocenados arquiteitos municipáis que en gostos e mentalidade están moi abaixo do que merece a tradición arquiteitónica galega (L. Seoane 1973, 165).

Ao igual que outros moitos autores, Seoane louva o mercado de abastos de Vaquero Palacios, contrapóndoo a aquelas arquitecturas que atentan contra o carácter das cidades galegas por mor da especulación. Entre a desilusión por mor deste *desenvolvismo* desmedido e a esperanza, o artista salva a unha serie de arquitectos: Andrés Fernández-Albalá [sic], Pérez Bellas, De la Sota e o seu traballo para o Instituto Nacional de Colonización ou Molezún, de que salienta o pavillón de Bruxelas. Segundo el, estes arquitectos «deberían ter ao seu cárrego os proietos de espansión das cidades galegas si non conspirasen en contra deles, por unha banda a iñorancia ou desaprensión de ediles e propietarios, e pola outra a incuria da maioría dos arquiteitos municipáis» (L. Seoane 1973, 166–67). O pintor sabía que a arquitectura galega debía pasar por uns primeiros procesos colectivos para se converter en ferramenta de desenvolvemento:

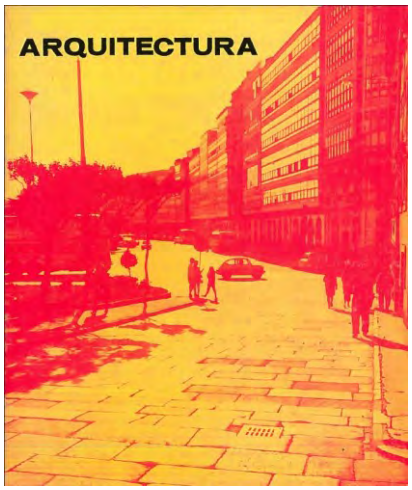
> Unha verdadeira futuridade, non a do voceo inútil e nostálxico, sería, pois, estimular cambios fundamentáis pra Galicia, i, entre eles, o de que o país recobre e faga útil esas persoalidades, o mesmo que outras, pra que contribuian ao seu progreso dito aínda no senso decimonónico. É necesaria unha nova arquiteitura galega, a que se una co pasado artístico do país pero ao mesmo tempo atenda ás esixencias técncias da nosa época. Unha arquiteitura, ademáis, pra a Galicia labrega que está tan precisada dela como as cidades en crecemento. Un congreso de arquiteitos galegos onde se estudasen estas cuestións sería o primeiro paso pra esta tarefa tan absolutamente necesaria e urxente (L. Seoane 1973, 167).

En 1968 aparecerá na revista *Arquitectura* (nº 117) [**Fig. 152**] un especial sobre arquitectura galega, consolidación definitiva destes arquitectos a nivel estatal. Dito especial comezaba cun artigo de González Amezqueta sobre as galerías da Coruña. Arquitecto relacionado con Galiza, o ano anterior xa realizara un fondo de estudo sobre a obra de Antonio Palacios na propia revista do COAM (nº 106, 1967) [**Fig. 153**]. Do mesmo xeito que no número dedicado ao arquitecto porriñés, Amezqueta tentaba inserir entre os contidos dunha das principais revistas de arquitectura do Estado reflexións que fosen máis aló da propia arquitectura que se estaba a realizar eses anos, salvando as distancias historiográficas que o triunfo da modernidade estabelecera nalgunhas ocasións coa arquitectura premoderna e a arquitectura tradicional. Ademais, este artigo ten un carácter de recensión ou limiar ao tratar un dos principais elementos patrimoniais, simbólicos e identitarios da cidade da Coruña, para deste xeito tentar comprender o ambiente en que traballa un dos arquitectos de que se vai falar, Albalat, cuxa fábrica da Coca-Cola xa aparecera nos números 57 (1963) e 64 (1964) de *Arquitectura*[301]. Estas aparicións na revista *Arquitectura* non foron as únicas visións desde fóra. Xa en 1961, Flores incluía no seu estudo catro obras de Bar Bóo, pertencentes, como é evidente, aos seus primeiros anos de traballo: a Casa

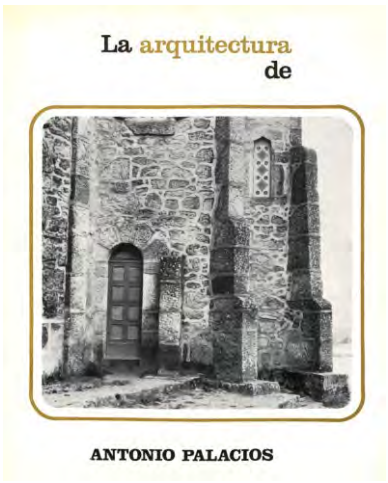
[301] Así pois, sonlles dedicados senllos artigos a Albalat e Bar Bóo, marcando dalgunha maneira a preponderancia da Coruña e Vigo como o marco das máis renovadoras arquitecturas galegas desta década da man destes arquitectos: pola banda de Bar Bóo, a Casa Ferro (Ponteareas, 1962), o edificio de vivendas da avenida Alcázar de Toledo (Vigo, 1962), a Casa Ibáñez-Aldecoa (Coruxo, 1963), o Edificio Compostela (Vigo, 1963), o sanatorio neuropsiquiátrico «El Pinar» (Meixoeiro, 1965), o taller oficial de Pegaso (Cabral, 1966) e a Praza de Abastos de Gondomar (1964-1965); e o edificio da Seat (A Coruña, 1964), o edificio de vivendas na avenida da Mariña (A Coruña, 1959), o motel «El Hórreo» (Corcubión, 1963) e a Sociedade Deportiva Hípica (A Coruña, 1966) polo lado de Albalat. A monografía inclúe tamén un texto sobre a intervención de Corrales no polígono e Elviña e faise eco de dúas das primeiras obras duns arquitectos acabados de incorporar: o edificio para o doutor Baltar Santiago de Compostela (1965-1968), dos irmáns compostelán Rafael e Alberto Baltar Tojo, e mais o edificio de vivendas en Padrón (1966-1967), desta volta de Rafael Baltar xunto co que será un dos compañeiros de traballo o resto da súa vida, José Antonio Bartolomé.

Cendón (1958), a Casa Couto (1958), a Casa Saldaña (1959) e un proxecto de «edificio comercial e vivendas» en Vigo (1957), isto é, o Plastibar[302]. Carlos Areán, nun percorrido pola arquitectura española contemporánea na revista de pensamento crítico e filosófico *Atlántida*, salienta sete arquitectos estatais no proceso de consolidación: Fullaondo, Higueras, Carvajal, Sáenz de Oiza, Pintado e os galegos Molezún e Bar[303]. Areán identifica a versión crítica da modernidade de Bar Bóo:

> La obra de José Bar es el triunfo de la sencillez. Bar es historiador por vocación y se halla perfectamente informado sobre todos los grandes problemas de la arquitectura de ayer y de hoy. Parte del supuesto, en el que coincide con Fisac, de que la misión de la arquitectura es crear un ámbito interno en el que el hombre pueda permanecer a gusto y que la belleza será un resultado del acierto con que ese espacio haya sido creado. Ver la arquitectura desde fuera como una escultura gigantesca, tal vez sea propio de otro tipo de creadores, pero resulta improcedente en un arquitecto. Cree además que las aportaciones del pasado son todas válidas en el sentido de señalar un camino, pero que teniendo en cuenta que las necesidades y los procedimientos varían, en ningún momento puede repetirse sin modificaciones una solución anterior. Cada edificio plantea un problema insustituible, tanto por su destino como por el lugar en que radique o por el concreto momento histórico en el que se lo alce. Ello no evita que Bar acepte una posible arquitectura social normalizada, siempre que la norma y los módulos sean lo suficientemente flexibles para evolucionar de acuerdo con las posibilidades que día tras día se abren (Areán 1968, 216).



152



153



154

Fig. 152. **Portada da revista *Arquitectura*, nº 117 (1968)**
Fig. 153. **Portada da revista *Arquitectura*, nº 106 (1967)**
Fig. 154. **Portada do especial sobre a Cidade das Rías no *La Voz de Galicia* (1968)**

Volvendo a Baldellou, semella haber unha disxuntiva entre o aprecio cara a ambas personaxes. A visión sobre Albalat é quizais menos «benévola», recoñecendo unha arquitectura de calidade da que esperaría máis. Fala, neste senso, dunha «arquitectura lixeira», en consonancia coa arquitectura coruñesa e que resulta axeitada para «sus condiciones más sobresalientes: rapidez, finura, brillantez; pero es posible que le aparte de una arquitectura mejor, para la que, probablemente, esté dotado». En efecto, Baldellou chega a aplicar, con

[302] Na primeira edición, Bar Bóo aparecía na reportaxe fotográfica da arquitectura dos cincuenta, mais sen referencias no propio corpo do texto (Flores 1961, 441–45; 540–41; 557–59). Na edición de 1989, este apartado da arquitectura entre 1950 e 1960 convértese nun segundo tomo. Na súa introdución, engadida en 1989, Bar si é incluído entre os nomes da segunda xeración. Indica sobre a edición orixinal: «la segunda incluía a los arquitectos que hasta el momento de publicación de AEC [*Arquitectura española contemporánea*] habían realizado ya alguna obra importante y cuyos títulos, salvo una solo excepción, eran anteriores a 1958» (Flores 1989, II: 9). As obras e as fotografías son as mesmas que en 1961 (Flores 1989, II: 235–39; 334–35; 351–53).

[303] As obras citadas son o edificio para o *Reader's Digest*, de Molezún e Corrales, e o Edificio Plastibar de Bar (1957) e o psiquiátrico «El Pinar», acabado de inaugurar no momento de redacción do artigo.

certa connotación pexorativa, conceptos como «eclecticismo», «mimetismo», «formalismo» ou «*tendencia a lo celta*», unha sorte de configuración de estilo que o fai un arquitecto «a lo Madrid; y esta asociación se realiza con la imagen tipificada de las más frívola (por no esforzarse, pudiendo, en ser mejor) arquitectura de la capital» (Baldellou 1971, 31). Albalat é unha personaxe polifacética. Desde a formación en Madrid e o contacto coa realidade arquitectónica internacional —lémbrense as conferencias de Richard Neutra—, o coruñés coñecerá e defenderá nas súas primeiras obras unha arquitectura de corte miesiano, fondamente fundacional, como nos exemplos xa citados da Coca-Cola e da Seat. O simbólico destes dous edificios é, sen dúbida, o feito de que, após unhas décadas de modernidade dubitativa, Albalat achegue á historia da arquitectura galega dúas obras de categoría industrial. É, así, o triunfo das novas tipoloxías, dos novos métodos e dos novos materiais, amosándose o coñecemento de Albalat das tendencias europeas e adaptándoas do xeito máis responsábel á paisaxe dada: a entrada á cidade desde a autoestrada, unha paisaxe en crecente construción onde Albalat fai unha adaptación topográfica no caso da Seat. A historia de Albalat e A Coruña é tan frutífera desde os comezos que o arquitecto é protagonista da prensa en numerosas ocasións, especialmente durante o período de debate e tramitación frustrada da Cidade das Rías. Un suplemento de *La Voz de Galicia*, de 10 de agosto de 1968 [**Fig. 154**], pode facer unha idea sobre o que se está a comentar[304].

Porén, o funcionalismo máis «evidente» non será a única vía de Albalat, movéndose tamén en coordenadas organicistas. Como di Casabella López (1986a, 20–21) nun artigo sobre Albalat nas páxinas do número inicial de *Luzes de Galiza*, existen tres fases na súa arquitectura: unha primeira internacionalista e funcionalista, unha segunda organicista e unha terceira como síntese das anteriores. Vinculado ao mundo cultural galego —será académico da RAG—, procede á rehabilitación do Casa da Matanza de Padrón para a Casa-Museo de Rosalía de Castro (1971) ou, en relación co gran labor de Díaz Pardo e Seoane, proxecta a fábrica de cerámica de Sargadelos (Cervo, 1967). Este último exemplo é unha das arquitecturas das que Baldellou tiña algunha reservas. Sexa como for, Albalat tiña sempre unha ollada posta nas preexistencias, reinterpretando a galería en varias ocasións ou tipoloxías tradicionais na vivenda en Montecelo (Bergondo, 1976). Ao tempo, edificios como o Centro de Cálculo de Caixa Galicia no polígono de Pocomaco (1975), as facultades de Matemáticas e Bioloxía de Santiago (1978) ou os tamén santiagueses piscina de Santa Isabel (1982) e estadio de San Lázaro (1993) representan o bo carácter funcional da obra albalatiana.

Sobre Bar, Baldellou afirmaba que «es, para los jóvenes gallegos, el abanderado de la ética profesional a ultranza», mesmo cando nese intre era aínda recente a polémica construción da torre da Illa de Toralla[305], unha das múltiples mostras da especulación que sufriu a zona de praias suburbanas de Vigo. Baldellou trata de o eximir de culpabilidade polo cotián destas prácticas, debidas á «falta de apoyo colegial o simplemente social» para as denunciar, «la transigencia de ciertos arquitectos ante el cliente o promotor, o en la falta de conciencia histórica de la profesión, o en una sociedad alienada y embrutecida» (Baldellou 1971, 33–37). Para el, malia esta experiencia, defender Bar é un «deber de supervivencia profesional», entendendo que é vítima da situación de inoperancia crítica da profesión ou o illamento que se produce fóra do centralismo bipolar Madrid-Barcelona. En definitiva:

> Sometido el arquitecto a esa actividad racional-creadora tan frustrante en el contexto de Vigo, como en tantos otros, una salida natural (además de las que aporta la misma teoría) es volcarse hacia la metafísica de los trazados reguladores hacia la magia de las proporciones (especialmente si trata de un tema religioso) intentando de algún modo intelectualizado trascender las limitaciones propias y ajenas (Baldellou 1971, 39).

Como se vén intuíndo, o seu primeiro paso profesional, o Plastibar, constitúe un verdadeiro mito da arquitectura galega —e mesmo estatal— do Movemento Moderno. Para Seara (1993b, 362), esta recepción tan positiva influíu nalgúns «estudantes de arquitectura galegos que, desde Madrid e Barcelona, viron con ilusión e

[304] Tamén lle foi dedicada unha sesión crítica no COAM, publicada en *Arquitectura* (nº 126, 1969). O proxecto foi publicado polo Instituto José Cornide de Estudos Coruñeses (1969). Case cincuenta anos despois, a Deputación da Coruña editou o volume *1968-2018. La Ciudad de las Rías* (2017) como revisión deste proxecto. *Vid. La Voz de Galicia* (1968), Río Vázquez (2014, 329–39), Fernández-Albalat (1969), Peña Pereda (1977), «La Ciudad de las Rías. Sesión crítica de arquitectura» (1969), González Harguindey ed. (2017).

[305] Estas críticas poderían extrapolarse tamén a obras de Albalat como o edificio na Porta Real, que substituía o casarío do século XVIII, ou o Casino, construído sobre o antigo Hotel Palace.

expectación o significado e a importancia do éxito que esta obra acadara». A proba de que sabía conxugar perfectamente as tendencias internacionais co substrato propio é a filiación de moitos dos seus proxectos, nomeadamente os seus numerosos chalés, nun organicismo debedor de Frank Lloyd Wright. Este americanismo, reflectido por exemplo na casa Vázquez, é un punto de partida do autor á hora de formular o espazo interior e mais a plástica exterior. A súa crecente exploración das calidades técnicas e estéticas dos materiais levarao, a finais dos anos sesenta, a propostas como as vivendas para militares de Campolongo (Pontevedra, 1967) ou as vivendas para a cooperativa «San Xosé Obreiro» de Coia (Vigo, 1967), onde comeza o seu particular xogo coas *pastas*, un dos elementos dos que non só autorreflexiona, senón que patenta como solución construtiva.

A aura de mito que existe arredor destas figuras, así como o xa citado carácter pioneiro da súa arquitectura, impregna a historiografía galega que se foi construíndo. Almuíña e Martínez Suárez recoñecían tamén o papel de pioneiros de Bar e Albalat, guía para as xeracións novas, e gaba non só a creación dunha arquitectura ao seu tempo, senón as «investigaciones en torno a formas y materiales que están en el origen o se mantienen como invariantes de la Arquitectura gallega popular y culta», dando lugar a un labor claro e honesto (Almuíña Díaz e Martínez Suárez 1974, 209–10). Nestes anos setenta, segundo se consolidaba o novo universo profesional galego, comezarán a aparecer os recoñecementos orquestrados desde os seus compañeiros de profesión, discípulos e alumnos, como os artigos dedicados a Bar e Albalat no número 0 da nacente *Obradoiro* (1978), que axudou a coñecelos a apareceren nos estados da cuestión da historia da arte galega. Nese senso, Sobrino Manzanares (1982, 435) afirmaba que Albalat e Bar teimaron en pór fin aos «esquemas de un tradicionalismo enquistado, y la "retórica" constructiva para contemplar nuevas opciones de la forma y, sobre todo, del espacio arquitectónico, más acordes con las modernas corrientes de la arquitectura mundial». A dicotomía A Coruña-Vigo e mais a dicotomía funcionalismo-organicismo tamén se manifesta no percorrido de López Vázquez (1981, 1150–51) sobre a arquitectura do século XX, como tamén nun estado da cuestión de Vigo Trasancos (1993, 413–15), que engade, como xa indicaran outros autores, a concesión cara a formas orgánicas de Albalat en Sargadelos. A nivel estatal, pódese salientar o valor outorgado por Capitel (1986, 21) a Bar no intre de consolidación do Movemento Moderno, citando o edificio de vivendas na Praza de Compostela (1963), ou a mirada de Urrutia (1997, 551), quen se refire, na liña doutros autores, a elementos como as *pastas* de Bar ou a mestura de novos materiais e elementos ancestrais en Albalat. Como xa se vén dicindo, nos anos inmediatamente anteriores á entrada da xeración de 1968, a especulación e a presión urbanística era unha realidade en vilas e cidades por mor dos xa citados Plans de Desenvolvemento. Con todo, Alonso Pereira entende a confluencia de máis factores:

> Como reacción al empirismo de las generaciones anteriores, algunos de ellos: Basilio, Tenreiro, Pernas y, sobre todo, Bar y Albalat marcan el arranque de una nueva etapa de la modernidad que permite hablar de un punto de inflexión en la arquitectura gallega hacia 1963. En ese momento concurren dos factores determinantes: el paso de la estabilización al desarrollo en la planificación económica —con su inmediato reflejo en el campo edilicio— y la toma de conciencia de una realidad cultural propia en la arquitectura y las artes plásticas, que tiene su ejemplo emblemático en la fundación ese año del Laboratorio de Formas de Galicia por Isaac Díaz Pardo (Alonso Pereira 2012, 19).

O percorrido de Albalat é tamén unha pescuda de identidade e de dignidade dun pobo. Neste senso, un dos episodios máis salientábeis de Albalat é o seu traballo, xunto con Isaac Díaz Pardo [**Fig. 155**], no novo Laboratorio de Formas de Sargadelos, onde o arquitecto materializa un proxecto que conxuga as necesidades dun método produtivo anovador e as lóxicas formais do pasado ancestral, en consonancia co xeito de se entender a cerámica de Sargadelos nesta nova etapa. Mais indo alén da arquitectura, Sargadelos foi o marco dunhas experiencias de organización gremial para os arquitectos galegos, que xunto con economistas, artistas ou deseñadores participaban de actividades auspiciadas ou celebradas á calor do Laboratorio de Formas. Nos anos previos ao xurdimento do COAG, o IV Seminario Sindical de Deseño Industrial [**Fig. 156**] foi un punto de encontro para as xeracións galegas que ían na procura de espazos de debate e ideas partilladas (Río Vázquez 2014, 309–11; 2015a, 40). Organizado pola Vicesecretaría de Ordenación Económica do Ministerio de Traballo, o seminario estaba presidido por Manuel Fuentes Irurozqui, con Juan González Cebrián como presidente executivo e Díaz Pardo como vicepresidente executivo e anfitrión. O escritor Rafael Dieste ou Luís Seoane

foron algunhas das grandes voces da cultura galega que se deron cita xunto cunha ampla nómina de arquitectos: Baltar Tojo, Xosé Manuel Casabella, Arturo Conde Aldemira, Andrés Fernández-Albalat, Carlos Fernández-Gago, Manuel Gallego, Vicente García Lastra, Severino González, Carlos Meijide, César Portela, Andrés Reboredo, José Manuel Rey Pichel, Miguel Silva e Antonio Tenreiro, así como os foráneos Antonio Fernández Alba (Madrid), Miguel Durán-Loriga (Madrid), Julio Schmid Saludes (Barcelona), Juan Serrano Muñoz (Madrid) e Juan Antonio Fernández Muro, estudante de arquitectura arxentino. Segundo a crónica, o avance cara ás conclusións non estivo exento de tensión, enfrontándose diferentes posicións sobre a cuestión do deseño e a cultura rexional. O que nos interesa, neste senso, foron as achegas que realizaron Casabella, Gallego, que reivindicaba a creación dun museo etnográfico para o estudo do deseño rexional —algo que cristalizará anos despois no Museo do Pobo Galego—, ou Albalat, que se referiu á arquitectura rexional adaptada aos tempos actuais. A relación entre o gremio da arquitectura e o Laboratorio de Formas, como dicimos, será longa e frutífera [**Figs. 157 e 158**].



155



156



157



158

Fig. 155. Albalat e Díaz Pardo ollando os planos da fábrica. Fonte: Soneira Beloso (2007, 51)
Fig. 156. Cartaz do IV Seminario Sindical de Deseño Industrial (1970)
Fig. 157. Gallego e Albalat no Museo Maside. Fonte: Soneira (2007, 173)
Fig. 158. Manuel Gallego (terceiro á esquerda) no Seminario do Libro Galego 1972. Fonte: Soneira (2007, 165)

Logo dos polos de desenvolvemento de Vigo e A Coruña (1964-1967), o segundo plan estabelecía outro novo en Vilagarcía de Arousa. Xa se vén dicindo como este desenvolvemento foi un antes e un despois da organización territorial e urbana de Galiza, unido á aprobación dunha Lei de Solo (1956) que amparou a redacción dos plans xerais de ordenamento das principais cidades. Para Alonso Pereira, a experiencia destes polos «tuvo un éxito relativo, siendo criticados por la falta de ordenación previa del territorio y por su falta de inserción en verdaderos programas regionales» (Alonso Pereira 2012, 22). As xeracións entrantes terán outro concepto do desenvolvemento que precisaba o país. Un exemplo deste cambio de paradigma é un texto de Manuel Gallego sobre a arquitectura e o urbanismo galegos dos últimos 25 anos no *Almanaque Galaxia* (1974). Recoñecendo o papel dos mestres, entendía que a arquitectura dos cincuenta aos sesenta fora un pulso entre as olladas internacionais e a corrente rexionalista debedora de Gómez Román, un «baleiro» que daba lugar á emigración cultural cara a Madrid ou Barcelona. Este panorama desolador, mercantilizado, opúñase ao labor de Bar, Albalat, Sota ou Molezún como excepcións e exemplos a seguir pola súa xeración: «Outros, os menos, refúxianse no profesionalismo, na ética profesional, mais indiferentes por completo aos movementos contemporáns» (Gallego Jorreto 1974, 128). Este profesionalismo reflíctese tamén en Almuíña e Martínez Suárez (1974) denunciaba a precarización da profesión e a resposta en forma de traballo colectivo e identidade profesional, facendo tamén fincapé na necesidade dunha maior formación cultural. O panorama nacente que describen os autores é tamén detectado por Manuel Gallego, o que indica a confianza destes arquitectos no proceso que eles mesmos estaban a iniciar:

> Polo que atingue a década do 60 ao 70 o panorama cámbea. A chegada a Galicia dun certo número de profesionais, formados polos poucos arquitectos que tiveron tempo e foron capaces de replantexar a arquitectura ao marxen da ruptura que supuxo a guerra, fai que apareza unha arquitectura diferente da dos anos pasados. O choque que supón o traballo nunha realidade tan forte como a nosa, coas súas limitacións, tradúcese nunha arquitectura en certo xeito programática, onde a realidade maniféstase a traverso dos seus condicionantes. Nista arquitectura empézase outra vez a dar os primeiros pasos pra unha cohesión cultural e a abrirlle novos vieiros a outros profesionáis máis novos; en definitivo, a unha evolución arquitectónica (Gallego Jorreto 1974, 128).

Albalat e Bar terán un papel decisivo na arquitectura do derradeiro terzo do século XX, así como Molezún, Corrales ou De la Sota. Agás Albalat, falecido recentemente en 2019, os demais terán un papel máis ou menos presente até os anos noventa[306], deixando obra construída ou mantendo unha relación con Galiza. Con todo, débense nomear dúas figuras tradicionalmente excluídas dos principais estados da cuestión da arquitectura galega. Unha desas figuras fora xa citada por Luís Seoane en 1964: o vigués Agustín Pérez Bellas[307], que compaxinou a súa formación de arquitecto coa pintura e a poesía. Esquerdista, tivo problemas co réxime[308]. Faleceu novo, en 1982, deixando tras de si obras como o Hospital de Fátima[309] (1960). Por outra banda, no caso de Desiderio Pernas, a súa formación no ITT de Chicago co mestre Mies van der Rohe determina a chegada dunha modernidade que bebe tan directamente das bases mais que, porén, semella non ter sido tan fresca como a traída por Albalat ou Bar ou, cando menos, non tivo a mesma proxección no conxunto do país. *A priori*, a limitación do seu traballo ao ámbito de Vigo non é diferente ao de Bar. Con todo, a fortuna historiográfica non foi a mesma, unha carencia que foi superada por autores como Agrasar Quiroga (2003c), que reivindica o papel deste arquitecto na



Fig. 159. Desiderio Pernas, Edificio Simeón (1974). Fotografía do autor

[306] Molezún falece en 1993; Bar Bóo, en 1994; De la Sota, en 1996; Corrales, máis lonxevo, falecerá en 2010.

[307] Berea Cruz e Paz Movilla (1998) realizaron un estudo baixo unha bolsa concedida pola Comisión de Cultura da delegación viguesa do COAG. Esta delegación dedicaríalle unha exposición en 2001.

[308] *Vid*. Alonso Montero (2007, 458–60).

[309] Ampliado nos noventa por León López de la Osa (1995).

modernidade viguesa. Edificios como o Derby (1973) son testemuños da tendencia internacional traída por Pernas que, malia o que se pode ter pensado, era actualizada constantemente polo arquitecto, como no Edificio Simeón (1974) [**Fig. 159**], que para Agrasar supón unha revisión do exemplo anterior en consonancia co que se estaba a facer nos grandes centros[310]. En 2005, foille dedicada a exposición *Desiderio Pernas: do detalle á cidade*, organizada pola delegación viguesa do COAG e Caixa Galicia[311], institución para a que realizou obras como a rehabilitación do Teatro García Barbón.

Para rematar este percorrido polas décadas previas, cómpre tirar unha serie de comparativas historiográficas co caso portugués a través do concepto *ciclos do betão*, que Ana Tostões (1997b; 1997c; 2004; 2015) toma de Nuno Portas (1980) para denominar as fases da arquitectura moderna lusa. Se os inicios do século XX se caracterizan, como noutros países, polo contraste entre as linguaxes cosmopolitas —representadas por Ventura Terra en Lisboa ou José Marques da Silva no Porto— e a procura da casa portuguesa —un camiño rexionalista con Raul Lino como expoñente máis evidente—[312], a iniciación á arquitectura tivo lugar a principios dos anos 20. Para Portas (1980), os *ciclos do betão* comezaban coa arquitectura que, desde 1927, se situaban «sob o álibi do funcionalismo»: no Porto salientarían o garaxe d'*O Comércio do Porto* (1928) de Rogério de Azevedo [**Fig. 160**], a Lota de Massarelos (1935) de Januário Godinho [**Fig. 161**] ou o Coliséu (1937) [**Fig. 162**]. Porén, a reflexión crítica desta primeira recepción moderna foi moi limitada, quedando reducida a unha renovación lingüística, no mellor dos casos como mais un estilo dispoñíbel que mesmo sería empregado polo Estado Novo como unha actualización da súa imaxe. Ao igual que na autarquía española, os primeiros anos do Estado Novo tamén presentan tensións entre as linguaxes modernas e as linguaxes tradicionalistas e o monumentalismo estatal[313]. Para Ana Tostões, estas primeiras experiencias modernas constitúen o primeiro *ciclo do betão*, coherente co signo do estilo. De feito, a autora estabelece unha diferenza entre o Modernismo, con estas connotacións estilísticas e dous vectores —técnico e formal—, onde o uso do *betão* non presenta un debate sobre os programas, a resposta social ou a intención de se integrar nun paradigma internacional; e o Movemento Moderno, só aplicábel á xeración de posguerra, que «integra culturalmente a componente social da arquitetura e que assume tecnicamente a racionalidade construtiva e modulação estrutural como a génese da forma» (Tostões 2015, 81). Se o Modernismo se corresponde co primeiro ciclo, o Movemento Moderno será asumido polo segundo ciclo, até 1955 baixo a postura «progresista» do seu primeiro modo e a partir de aí coa actitude culturalista do segundo modo (Tostões 2015, 581). Este segundo ciclo será posíbel grazas á abertura do réxime após a caída dos fascismos, que xa se podía intuír logo da cesión da base dos Açores aos Aliados durante a guerra.

Como dicimos, no segundo *ciclo do betão*, a autora distingue un primeiro modo «sob o signo dos verdes anos», caracterizado polo afán de progreso, e o segundo modo ou *idade maior*, protagonizada pola terceira xeración moderna e que anuncia a fin do debate entre tradicionalistas e modernistas ao asumir esta xeración unha vertente crítica sobre a modernidade e a súa adaptación ao medio concreto. Así, dunha banda, este primeiro modo caracterizaríase por unha maior radicalidade e un vector ideolóxico en que a arquitectura asume o problema político e a súa responsabilidade social a través da intervención a grande escala e non desde o edificio illado: abórdanse o problema da vivenda, o deseño da cidade, o ordenamento do territorio, o desexo na derrota dos fascismos, a celebración do Congresso Nacional de Arquitetos (1948) e a asimilación teórica e os modelos formais máis ortodoxos. A confianza na *Carta de Atenas*, a aparición de institucións como a ODAM (Tostões 2002), a ICAT ou o MRAR ou a recepción dos grandes mestres ou das experiencias brasileiras serán elementos determinantes. Doutra banda, os anos cincuenta constituirían un tempo de ruptura e *charneira*, de transición ao segundo modo, «após o hiato da arquitetura nacionalista-fascizante, monumental e ruralizante». Esta charneira é aquisição de certa maioridade, um tempo marcado pela tradição» (Tostões 1997b, 41).

[310] Para Agrasar Quiroga (2003c, 214), Desiderio comeza a distanciarse de Mies van der Rohe sumándose á crítica neoprodutivista que xermolaba en Nova York, concretamente no edificio da Fundación Ford de Kevin Roche e John Dinkeloo (1968).

[311] *Vid.* Cendón Domínguez e Touceda Gómez eds. (2005).

[312] Como contexto básico xeral destas primeiras décadas, véxase Henriques da Silva (1997). Sobre a ampla e variada obra de Marques da Silva, remitimos á completa monografía de Cardoso (1997).

[313] *Vid.* P. Vieira de Almeida (1997), Teotónio Pereira (1997) e Teotónio Pereira e Fernandes (1981; 1983; 1986).

Aínda que se voltará sobre estas cuestións no apartado dedicado a Portugal no capítulo I do bloque III, cómpre neste punto estabelecermos as conexións entre o caso galego e o portugués. En primeiro lugar, como afirmaban autores como Seara (1993b), o nulo debate —e a curta experiencia— da primeira modernidade en Galiza podería ser definido como un primeiro ciclo do formigón, onde as linguaxes modernas son, efectivamente, unha escolla formal máis entre arquitectos que, como vimos vendo, abandonarán e/ou voltarán ao camiño da modernidade. Isto, se elevamos a análise a nivel estatal, contrastaría evidentemente con Madrid, Barcelona e aqueles núcleos máis vinculados ao labor do GATEPAC e o GATCPAC. En segundo lugar, aínda que os períodos de inicio das ditaduras españolas e portuguesas distan dez anos e que as aberturas internacionais presentan as súas diferenzas —do aliñamento final do réxime de Salazar cos Aliados á teórica «neutralidade» do franquismo durante a Segunda Guerra Mundial—, os primeiros anos de ambas as dúas experiencias presentan unhas tensións entre modernidade e o tradicionalismo ou o monumentalismo propios das retóricas totalitarias. En terceiro lugar, e malia as alteridades nos procesos de liberalización da economía, estes novos contextos permitirán a asunción dun ideario máis desenvolvido entre finais dos corenta e comezos dos cincuenta, quer en Portugal, quer en España. Nese sentido, a transición entre o primeiro e o segundo modo do segundo *ciclo do betão* portugués é tamén detectábel en ambientes como a Barcelona dos cincuenta —lémbrese a vinculación de autores como Frampton entre Catalunya e Portugal— ou, se callar, nalgunhas inflexións críticas dos mestres galegos, como por exemplo as reflexións sobre o uso do granito que caracterizou a obra de Bar desde os primeiros anos. Quizais a grande diferenza entre os casos galego e portugués —obviamente pola diferenza de escala territorial— é que a consolidación e xeneralización dos marcos de debate sobre arquitectura en Galiza, para alén das excepcións que se foron vendo neste capítulo, son moi tardías, tanto que participan dunha modernidade xa en profunda crise. Ese será o marco a se iniciar no último terzo do século XX en Galiza, un ciclo do formigón en que, se ben o «formigón» —como xeito simbólico de denominar a modernidade— parece deixar paso a novos marcos teóricos e metodolóxicos, seguirá moi presente nunha xeración que non ignorará as ensinanzas da arquitectura moderna, actualizándoa e analizando os seus erros e acertos. ■



160



161



162

Fig. 160. Rogério de Azevedo, garagem d'*O Comércio do Porto* (1928). Fotografía do autor

Fig. 161. Januário Godinho, Lota de Massarelos (1935). Fotografía do autor

Fig. 162. Branco, Abreu e De Brito, Coliséu do Porto (1937). Fotografía do autor

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. Un tempo de pescudas (1968-1981)

> O tabaco de liar xa non ten tan mal sabor. Non hai ilusión desde o de Daniel e Amador. Que foi da emoción de cando chegamos a Ferrol? E eu vou cantar a canción que é como un alalá: quen sabe, miña amiga, o que será? Será o que será, deitada fronte o mar, sentindo o sangue e a respiración como un ritmo *dub*. Un plan de formación ou un millón na primitiva.
>
> ATAQUE ESCAMPE, «Música industrial» (*O disco vermello*, 2014)

CANDO EN 1971, *Hogar y arquitectura* envía Baldellou a Galiza para estudar a terra de Alejandro de la Sota, arquitecto consagrado en Madrid, mais a situación que atopou na arquitectura galega resultoulle excitante[314]. Desta maneira, o artigo de De la Sota terá que agardar até 1974, como xa se dixo, publicándose este ano un artigo iniciático na historiografía contemporánea: «Panorama actual de la arquitectura en Galicia» (nº 96) [**Fig. 163**]. Baldellou (1971, 39–41) atopa unha consciencia xeracional e elementos de cohesión dentro das peculiaridades de cadaquén, cun senso gremial e de traballo colectivo nun territorio hostil por mor do caos especulativo da época. O interese radica no feito de ser unha publicación que, desde Madrid, atende ao feito diferencial galego, da súa arquitectura moderna e do papel dunha tradición de arquitectura popular que, como se irá demostrando nas décadas seguintes, será fundamental no debate. Fronte ás escasas publicacións dedicadas a arquitectos galegos desde os tempos de Palacios, este artigo constituirá un fito sobre o que se asentará a elaboración do discurso historiográfico inmediatamente posterior, chamando a atención e inspirando novas reflexións sobre o que estaba a acontecer entre os profesionais máis novos. Baldellou sitúa o comezo desta conxuntura en 1965, posto que desde ese ano até 1971, en que asina o artigo, a poboación de arquitectos en Galicia duplicouse. A esta xeración ténselle denominado tamén «xeración do 68» (Alonso Pereira 2012; Baldellou 1995c), aludindo ás datas de titulación (1963-1968), ou «xeración do progreso» (Seara Morales 1993b)[315]. Esta xeración será seguida doutra incorporada ao longo dos anos setenta, denominada «xeración da democracia» por Iago Seara e, desde ese intre, por aquelas criadas e formadas na Escola da Coruña. Alén, Baldellou (1995c) refírese a elas como segunda e terceira xeracións, posto que son a continuación da primeira xeración dos pioneiros galegos.

2.1. Da xeración de 1968 á xeración da democracia

Como ben apunta Alonso Pereira (2012, 24), a comparecencia desta xeración do 68 entre finais dos sesenta e comezos dos setenta produciuse nun contexto onde a involución do Movemento Moderno coincidiu coa desaceleración económica do réxime franquista e a crise da cidade moderna. Velaquí dúas ideas chave para entender o punto de partida destes arquitectos. Por unha banda, a crise do petróleo e a crise interna do franquismo frean as dinámicas de desenvolvemento desordenado que xeraran os Plans de Desenvolvemento nos anos anteriores[316]. Por outra banda, as experiencias italiana ou catalá, que haberán coñecer moitos dos protagonistas deste novo tempo, víñanse desligando desde os anos sesenta dos discursos da modernidade canónica, xurdindo novas lecturas sobre o papel da arquitectura, a súa configuración tipolóxico-formal e o xeito de se entender a cidade e a súa arquitectura.

---

[314] Como conta Alonso Pereira (2012a, 25), cando Baldellou «comenta los resultados de su visita con Adolfo González Amezqueta y Carlos Flores, directores de la revista *Hogar y Arquitectura*, es invitado a trasladar sus recorridos a las páginas de la revista en lo que podría ser un número monográfico dedicado a presentar la por entonces nueva y desconocida arquitectura gallega, de esa Galicia periferia entre las periferias». O texto foi publicado, sen permiso nin comunicación previa, no *El Ideal Gallego* (Baldellou 2003, 89).

[315] Referirémonos a esta xeración con ambas as dúas denominacións indistintamente.

[316] Sobre esta cuestión, véxase o terceiro volume da *Historia del urbanismo en España*, dedicada aos séculos XIX e XX (Terán 1999, 247-250).

Así, o final do franquismo estivo determinado pola crise económica, que coincidía a nivel mundial cunha nova viraxe da Guerra Fría determinada polas revoltas europeas ou guerras como a de Vietnam, coas repercusións conseguintes na configuración do Estado de Benestar nas democracias occidentais. En Portugal, a *Revolução dos Cravos* ou dos Caraveis, iniciada o 25 de abril de 1974 como revolta popular pacífica que derrocou Salazar, foi xerando unha esperanza de liberdade en España, onde porén o ditador morrerá gobernando. A tensión política e a violencia institucional e da loita armada manterase ao longo da Transición, na que a oposición desde o republicanismo soberanista non impedirá a aprobación solvente da Constitución, que ratificaba Xoán Carlos de Borbón como xefe do estado sen mediar unha consulta ou referendo sobre o modelo de Estado. Esta Constitución de 1978, con todo, recollía unha vella loita das periferias —Galiza, Euskadi e Catalunya—: as autonomías. Desta maneira, o Estatuto de Autonomía de Galiza foi aprobado o 6 de decembro de 1982. Neste contexto atopamos algunhas militancias políticas no abano da esquerda galeguista[317]: a de César Portela na curta existencia da Asemblea Popular Galega (1977-1978)[318]; Xan Casabella[319], cuxo no FRAP, que lle valeu precisamente máis dun ano de exilio no Portugal posrevolucionario[320]; e a de Pascuala Campos en Feministas Independentes Galegas (FIGA)[321].

Estas xeracións atópanse coa definitiva claudicación do Movemento Moderno ou, cando menos, coas fronteiras que estabelece o Docomomo Ibérico para os casos español e portugués. Se a nivel internacional, a cronoloxía proposta é 1925-1965, autores como Alonso Pereira (2012, 18) propuñan unha ampliación até 1973 ou 1975 polas condicións económicas e sociopolíticas de ambos os dous estados. En efecto, a Fundación Docomomo Ibérico corroborou en 2014 a necesidade de ampliar este abano temporal, xa que se podían atopar obras perfectamente catalogábeis máis aló de 1965, isto é, até a fin dos réximes ditatoriais de España e Portugal. Sexa como for, o que é fundamental para o caso galego é a incorporación dos novos arquitectos (1963-1968), o inicio do seu traballo e datas fundamentais para o labor e a coherencia colectivas como 1973 —ano de fundación da escola e o colexio—, 1975 —Ano Europeo do Patrimonio Arquitectónico— ou 1976 —I SIAC.

2.1.1. O rigor sobre as limitacións

Baldellou titulaba ese panorama da arquitectura galega de finais do sesenta como «1965. Entre el rigor y las limitaciones»[322]. A situación era definida, como se vén dicindo e como tamén sinalaron Almuíña e Martínez Suárez (1974) ou Gallego (1974), por unhas condicións profesionais, institucionais e socioeconómicas pobres para o exercicio da arquitectura. A definición desta xeración arredor do seu rigorismo será constantemente

317 De feito, como nos relatou Pedro de Llano na entrevista concedida ao autor en decembro de 2021, nos primeiros anos do colexio existían faccións dentro do espectro da esquerda galeguista, desde aqueles vinculados a partidos nacionalistas de corte máis autonomista ou federalista (como el mesmo, que militou, entre outros, en Esquerda Galega) e outros (como Portela) próximos a un nacionalismo máis soberanista.

318 De corte socialista, xurdiu dunha escisión da Asemblea Nacional-Popular Galega (AN-PG) que consideraba a esta demasiado próxima á UPG. Precisamente, AN-PG e UPG formaron o Bloque Nacional-Popular Galego (1977-1982), cuxo herdeiro directo é o Bloque Nacionalista Galego (BNG), nado en 1982. *Vid*. González Beramendi e Núñez Seixas (1996), Fernández Baz (2003) e Rivas Barrós e Taibo Arias (1977).

319 O irmán maior dos Casabella López arquitectos —Xan e Xosé Manuel—, Miro, tamén foi unha figura relevante na loita antifranquista e galeguista de finais dos sesenta, membro do grupo de canción protesta Voces Ceibes.

320 Así é lembrado nun artigo do *Sermos Galiza* en que María Obelleiro conversa (2017), alén Casabella, con Margarita Ledo e Elvira Souto, militantes da UPG que tentaron difundir a causa nacional galega, de especial interese logo da morte de Moncho Reboiras en Ferrol (12/8/1975). Casabella, que chegou a Porto en outono de 1974 da man do Partido Comunista Português (PCP), aloxou outros exiliados e participou en numerosas actividades políticas e culturais en 1976.

321 Máis aló destas militancias, pódense salientar, entre outras, a de Suances no PSdG (chegando a ser deputado autonómico nos oitenta), Xosé Henrique Rodríguez Peña no BNG (previamente en CG e no PNG, sendo conselleiro de pesca durante o goberno tripartito de 1987-1989), Teresa Táboas como Conselleira de Vivenda e Solo co BNG no período bipartito ou Pilar Rojo como conselleira e presidenta do Parlamento galego co PP. Tamén se pode encadrar aquí unha figura moi vinculada a César Portela, o vigués Farruco Sesto, que foi ministro do goberno venezolano entre 2010 e 2013. Sobre as vinculacións entre arquitectura e participación política, *vid*. Docampo e Viña (2019, 255-ss.).

322 Non será a única referencia a arquitectos galegos na revista *Hogar y arquitectura*. Dous anos despois, Carmen Plaza (1973), nun artigo dedicado á cuestión *pop* na arquitectura, engadirá unha imaxe dun proxecto de Gallego e Reboredo, unha vivenda e restaurante en Bastiagueiro, mais sen engadir ningún comentario deste proxecto.

percibido nas seguintes décadas como xeito de se enfrontaren a ditas limitacións. O texto de Baldellou, pois, resulta inaugural e é seguido dunha serie de artigos e especiais de arquitectura galega onde as referencias a esta xeración comezan a multiplicarse. Ao tempo, os arquitectos galegos formados en Barcelona xa estaban a aparecer nos anuarios dos *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, publicación aínda editada en castelán: unha vivenda unifamiliar en Santa Coloma de Cervelló de Xosé Manuel Casabella —en colaboración con Esteve Bonell e Iago Bonet— («Obras de los arquitectos Brullet Monmany [...]» 1969), unha vivenda unifamiliar en Vallgorguina de Iago Bonet («Obras de los arquitectos Bonet Correa [...]» 1972) e, como obra realizada en Galiza, o colexio de Salcedo de Pascuala Campos e César Portela Fernández-Jarrón [sic] («Obras de los arquitectos Bosch Aymerich [...]» 1970).

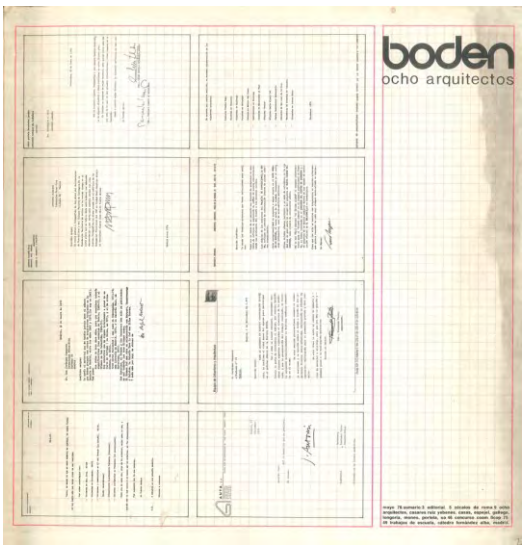

PANORAMA DE LA ARQUITECTURA ACTUAL EN GALICIA

M. A. BALDELLOU

163

164





165

Fig. 163 Portada do artigo de Baldellou (1971)
Fig. 164. Portada do especial de *Arquitectura*, nº 212 (1978)
Fig. 165. Portada de *Boden*, nº 12 (1976)

Anos despois do seu especial de Bar Bóo e Albalat, a revista *Arquitectura* volverá atender a arquitectura galega, nunha etapa (1977-1980) en que asumiron a súa dirección Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita e Ángel Fernández Alba, os dous primeiros autores dunha vivenda unifamiliar en Corrubedo (1981) [**J01**]. Desta nova equipa de dirección pode extraerse un interese polo que estaba a acontecer nas periferias do Estado. Por exemplo, o número dobre 206-207 estaba adicado á arquitectura guipuscoana, mentres que os números 210 e

211 se centraban nos arquitectos sevillanos. Sobre Galiza, xa atopamos no número 209 unha pequena reportaxe fotográfica de «vivendas populares» galegas realizada precisamente por Pérez Pita. Finalmente, será o número 212 (1978) [**Fig. 164**] o adicado integramente a arquitectos galegos. Unha selección de catorce arquitectos que, agás a presenza de Albalat e Bar, comprende basicamente a xeración de que estamos a falar: Pascuala Campos, Manuel Gallego, Alfredo Alcalá Navarro, Carlos Almuíña, Carlos Meijide, Baltar Tojo, César Portela, Andrés Reboredo, José Antonio Bartolomé, Xabier Suances, Xosé Manuel Casabella e Carlos Trabazo Piñeiro. En relación co contido de números anteriores, indícase que o grupo galego está menos preocupado «por los aspectos formales manejados en las tendencias de las arquitecturas que hoy polemizan entre sí que aquellos publicados en números anteriores y que ejercían su profesión en el País Vasco y Sevilla» («Arquitectos gallegos» 1978, 6), coas excepcións do clube de tenis de Campos e Portela e o edificio de Fenosa [**B02**] de Baltar, Almuíña e Bartolomé. Saliéntanse, como cómputo de elementos presentes nestes arquitectos, a ampla gama de tipoloxías que traballan, a aceptación do plano do pechamento dos edificios —a galería—, planimetrías ríxidas e profundamente racionais, a multiplicidade de materiais de acabado —formigón visto, bloque, aluminio, *granulite*, vidro e «filón»—, que reforzan «ese sentido tan presente en esta arquitectura, esa búsqueda intencionada del anonimato y de la integración, considerada ésta tanto en su entorno físico como en el ideológico, tecnológico y económico». Ao igual que acontecía con Baldellou, esta nota da redacción da revista sinala a importancia de certos elementos culturais e tradicionais propios neste tempo. En *Boden* (nº 12, 1976), outra revista a nivel estatal [**Fig. 165**], faise unha escolla de oito profesionais mozos, afirmando que é unha selección limitada mais que representa a moitos outros profesionais e o traballo realizado neses anos («Ocho arquitectos» 1976, 9). A lista, conformada por Alfonso Casares Ávila e Reinado Ruiz Yébenes, Manuel de las Casas, Juan Antonio Espejel, Francisco Longoria e Rafael Moneo, inclúe os pesos pesados desta xeración: Pascuala Campos e César Portela e mais Manuel Gallego. Aparecen, pois, á altura dun dos futuros xigantes da arquitectura estatal e internacional, Moneo.

A *Gran Enciclopedia Gallega Silverio Cañada*, na primeira edición en castelán de 1974, non foi allea desde a súa creación ás dinámicas máis recentes da arquitectura galega, podendo atopar as biografías de César Portela, Andrés Fernández-Albalat Lois, Manuel Gallego e Xosé Bar Bóo, así como unha entrada dedicada ao COAG[323]. Na entrada «arquitectura», asinada por Carlos Almuíña Díaz e Xosé Lois Martínez Suárez, o panorama das décadas inmediatamente anteriores ocupa practicamente a totalidade do texto. Nun exercicio meritorio, dada a case inexistente literatura científica sobre a arquitectura moderna en Galicia[324], Almuíña e Martínez Suárez chegan até os propios días de publicación da enciclopedia, facendo dun espazo limitado coma o artigo enciclopédico un testemuño fundamental para a historiografía da arquitectura galega até os setenta. O papel de precursores como Sota, Albalat, Bar e Molezún, a creación da escola e o colexio fronte á saturación dos principais mercados de traballo —Madrid e Barcelona— e o desexo de desenvolver a propia actividade no país de orixe provocan un incremento no número de arquitectos estabelecidos en Galiza: sinaladamente Baltar e Bartolomé, Portela e Campos, Meijide, Gallego, Reboredo Santos, Alberto Baltar, Suances, Trabazo Piñeiro e outros[325]. Ademais, indican que a progresiva integración do rural na economía capitalista de mercado fai que o eido físico do arquitecto sexa maior, se ben ás veces esta amplitude teña que enfrontarse cos compromisos éticos e deontolóxicos do propio arquitecto. Tamén salientan a entrada de capitais de fóra de Galiza, coa conseguinte traída de equipas técnicas e de arquitectos de fóra (Almuíña Díaz e Martínez Suárez 1974, 210). Malia se tratar dunha entrada enciclopédica, este texto fai unha verdadeira declaración a prol da arquitectura

[323] Tanto as entradas de Albalat como Bar foron tamén redactadas por Almuíña (1974a; 1974b). No caso de Portela e Gallego, non se indica a autoría (Gran Enciclopedia Galega 1974a; 1974b). Por outra banda, Luís Mariño é autor da entrada sobre o COAG. Cómpre aclarar que, malia que as referencias bibliográficas indican a data de 1974, a redacción dos trinta primeiros tomos da enciclopedia son rematados na década dos oitenta, podendo atopar referencias máis actualizadas da obra de Portela, por exemplo.

[324] Para ilustrar esta carencia, débese indicar que as referencias bibliográficas inseridas ao final da entrada son as xa citadas con anterioridade nestas liñas, isto é, Baldellou (1971) e Gallego Jorreto (1974), así como os textos sobre galerías de Amezqueta (1968) e Naya Pérez (1965).

[325] Cítanse a maiores, entre os arquitectos que obteñen o título entre 1966 e 1970: Jaime Riera e Arturo Conde Aldemira en Vigo, Alfredo Alcalá en Ferrol, Severino González, José Ramón Miyar Caridad, Xosé Manuel Casabella, Miguel Silva, Raúl Freire, José Antonio Franco Taboada e José Manuel Rey Pichel na Coruña, Luís López de Castro en Pontevedra e Xosé Henrique Rodríguez Peña en Ourense.

moderna galega, constituíndo unha das principais pezas historiográficas da década. Novamente como bo coñecedor e partícipe da nova arquitectura galega dos anos setenta, Carlos Almuíña facía unha selección de obras para a revista *Jano arquitectura* [**Fig. 166**] en 1977[326]. Entendía, pois, que a arquitectura galega producida neses anos mantiña cuestións moi determinadas polas condicións rexionais: climatoloxía, ordenamento urbano e rural, estudo tipolóxico, austeridade material e feitos diferenciais inseridos na contemporaneidade. Partindo deses presupostos, Almuíña engadía que, malia a situación afastada de Galiza dos principais centros de decisión e produción arquitectónicas e a ausencia de literatura especializada no país, isto non supuña un illamento coas principais tendencias internacionais, sempre matizadas polo xeito de entender o territorio propio e avanzando cara a un labor colectivo mediado polo colexio (Almuíña Díaz 1977, 42).

Un caso de excepcional valor para a cohesión xeracional e o eco que estaban a facer é a presenza dalgúns arquitectos en obras clásicas da historiografía moderna. Bo exemplo sería a presenza dun capítulo sobre a arquitectura en España na posguerra asinado por Carlos Flores na terceira edición da versión en castelán de Gustavo Gili para a *Historia de la arquitectura moderna* (*Storia dell'architettura moderna*, orixinalmente publicado en 1960) de Leonardo Benevolo (1977)[327]. Este capítulo introduce nas súas derradeiras liñas unha perspectiva dos anos sesenta, presentando unha escolma de arquitectos de promocións recentes, entre os que se poden atopar Baltar[328] e Bartolomé, Bar Bóo, Manuel Gallego, Bonet Correa ou Suances (Benevolo 1977, 846). En seguintes edicións, a autoría deste capítulo sería de Josep Maria Montaner[329], quen, se ben desenvolve máis polo miúdo a análise desta época, concreta dito estudo nunha serie de focos principais —Madrid, Barcelona, Euskadi—, só podendo rexistrar a Iago Bonet, Pascuala Campos e César Portela co gallo da súa adscrición á «escola rossiana», isto é, a vinculación destes coa revista *2C. Construcción de la ciudad* e a exposición «Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles» (Benevolo 1987, 935). Non será o único clásico da historiografía en que aparezan exemplos galegos. Un exemplo moi salientábel neste senso é *La arquitectura moderna desde 1900*, de William Curtis quen, ademais, ten traballado sobre Alejandro de la Sota (Curtis 1988; 1991; 1997a; 1997b) e reparado nos exemplos galegos da obra de Álvaro Siza (Curtis 1994; 2006), así como unha entrevista a José Manuel Lens en *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte* (nº 2, 2003).

Como se está a dicir, a presenza de Armesto Aira, Bonet Correa, Campos e Portela na catalá *2C: construcción de la ciudad* (nº 8, 1977) ofrece tamén outro compoñente xeracional, elevando estes arquitectos a unha sorte de escola rossiana no Estado con base nos contactos entre Barcelona e Italia. Desta experiencia xurdirá unha relación do Pritzker italiano coa arquitectura galega en que repararemos polo miúdo máis adiante. Tamén *L'architecture d'aujourd'hui* («La tendenza ou l'architecture de la raison comme architecture de tendance» 1977) [**Fig. 167**] daba conta da expansión europea da chamada *Tendenza* con exemplos de Italia, o cantón suízo de Tesino e dous exemplos españois con raíces galegas: unha vivenda unifamiliar en Cadaqués de Bonet Correa, o Mercado de Bueu e as vivendas para a comunidade xitana [**C06**], estas dúas últimas de Campos e Portela [**Fig. 168**] e tamén referenciadas en *Architektur 1940-1980* de Adolf Max Vogt (1980).

No eido do urbanismo e a ordenación do territorio, que se haberán converter no centro das reivindicacións desta xeración, a figura de Manuel Gallego foi xa desde os comezos moi recoñecida a este respecto[330]. Na súa análise do medio rural galego, pódense atopar textos seus na revista *Cercha* (nº 16, 1975) ou nas actas relativas ao encontro *A Galicia rural na encrucillada* (1975). Tamén é moi salientábel o especial dedicado

[326] Preséntase un total de oito arquitecturas, acompañadas de datos técnicos básicos, fotografías, alzados e plantas: vinte e oito vivendas en Ferrol (1973), vivendas en Guitiriz (1972), apartamentos Club de Tenis (1972) e corenta vivendas en Monforte (1972), de Carlos Meijide; o edificio de Fenosa (1972) de Baltar, Almuíña e Bartolomé; local para a sociedade recreativa popular Unión de Sarriá [sic] (1976), club náutico de Portosín (1976), vivenda familiar en Armenteira (1977), de César Portela, Pascuala Campos, Ana Fernández e José A. Hermo.

[327] Estas referencias á arquitectura española nunha obra chave da historia da arquitectura moderna ten valor semellante á contribución de Portas (1973) na versión portuguesa da *Historia da arquitectura moderna* de Bruno Zevi, que do mesmo modo servía como marco para a reflexión historiográfica da arquitectura lusa.

[328] Incórrese nun erro na súa escrita, aparecendo coma «Baltasar» [sic].

[329] Consultouse a sexta edición ampliada (1987).

[330] Reflexións sobre o rural que seguirán presentes en posteriores publicacións, como un artigo de *Obradoiro* (nº 1, 1978), froito da súa intervención nas I Xornadas de Arquitectura Galega, ou *Urbanismo* (nº 3, 1988b), a parella de *Arquitectura* no eido do COAM, ou da súa participación nas Xornadas Internacionais de Cultura Tradicional (Gallego Jorreto 2001b). Véxase o capítulo 3 do bloque III.

a Galiza na revista *Ciudad y territorio* [**Fig. 169**], onde se dan cita, ademais do propio Gallego, algunhas das figuras máis sobranceiras do urbanismo galego de finais do XX, como José González-Cebrián Tello ou Juan Luis Dalda Escudero, fundador do Estudio Urbanismo Sociología y Arquitectura (EUSyA)[331] e un dos futuros pais do plan urbanístico e de protección de Santiago.

Estas referencias, como se vén dicindo, van construíndo un senso xeracional nos primeiros anos de labor deste grupo. Con máis ou menos profundidade, obras e número de profesionais, o corpus completo de publicacións citadas ofrece unha visión cuxa amplitude é nova e presenta un compoñente diferencial con respecto a outras xeracións anteriores. O artigo de Baldellou é en moi boa medida responsábel, xa que inaugura unha sorte de historiografía e crítica abondo extensa grazas á completa radiografía que facía da situación da arquitectura galega do momento. Xunto con estas radiografías amplas, tamén articuladas na *Gran Enciclopedia Galega* ou en *Arquitectura*, podemos facer tamén unha análise de cales son as escollas máis comúns naqueloutros textos máis cinguidos [**Táboa 5**]. Como estamos a dicir, desta táboa extráese un interese neste momento dun corpus de arquitectos e arquitectas máis amplo do que acontecía anteriormente con Bar e Albalat, que tamén se inclúen nalgunhas destas recompilacións como os pioneiros fundamentais. Con todo, outra característica perfectamente observábel é a case total presenza nestas listas de Manuel Gallego e do binomio Pascuala Campos-César Portela, que haberá manterse nas seguintes décadas. Tanto a dicotomía Gallego-Portela como o xogo de tres xunto con Campos é un continuo da divulgación destas décadas, xa que, por unha banda, eran as arquitecturas máis gabadas pola crítica e, por outra banda, representaban as dúas tendencias máis recoñecíbeis no seo galego, unha máis continuístas —cos seus matices— coa tradición moderna e outra máis vinculada á *Tendenza* italiana[332]. Baldellou, neste senso, bifurca estas tendencias xerais en tres vías: a sotiana, a de Álvaro Siza e a ollada ao sur e mais a influencia de Rossi na arquitectura galega (Baldellou 1995c, 25). Nós evidentemente non reducimos todo o labor da xeración a dous polos —en boa medida porque, como se está a ver, a difusión e creación historiográfica tamén estaba moi centrada no compoñente xeracional amplo—, mais é evidente o percorrido salientado destes arquitectos, con singraduras profesionais tamén diferentes. Con todo, estas dicotomías son tamén percibida na historiografía estatal por autores como Cohn (1993d), Baldellou (1993a), Capitel (1986; 1995) ou Ruiz Cabrero (2001, 111), como tamén se advirte nos arquitectos seleccionados noutras obras de tiraxe exterior ao longo dos oitenta. Capitel (1986), en efecto, refírese a dúas vías entre un rexionalismo neovernáculo de ascendencia moderna en Portela e un racionalismo ecléctico con elementos tradicionais no caso de Gallego, tensión rexionalista-moderna tamén estabelecida por Cohn (1993d). Pola súa banda, Ángel Urrutia, nun apartado dedicado ao «foco galego» distingue a Gallego e Portela como as principais voces dunha arquitectura que desde os setenta revisa

> (...) su arquitectura tradicional, el medio local, la Naturaleza aislada que ofrece a cambio materiales del lugar, las posibilidades. De rehabilitación de interesantes edificios institucionales en cascos antiguos como el de Santiago de Compostela —contando con la consiguiente implicación del Gobierno autónomo, la Universidad o el Ayuntamiento—, siendo permeables a las novas ideas postmodernas, en concreto a las de Grassi o Rossi y la *Tendenza*. Es decir, se aprecia la búsqueda de una identidad perdida, válida como reflexión, pero han de ser cautos los protagonistas para no caer en una arquitectura copiada ante la falta de ideas (Urrutia 1997, 551–52).

Nun repaso a este vital momento da arquitectura dos setenta, Agrasar Quiroga (2009a) refírese ao contextualismo e o interese polo local e o propio como os nexos entre as actitudes críticas desta xeración e a atención á tradición moderna que, malia se atopar en crise, ofrecía algún dos seus mellores testemuños galegos da man do mestre De la Sota coa Casa Domínguez en tanto que constituía unha ollada lecorbusieriana da vivenda unifamiliar [**Fig. 170**]. Para el, esta xeración herdaba o ideal moderno máis aló de formalismos e ortodoxias e continuando este proxecto que serviu de resposta á represión cultural máis dura da ditadura que esmorecía. Conclúe:

---

[331] Conformado tamén polo sociólogo Mario Gaviria ou os arquitectos Ramón López de Lucio Felipe Peña, EUSyA estará presente, entre outros proxectos, na Cidade das Rías de Albalat.

[332] Agrasar Quiroga (2003d, 18), na introdución ao volume IV de *Artistas galegos. Arquitectos*, define unha terceira intención, que denomina «eclecticismo ambiental», termo baseado na «arquitectura débil» de Ignasi de Solà. Estas poéticas e afinidades «estilísticas» abordaranse no primeiro capítulo do bloque III.

> O moderno era unha actitude de abordar o proxecto, de crear, de pensar arquitectura, que non entraba en conflito coa expresión dunha forma de habitar para o presente. A idea do moderno é o suficientemente lexible para aguantar sen romper novas preocupacións, como a reivindicación da propia cultura, ou o diálogo co existente (Agrasar Quiroga 2009a, 126).

Vistas de maneira sintética as liñas e adscricións máis xerais desta xeración, os referentes ou a dicotomía Madrid-Barcelona, cómpre reparar en cada arquitecto para entender a heteroxeneidade, un corpus de poéticas persoais que converxen colectivamente a través da nova situación profesional. Comezando por Manolo Gallego, o carballiñés é, na actualidade e coa perspectiva destas décadas, un dos máis recoñecidos arquitectos galegos, ademais de ser quizais o máis querido pola súa vinculación desde o comezo ao traballo case exclusivo en Galiza[333]. Após pasar a súa infancia en Ourense, ser alumno de «Xocas» Lorenzo e cursar o bacharelato en Vigo, marcha a estudar a Madrid entre 1954 e 1963. Tras a decisión de cursar arquitectura está a influencia dunha viaxe a Lisboa, mais tamén o exemplo dun tío aparellador e un avó pintor, que motivara a súa afección polo debuxo (Baldellou 2003, 82). Herdeiro e discípulo directo de De la Sota en Madrid, en cuxo estudo traballa entre 1963 e 1966, a súa obra é unha constante pescuda da expresión moderna máis clásica con elementos contextuais como a relación topográfica ou os materiais. Estas sensibilidades, en moitos casos parellas ás dalgúns arquitectos da Escola do Porto, proveñen do seu contacto coa arquitectura norueguesa, do seu traballo no estudo de Erling Viksjø (Gónfer 2019) cunha bolsa obtida en 1962. Preséntase a unha oposición do Ministerio de Vivenda en 1967, onde coincidirá con Carlos Meijide [**Fig. 171**], formando dupla até 1969 nun momento de toma dos presupostos formais do Movemento Moderno cribados polas influencias madrileñas e o empirismo nórdico (Baldellou 2003, 83). Entrementres, viaxa a París para rematar a súa formación en urbanismo, unha das pedras angulares da súa práctica profesional, fundando logo o seu propio estudo e sendo un dos arquitectos máis comprometidos co nacente colexio e mais na ETSAC, onde exercerá a docencia de Urbanística a partir de 1978. Ao longo dos setenta, a través tanto dos seus proxectos de vivenda unifamiliar —Corrubedo ou Oleiros— como de vivenda colectiva —Vite— van configurando o seu estilo (Romero Pérez 2019). Volvendo a Baldellou:

> Trala súa aprendizaxe sotiana buscou noutras fontes (París, Holanda, Finlandia...) algo que, por unha parte, fixese intelixible a intuición do mestre e por outra, o que se puido perder de emoción na linguaxe moderna. A súa afección á cor, á superficie dos materiais, ás texturas, foise larvando nun camiño de illamento e renuncias paulatinas (Baldellou 1995c, 35).

Vimos de ver o punto de partida no Ministerio de Vivenda de Manuel Gallego e mais Carlos Meijide, monfortino que tamén exercerá na Coruña. Titulado en 1963 e doutor pola ETSAM en 1968, Meijide abordará tamén nestes primeiros anos as tipoloxías de vivenda particular e colectiva, así como unha gardaría no seu Monforte natal. Impartirá a materia de Proxectos na ETSAC, converténdose nun dos profesores máis queridos[334], e terá múltiples ocupacións institucionais, como o posto de Subdirector Xeral de Patrimonio Histórico. Nos seus comezos pódese falar dunha sorte de vía albalatiana ou, se cadra, dunha obra que reflicte unha expresión formal de filiación brutalista (Baldellou 1995c, 32). Con todo, lonxe de ficar na locución moderna, vai desenvolvendo unha sensibilidade en termos pragmáticos. En palabras de Portela (2003a, 117): «Vai conseguindo con iso unha arquitectura comprometida con aqueles principios do Movemento Moderno que a súa xeración herdou e transformou, adaptándose ás circunstancias locais e afastándose de postulados dogmáticos» [**Fig. 172**].

As eivas dunha formación en Madrid por mor do illamento cultural compensábase co acceso a algunhas revistas internacionais ou á paulatina bibliografía sobre a arquitectura moderna que se estaba a publicar, de Giedion a Zevi (R. Baltar Tojo 2003, 22). Desta formación sairá tamén o ourensán Xabier Suances [**Fig. 173**], titulado en 1964 para se incorporar inmediatamente á súa volta ao estudo do mestre Antonio Alés

[333] Como excepción, Manuel Gallego participou nun concurso de vivendas no ámbito da M-30 de Madrid, en que tamén participaron Ricardo Arousa, De la Sota, Peña Gantxegi e Sáenz de Oiza (Mangada 1986).

[334] Á súa morte en 2001, os seus compañeiros da ETSAC e de profesión dedícanlle un especial no número 25 do *Boletín académico* da escola (Alonso Pereira 2001; R. Baltar Tojo 2001a; «Biografía» 2001; Campos Michelena 2001; «Carlos Meijide. Obras y proyectos» 2001; Freixedo Alemparte 2001; Gallego Jorreto 2001a; Portela 2001a; Sesto 2001a; 2001b; Tenreiro 2001).



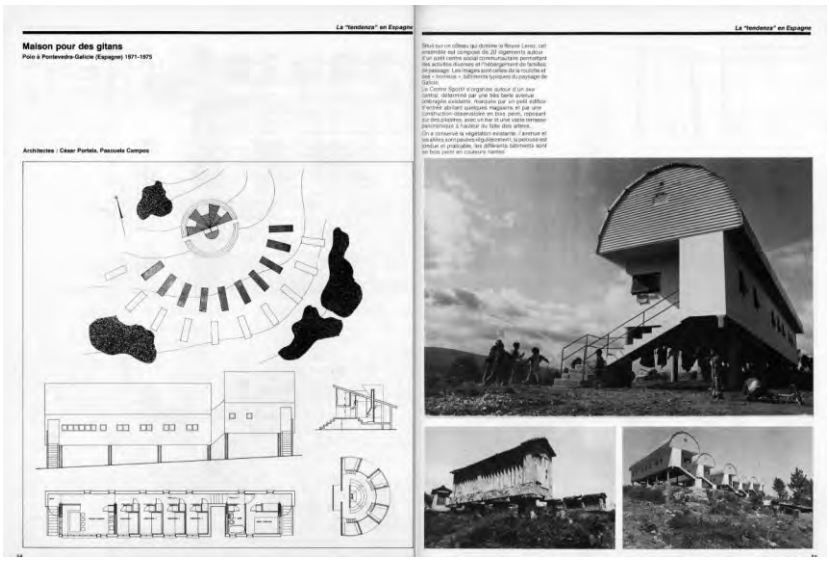
166



169



167



168



170



171

Fig. 166. Artigo de Almuíña en *Jano arquitectura*
Fig. 167. Portada de *L'architecture d'aujourd'hui* (nº 190)
Fig. 168. Referencia ás vivendas para a comunidade xitana de Campañó en *L'architecture d'aujourd'hui* (nº 190)
Fig. 169. Portada e contraportada do especial de *Ciudad y territorio*
Fig. 170. Alejandro de la Sota, Casa Domínguez (A Caiera, Poio, 1976). Fotografía do autor
Fig. 171. Manuel Gallego e Carlos Meijide, Torre Galicia (A Coruña, 1968). Fotografía do autor

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Reinlein, con quen realiza a granxa de Valverde (1965). A súa é unha obra moi pendente da arquitectura moderna das últimas décadas, con referencias ao brutalismo inglés, múltiples reflexións tipolóxicas no convento das Carmelitas [**S19**], con olladas á arquitectura relixiosa de Utzon, Le Corbusier ou Távora (Seara Morales 1993b, 441), e unha forte vinculación á vida ourensá e a súa cultura, como testemuña a casa realizada ao escultor Virxilio Fernández [**S18**]. Decano do COAG en 1981 e profesor de Proxectos desde 1983, Baldellou (1995c, 31) di que a súa integración na ETSAC facilitou o seu avance reflexivo cara a uns ecos distantes de Kahn ou de Stirling que viñan complementar cun discurso teórico de referencia para «unha vía aberta que resultaba autónoma ademais de sintética». De feito, xa en 1971 recoñecía a pegada kahniana nun dos proxectos máis recoñecidos polo arquitecto madrileño, isto é, o Colexio do Cumial (1969) [**S21**], deseñado xunto con Campos e Portela [**Fig. 174**]. «El colegio del Cumial —di— es un magnífico ejemplo en el que han coincidido favorables circunstancias: su promotor progresista, la lucidez del arquitecto Suances y el ímpetu de Portela y Campos. Lo rotundo de su afirmación formal es impresionante» (Baldellou 1971, 41)[335]. A aprendizaxe de Suances nos seus primeiros anos atinxirá a necesidade de adaptarse a unhas circunstancias socioeconómicas ao tempo que se constrúe contemplando «a mellor resposta para o lugar, a sociedade á que debía servir, a tecnoloxía posible, a temporalidade razoable e o respecto cara ó mundo natural ou artificial que o sustentaba e co que había que dialogar» (R. Baltar Tojo 2003, 23) [**Fig. 175**].

Rafael Baltar [**Fig. 176**], titulado en 1964 e doutorado en 1967, é unha das máis personaxes máis influentes desta secuencia de arquitectos, tendo participado nas principais estancias do COAG, no Seminario de Estudos Galegos, na fundación do Consello da Cultura Galega e mais do Museo do Pobo Galego e chegando a ingresar na Real Academia Galega de Ciencias[336]. Xunto con José Antonio Bartolomé, e a partir de 1973 con Carlos Almuíña [**Fig. 177**], conformará unha das tríades máis prolíficas destas décadas, até o seu falecemento en 2004 e o de Bartolomé en 2010. Afincados en Santiago, a súa vinculación coa cidade vai marcar a súa sensibilidade pola restauración arquitectónica e o urbanismo (Seara Morales 2003c, 52). Baldellou (1995c, 31) ve nas súas primeiras obras —Polígono de Vite e Colexio de Bertamiráns entre Baltar e Bartolomé e o edificio de Fenosa con Almuíña— certas concesións formalistas, para ir aos poucos eliminando o superfluo. Nesta traxectoria, ademais, conflúen as lóxicas tomadas da formación en Madrid —Madrid— e mais de Barcelona —Bartolomé e Almuíña.

A Escola de Barcelona dispuña da súa propia contorna cultural. Arquitectos como Sartoris, Candilis, Gropius, Rogers ou De Carlo visitaron a escola, que por riba de todo estará moi influenciada polas achegas que viñan de Italia (Agrasar Quiroga 2003b, 212). Aquí formarase Andrés Reboredo, que seguirá a estela do pai, tamén arquitecto, ao se incorporar ao labor profesional na Coruña. Dos seus primeiros anos xurdirán as súas pescudas sobre ordenación urbana e territorial, así como as súas preocupacións sobre a construción tradicional, que se verán reflectidas no Instituto Galego de Vivenda e Solo. Así, Reboredo estará desde os comezos condicionado na tipoloxía, na procura do material e nas formas, vinculación herdada dos seus anos barceloneses e que, tras a súa introdución na ensinanza de Proxectos na ETSAC, permitirá liberar a súa capacidade sen complexos (Baldellou 1995c, 32).

De Barcelona virán algunhas das principais influencias da arquitectura galega neste intre, como iremos vendo ao longo deste capítulo. A chegada de Rossi nos inicios do COAG non tería sido posíbel sen a presenza do Grupo 2C e de Salvador Tarragó como un dos seus grandes referentes[337]. A este grupo pertencerán

[335] E remata dicindo: «Ya en obra hace sentir esa impresión de un ámbito arquitectónico intuido o presentido. Tal vez le falte a esta obra una cierta sutileza y le sobre fuerza, pero en todo caso constituye una obra fundamental» (Baldellou 1971, 41). Iago Seara lamentaba anos despois que o proxecto non fose rematado, aproveitándose a estrutura para unha discoteca. Con todo, indica: «De todos os xeitos, aquela intuición da significación do espacio central da sala grande apréciase aínda hoxe e confirma o acerto desta importante obra. A apertura de miras que configurou aquela experiencia de reencontro con vivencias espaciais de raíz antropolóxica marcou o labor en solitario, pero enlazado na afectividade, de Suances, Portela e Campos» (Seara Morales 1993b, 413).

[336] O seu discurso de ingreso foi publicado en *Obradoiro* (R. Baltar Tojo 1981).

[337] Concretamente, o primeiro contacto foi a partir dunha viaxe de Tarragó a Milán para entrevistar Ernesto Nathan Rogers a finais dos anos sesenta, só que, por mor do delicado estado de saúde deste (finou en 1969), finalmente Rossi —que era o seu axudante— sería o entrevistado. Tarragó voltaría entusiasmado coa súa nova amizade. De feito, Rossi enviaríalle *A arquitectura da cidade* a Tarragó, que a

dous arquitectos galegos que se estabelecerán na cidade condal: Antonio Armesto[338] e Iago Bonet, este último irmán do historiador da arte Antonio Bonet Correa, tamén vinculado á órbita rossiana[339] e que foi fundamental na formación de seu irmán ao enviarlle libros de arquitectura desde París[340]. Aínda que non fará case obra galega, Iago Bonet terá sempre moi presente as lembranzas da infancia na casa familiar de San Miguel de Neira de Rei (Baralla, Os Ancares) e en Compostela, recordos que matizarán a súa pescuda dunha arquitectura racional nas casas que, xa desde os seus comezos, proxecta no Barcelonès e no Empordà, resultado das súas boas relacións coa burguesía e os intelectuais do entorno. Froito deste reencontro coa memoria, da súa viaxe iniciática por Europa antes da carreira e do mestrado e amizade de Sostres e Coderch en Barcelona nacerá tamén un dos libros fundamentais da produción teórica da arquitectura galega: *La arquitectura del humo*. Arredor de 2C vanse producir unha serie de sinerxías colectivas como «Aldo Rossi+21 arquitectos españoles», exposición que, como xa se dixo, terá a participación de Pascuala Campos e César Portela. A súa obra conxunta dos setenta abranguerá diferentes fisionomías de vivenda —a casa reitoral de Marín (1968), os edificios de vivendas de Campolongo (1973) ou as vivendas de autoconstrución para a comunidade xitana de Campañó (1971) [**C06**], así como casas unifamiliares—, a arquitectura institucional —casas do concello de Pontecesures (1975) e Forcarei (1974)— e escolar —Salcedo (1971)— ou o Mercado de Bueu (1971).

Pascuala Campos, nada en Sabiote (Xaén), viviu e estudou en Madrid até se trasladar a Barcelona para rematar os seus estudos (Casares Gallego 2004, 80). Reivindicada e en moitas ocasións esquecida ou relegada a un segundo plano, converteuse na primeira catedrática de Proxectos en España (1995) [**Fig. 178**], materia que viña impartindo xunto con Meijide desde 1982 e a cuxa cátedra accedeu cun traballo sobre «Espazo e xénero». A influencia de Aino Marsio e Alvar Aalto marca a súa sensibilidade á hora de crear espazos públicos e privados, desde os edificios de maior funcionalidade até as pequenas intervencións urbanas. Campos, militante feminista, será tamén unha das facianas máis recoñecíbeis do debate sobre a condición da muller e do xénero na arquitectura. Xunto coa socióloga Ángeles Durán e as arquitectas Adriana Bisquert Rosa Barba coordinará o curso «Urbanismo e muller: novas visións sobre o espazo público e privado» (1993-1994), ao abeiro do programa *New Oportunities for Women* da Unión Europea [**Fig. 179**] con que seguirá a colaborar[341]. Conclúen as súas discípulas:

> As súas propostas de formulación do proxecto desde a nosa propia identidade, dende os nosos propio desexos, sen partir de modelos impostos, axudáronnos a situarnos na nosa relación coa arquitectura e máis tarde coa complexa realidade: «O proxecto está determinado por categorías impostas desde fóra da persoa que proxecta. Deste xeito o acto de proxectar convértese nunha repetición de criterios onde a propia identidade queda socavada» (Casares Gallego e Álvarez García 2013, 33).

traduciría ao castelán, mentres que Bonet faría as correccións desa primeira tradución. Esta anécdota foi compartida por Iago Bonet na entrevista concedida ao autor en xuño de 2022 en Madrid.

338 Sendo profesor da ETSAB, dirixiu a tese de Jaime Blanco Granado (2015) sobre a obra de Bar Bóo.

339 No *quaderno azzurro* número 10 (1972), Rossi conta que Antonio Bonet Correa instou ao italiano a escribir un caderno sobre as súas viaxes galegas, unha proposta que foi ben recibida mais non se chegou a concretar (Rossi 1999e). Ademais, Bonet regaláralle un exemplar da súa *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* (1966), unha obra que, como se irá vendo ao longo desta tese, debeu influír nas súas reflexións sobre a arquitectura compostelá nos *quaderni* e mais na *Autobiografía científica*, especialmente no fragmento dedicado a San Paio de Antealtares.

340 En efecto, xa desde a adolescencia de Iago Bonet, seu irmán remitíalle algúns clásicos da historiografía moderna como *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier, libro que leu aos dezaseis anos. Isto, unido ao contacto con Pepe Ruibal, un amigo de seu irmán proveniente dunha familia de canteiros, son algunhas das razóns que explican o seu interese na arquitectura, como nos relatou na entrevista concedida ao autor en Madrid en xuño de 2022.

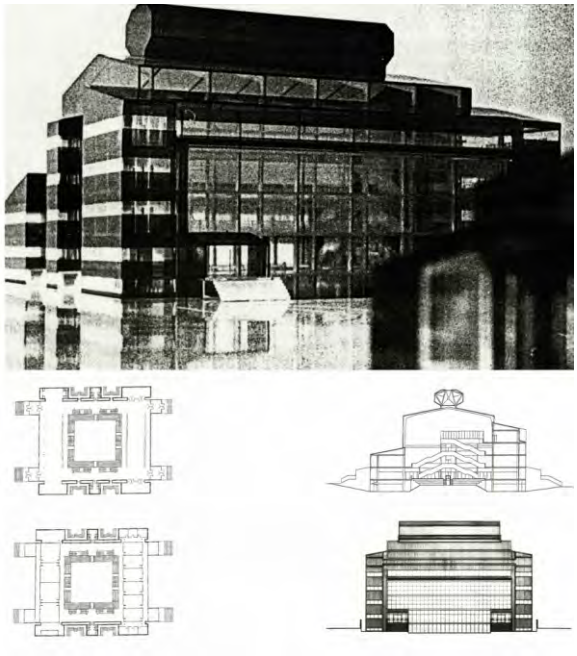
341 Ademais das súas contribucións neste curso (Campos Michelena 1995a; 1995b), participará do ciclo *Mujer y urbanismo: una recreación del espacio* (Campos Michelena 1996), *Las mujeres recuerdan* e *Mujeres: Espacio y Arquitectura*, tamén financiadas polo Proxecto NOW (Campos Michelena 1998; 1999), *Nuevos objetivos de igualdad en el siglo XXI* (Campos Michelena 2000a) e no *VI Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género* (Campos Michelena 2006). Tamén concedeu unha entrevista na revista do Movemento Feminista Galego *Andaina* (Campos Michelena 2000b). Ademais, Pascuala Campos está moi presente nos volumes *As mulleres nas artes e nas ciencias*, tanto no seu tomo I, dedicado a biografías (Chao Fernández 2014), como no texto de Casares Gallego e Álvarez García (2013) no tomo II. Por último, foille dedicada a xornada «Pascuala Campos: as arquitecturas da vida» no Consello da Cultura Galega (2017), institución que a incluíu no seu *Álbum de mulleres* (Consello da Cultura Galega 2017).



172



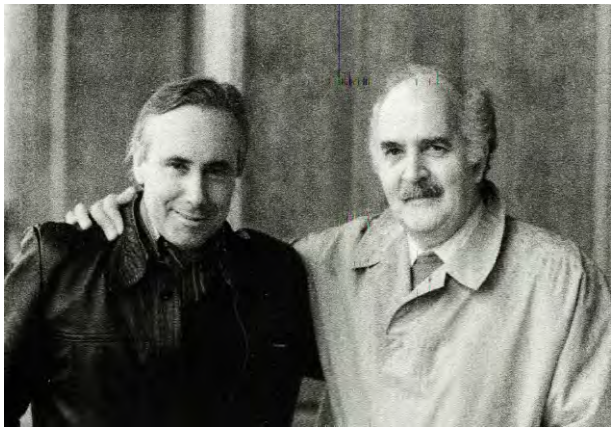
173



174



175



176



177

Fig. 172. Reboredo, Meijide, Suances, Albalat, Baltar e Gallego en Oleiros en 1985. Fonte: Seara Morales (2003c, 53)
Fig. 173. Suances, Albalat e Bar en Monterrei. Fonte: R. Baltar Tojo (2003, 23)
Fig. 174. Suances, Campos e Portela, Colexio no Cumial (Ourense, 1969)
Fig. 175. Suances (á esquerda) con Bar, Pino, Portela, Ruibal, Bonet e Fortes, entre outros. Fonte: R. Baltar Tojo (2003, 25)
Fig. 176 Baltar e Albalat en 1979. Fonte: Seara Morales (2003c, 57)
Fig. 177. No centro, Baltar. Á esquerda, Bartolomé e Almuíña. Fonte: Seara Morales (2003c, 53)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



178



179

180



Fig. 178. Campos e Albalat na ETSAC en 1986. Fonte: Casares Gallego (2004, 82)
Fig. 179. Campos con Marta Lonzi e Marta Enríquez no curso de NOW en Toledo en 1994. Fonte: Casares Gallego (2004, 83-84)
Fig. 180. Baltar con Moneo, Siza e Gallego en Lisboa en 2000. Fonte: Seara Morales (2003c, 55)

César Portela haberá converterse no arquitecto galego máis internacionalizado de toda a época contemporánea —e, se cadra, de toda a historia. Non só proxectará en Andalucía, Venezuela, Exipto ou Xapón, senón que tamén será un dos arquitectos con obra máis divulgada nalgunhas das principais revistas de arquitectura a nivel mundial e construirá con arquitectos como Rossi, Bofill e Isozaki. Será tamén unha das persoas máis implicadas nos primeiros pasos do COAG e, xunto con Rossi e Tarragó, un dos responsábeis do I SIAC. Canda el traballarán moitos profesionais. Por exemplo, o xeógrafo Daniel Pino colaborará con Portela na confección de plans de actuación sobre patrimonio histórico, como o Pazo de Oca [**P36**]. A súa posición liberadora coa vangarda non o exime dun exquisito gusto pola tradición vernácula, que marcará definitivamente a súa obra galega e exterior. Nas súas propias palabras: «A vangarda é a moda son conceptos que con frecuencia se identifican pero na realidade poucas veces coinciden. A moda é o que se leva, a vangarda é o que antecede, o que continúa, o que permanece... o de sempre, e ó mesmo tempo o verdadeiramente novo»[342].

Dos profesionais formados en Barcelona, Xosé Manuel Casabella ficou na cidade catalá uns anos, proxectando algúns edificios que chegaron ás páxinas de *Quaderns*. Da experiencia barcelonesa influíuno o contacto con arquitectos que haberán ter relación con Galiza, como Viaplana, Bonell ou Bofill, en cuxo Taller de Arquitectura —di— aprendeu outra forma de facer arquitectura[343]. Alén, puido coñecer *in situ* o mestre De la

[342] Conferencia de César Portela no curso «O proxecto arquitectónico. Galicia e o Norte de Portugal», organizado en Pontevedra pola Universidade Internacional Menéndez Pelayo (2000). Extraído de Bonet Correa (I. Bonet Correa 2003a, 185).

[343] Como nos contou na entrevista concedida na Coruña en marzo de 2022, destes anos valoraba a crítica necesaria que Bofill estaba a facer da modernidade. Pola contra, amosábase máis afastado das vías que o catalán comezaría a tomar no tránsito dos sesenta aos setenta.

Sota a través do seu Goberno Civil de Tarragona, xa que logo, non fora publicada en *Quaderns*. Coa creación do COAG e a ilusión de recrear a arquitectura moderna, Casabella voltou a Galiza, aínda que o retorno resultou ser no comezo unha decepción: «Pasei anos descentrado porque os requirimentos que a sociedade facía aos arquitectos eran aquí moi diferentes. Como se non precisase de arquitectura senón de construción. Foi para min desilusionante, e pensei en regresar a Cataluña» (a través de Bonell e Casabella Álvarez 2004, 207). Porén, tiña unha favorábel intuición na situación colectiva da arquitectura no país e no poder que podía ter o colexio. E é que, como vimos, tendo coincidido con Portela, Albalat e Gallego en Sargadelos —onde foi convidado por Luís Seoane—, entendeu que «no fondo da creación do COAG latía un substrato galeguista, talvez sen mediar unha reflexión previa nin articulada»[344].

As figuras detalladas nestas últimas liñas son quizais as que posúen máis obra construída e publicada. Porén, á hora de estabelecermos un relato coral do papel da arquitectura na Galiza de finais do século XX, non se deben esquecer outros nomes que, alén da obra construída, teñen un gran papel na docencia ou na investigación. Pódense citar, sendo tamén unha listaxe limitada, os seguintes nomes: os irmáns Arturo, Juan Manuel e José Antonio Franco Taboada, este último chegando a ser director da ETSAC; Miguel Silva, de intensa actividade no labor cultural do colexio; José Manuel Rey Pichel, que será decano do COAG; Severino González, lamentabelmente falecido nos oitenta[345]; Xaime Garrido, un dos arquitectos máis combativos na defensa do patrimonio arquitectónico, que o consolidará como unha das voces de referencia da divulgación en Vigo; ou unha longa lista con nomes —tanto galegos como afincados no país— entre os que se encontran Carlos Trabazo, Alfredo Alcalá, Xosé Henrique Rodríguez Peña ou Andrés Perea.

Neste apartado estamos vendo que se trata dunha xeración máis mobilizada, con numerosas iniciativas de carácter cultural, reivindicativo e político, especialmente artelladas desde o nacente colexio e coa experiencia dos mestres. A proba máis clara e simbólica destes primeiros anos será, sen dúbida, o debate pola preservación do Edificio Castromil de Rafael González Villar (Praza de Galiza, Santiago de Compostela), que sufrirá a súa demolición en 1975. En efecto, como xa viamos, Manuel Gallego (1974, 129) entendía que esta presenza de arquitectos do país viña contrastar coas propostas urbanísticas das dúas décadas anteriores, e supuñan un sopro de aire fresco fronte á especulación e o *desenvolvismo* dos plans industriais tardofranquistas ou da construción da AP-9. Repasándomos algunhas das ideas xa baralladas, esta toma de consciencia faise desde unha dualidade entre recrear o Movemento Moderno e participar da súa revisión, exemplificado na influencia que terán autores como Rossi ou Gregotti. Precisamente, Pedro de Llano define esta xeración na secuencia do Movemento Moderno: «Son homes que buscan en Wright, en Le Corbusier, en Kahn, en Mies... a súa propia historia intelectual [...]. Adoptan unha actitude que lonxe do cosmopolitismo daquel Estilo Internacional [...] asume como punto de partida [...] as peculiaridades xeográficas ou culturais do medio, do país, no que se vai inserir» (De Llano Cabado 1992, 26). E é que, xa desde as viaxes de Bar e Albalat nos cincuenta, neste tempo intensificaranse os contactos coas realidades catalá, italiana ou coa Escola do Porto [**Fig. 180**] como vía de escape á precariedade cultural (Llano Cabado 1989a, 15).

2.1.2. Continuidade, dinamismo e máis ventos atlánticos

Nos anteriores exemplos de recompilación de arquitecturas en revistas, só hai un caso no que a selección e reflexión sexa dun dos propios protagonistas da xeración, isto é, o caso de Carlos Almuíña en *Jano arquitectura* —ademais do seu texto con Martínez Suárez na *Gran Enciclopedia Galega*, 1974. Porén, haberá que agardar a 1979 para aparecer a primeira análise conxunta e autoconsciente desta xeración nun dos seus principais órganos de expresión, a revista *Obradoiro*. O seu número terceiro [**Fig. 181**] é un repaso á arquitectura do ano anterior, 1978, mais achega a presenza dun conxunto de profesionais que se estaban a incorporar neses momentos e que constituirá unha nova xeración, a xa citada xeración da democracia[346]. Moitas e moitos destes arquitectos non

[344] Esta cuestión da aparición do COAG como motivo para ficar en Galiza tamén foi abordada na entrevista realizada polo autor.

[345] Á súa morte, Miguel Silva (1985b) dedicaralle un texto no *Boletín* da Comisión de Cultura do COAG.

[346] A nómina de arquitectos e arquitectas é ampla: Enrique Acuña Fernández, José María Alonso Montero, José Carlos Arrojo Lois, Alberto Baltar Tojo, Rafael Baltar Tojo, José Antonio Bartolomé Argüelles, María Jesús Blanco, Fernando Blanco Guerra, Rosario Gutiérrez,

terán tanto percorrido na crítica de arquitectura ou mesmo terán relevancia máis aló da obra producida, isto é, noutras actividades do eido profesional ou a divulgación. Sexa como for, o exemplo de *Obradoiro* confirma a simbiose entre o que neste estudo temos acordado como dúas xeracións, as que Seara (1993b) denomina «xeración de 1968» e «xeración da democracia», sendo el pertencente a esta última. Aínda que a importancia da xeración de 1968 é perfectamente constatábel e diferenciábel a través dun consenso da crítica da década, non se vai entender o conxunto da arquitectura galega a partir destes anos de Transición sen a presenza desta nova xeración coa que, ademais, partillarán evidentes lazos expresivos. Catálogos posteriores como *Lugar, memoria e proxecto* (1995) —da exposición «Galicia: vinte anos de arquitectura»— ou *Avance dunha continxencia* (2007) —da exposición homónima— certifican esta continuidade xeracional con aquelas dos pioneiros e xunto coas xeracións saídas da ETSAC[347]. Trátase, pois, dunha xeración que iniciou os seus estudos nos derradeiros anos sesenta, incorporándose na vitalidade profesional dos anos setenta e participando desde o comezo dese proceso. Porén, nin sequera o ano de titulación é determinante. Chus Blanco Piñeiro, por exemplo, titúlase o mesmo ano ca Iago Bonet, mais as dinámicas xeracionais fan que Bonet teña unha recepción crítica anterior á de Piñeiro. Guiarémonos, pois, pola catalogación realizada por Seara e mais polo salto que hai entre as primeiras aparicións en revistas escolmadas no apartado anterior e a crecente presenza desta xeración a finais dos setenta e comezos dos oitenta. Así as cousas, en 1993, Iago Seara sinalaba as experiencias colectivas colexiais e escolares, o SIAC e, máis unha vez, a influencia dos procesos portuenses —especialmente o SAAL, coetáneo á incorporación á profesión desta xeración— como puntos de unión desta fornada. Porén, non se atrevía a ofrecer consideracións profundas sobre a súa xeración:

> Neste grupo non se puido verificar aínda, por medio de literatura especializada que ofreza noticias del, unha concreción estable e atraente da súa arquitectura como colectivo e é aínda cedo para facer hipóteses de posturas maduras sobre as cuestións que suscita: a tensión da confluencia ou o afastamento, coa vontade de enlace cunha tradición popular, e a adhesión ó Movemento Moderno (Seara Morales 1993b, 448).

Alén, esta incorporación discorre tamén en paralelo a un novo período de atractivo cultural galego na transición á seguinte década, marcado polas exposicións colectivas de Menchu Lamas, Antón Lamazares, Ánxel Huete, Manuel Moldes ou Antón Patiño, isto é, o Grupo Atlántica: Baiona (1980), Vigo e Madrid (1981), Salvaterra de Miño (1982)[348] e as de Santiago no Pazo de Xelmírez (1983) e o Museo do Pobo Galego (1984). Atlántica ou o grupo poético Rompente serán as bases da modernización da plástica e a cultura popular galega da seguinte década, cuxos ecos recollerá a *Movida* viguesa, que veu descentralizar os procesos contraculturais iniciados en Madrid. Volvendo a Atlántica, na exposición inaugural do grupo en Baiona (1980) [**Fig. 182**], celebrada no Hospital da Caridade[349], incluíase unha sección final de arquitectura, coa presenza dalgúns dos arquitectos novísimos deste tempo[350]. O propio Iago Seara (1997a, 116), ao repasar esta participación, aclara que

---

Ignacio de Cabo Pascual, Xosé Manuel Casabella López, Fernando Copa, Luís A. Chao, Luís Garaizábal Enjuto, Xosé Henrique Rodríguez Peña, Xabier Suances, Xerardo Estévez, Pedro de Llano, Emilio Fonseca Moretón, Salvador Fraga Rivas, Xosé Francisco Freire Corzo, Alfredo Freixedo, Iago Seara, Luís Pérez de Juan Romero, Celestino García Braña, Juan José Guirado Fernández, Gonzalo de Pedro, Xaime Garrido Rodríguez, José María Iglesias Atocha, Arturo López de la Osa, Xosé Lois Martínez Suárez, José Luis Masso Calzado, Julián Morenas Aydillo, Daniel Noguera, Felipe Peña Pereda, Ignacio Ugalde, Javier Corazón, Carlos Sánchez Casas, Antonio Peña, José F. Rodríguez Torres, Tomás Pérez Lorente, Francisco Yáñez, César Portela, Xosé Hermo, Ramón Rivera López e Gabriel Santos Zas.

347 En efecto, seguindo coas escolmas da serie *Artistas galegos. Arquitectos*, se Sota, Molezún, Albalat e Bar se incluían no volume II xunto coa xeración racionalista de preguerra (Pulido Novoa ed. 2002), o volume IV, *Da modernidade ao século XXI*, cruzará nomes tanto da xeración do 68 como a xeración da democracia (Pulido Novoa ed. 2003). Así mesmo, o volume VI, *Cara ao novo milenio*, é unha escolma máis difusa —como recoñece Agrasar na propia introdución do catálogo—, con nomes da xeración da democracia e mais das promocións da ETSAC, ademais de Xosé Manuel Casabella e Pascuala Campos, non incluídas no volume IV (Pulido Novoa ed. 2004)

348 Esta exposición foi celebrada no marco do 2º Festival da Poesía do Condado, aínda hoxe un dos referentes a nivel literario, musical e artístico do país.

349 Inmóbel que fora rehabilitado no marco do plan xeral de ordenación de Baiona, inserido no especial de *Ciudad y territorio* (Bar Bóo *et al.* 1975) e cuxa conversión en Casa da Cultura foi tratada por Garrido (1981b) nas III Xornadas de Arquitectura Galega, celebradas en Santiago entre 30 de abril e 2 de maio de 1981.

350 A selección constaba da vivenda unifamiliar en Xinzo de Limia, de Fernando Blanco e Chus Blanco Piñeiro; as vivendas sociais en Leiro, de Alfredo Freixedo, Luis Pérez de Juan Romero e Iago Seara; a gardaría infantil municipal no Grove, de Celestino García Braña e

se trataba dun «grupo reducido de arquitecturas, que non aínda de "arquitectos"», facendo fincapé —cremos— no carácter de obras primixenias e primeiros ensaios colectivos desta xeración que tiñan as propostas incluídas. Doutra parte, entre as actividades realizadas ao abeiro da exposición, Xosé Bar Bóo impartiu un coloquio titulado «Integración das artes plásticas na arquitectura». Xavier Seoane, nunha recensión da mostra no *La Voz de Galicia*, indicaba que a selección de arquitectura non fora «tan brillante como desexásemos», aínda que mantiña a súa confianza en que futuras convocatorias do grupo xunguisen as procuras dos arquitectos ás liñas do resto de artes plásticas. Esta nova oportunidade non se daría, mais Seoane vía nesta xeración o necesario xermolo de cambio que debía ter a arquitectura para o país:

> Cremos que só a concienciación masiva do noso pobo no fenómeno da arquiteitura pode impedir que no futuro se repita a arquiteitura mostruosa, alienante e desarraizada que vimos de padecer nas derradeiras décadas, nas que perdemos parte da nosa face/paisaxe vital por conta de iniciativas arrepiantes ao servicio da especulación. Eis por qué urxe máis que nunca un amplo coloquio encol da importancia para a nosa comunidade dunha arquiteitura máis achegada a un espírito humanista, civil e arraizado na nosa realidade física e espiritoal. E a presenza de novas iniciativas arquiteitónicas como as presentes é unha cuestión esencial (X. Seoane 1980).

Para Seara, «Atlántica 80» transcendía a arte de resistencia e de combate das xeracións anteriores, isto é, contra a propia inercia evolutiva da arte moderna e contra a cerrazón do franquismo, «que abortara a iniciativa aperturista do Centro de Arte Contemporánea de Madrid nos baixos da Biblioteca Nacional baixo o compromiso do arquitecto Fernández del Amo» (Seara Morales 1997a, 116). Mais, como dicimos, a sección de arquitectura non se repetiu en ningunha das mostras posteriores. En efecto, Seara, que recoñece que en 1980 existía algo de «manifesto» na proposta conxunta entre arquitectura e artes plásticas, a propia exposición de Baiona non serviu como posta en común dos elementos culturais comúns de todas as disciplinas creativas nin serviu para unha retroalimentación posterior máis aló dalgún proxecto máis en que conviviron (Seara Morales 1997a, 117), na liña do que sinalaba Seoane na súa recensión. Sexa como for, esta participación dos arquitectos en Atlántica 80, se ben foi fugaz, é un interesante episodio da vida cultural da arquitectura galega, que se estaba a reforzar nestes anos.

Blanco Piñeiro, Seara, Freixedo e Blanco Guerra [**Figs. 183 e 184**] van ser unha sorte de novo «Cenáculo ourensán»[351] ou, se cadra, máis carballiñés do que ourensán. Son varias as alusións de Seara a toda unha xenealoxía de artistas e escritores da cidade das Burgas, de Vicente Risco a Antón Faílde, pasando por Virxilio Fernández, Asciclo Manzano ou Xaime Quessada, así como a xenealoxía arquitectónica que ascende por Vázquez Gulías, Alés Reilein e Suances. Ese grupo artístico dos Manzano, Fernández ou Quessada, denominado por Risco como «Os Artistiñas», vai estar unido á arquitectura[352]. Chus Blanco sempre estivo relacionada co mundo da pintura, estabelecendo varias relacións de amizade anterior ao seu propio casamento con Xaime Quessada (Blanco Piñeiro 2016, 152). A arquitecta sentiu a chamada da arquitectura por varias vías, sendo unha delas a impoñente presenza de Palacios no seu Carballiño natal, como recoñece na entrevista realizada do proxecto MAGA: «Piensa que allí era mito, ¡cómo no ibas a tener referencia, si Antonio Palacios...! Desde pequeñita. Sin saber muy bien qué era lo que había hecho, la iglesia de Palacios era un hito [...]. Además de Palacios, hubo otras cosas que de alguna manera me animaron a matricularme en Arquitectura» (Blanco Piñeiro 2016, 158)[353].

Iago Seara presentaba un proxecto de fin de carreira co obxectivo de conservar o Teatro Principal de Ourense, preludio das súas fortes convicción para a salvagarda do patrimonio histórico, non só nos seus propios proxectos de intervención patrimonial, senón na actividade institucional: será membro da Comisión

---

Rosario Gutiérrez; a vivenda unifamiliar en Beade (Vigo), de F. Javier Pena e J. Luis Sáez; e a casa da cultura de Fonte do Campo en Fene, de Felipe Peña, Ignacio Ugalde, Javier Corazón e Carlos Sánchez-Casas (Atlántica 1980).

[351] Tomamos o nome do grupo de autores vinculados ao Grupo Nós que residían en Ourense, salientando Vicente Risco, Florentino López Cuevillas ou Ramón Otero Pedrayo.

[352] Lémbrese, por exemplo, a casa proxectada por Suances para Virxilio Fernández [**S18**].

[353] Entre as lembranzas de Chus Blanco do seu crecente interese por estudar Arquitectura aparecen nomes como os da familia Otero, construtores e canteiros que traballaron na impoñente Veracruz de Palacios, mesmo despois de falecer o mestre do Porriño; o do enxeñeiro Enríquez Parrondo —sogro de Freixedo, como ela indica—, que, co gallo do ferrocarril, realizou algunhas obras na vila; por último, tamén se refire a Vázquez-Gulías, oriúndo de Beariz e, polo tanto, da bisbarra carballiñesa (Blanco Piñeiro 2016, 158).

de Cultura do COAG (1978) e do Padroado do Museo do Pobo Galego e desempeñará varios cargos na nova orde autonómica, como se verá máis adiante (Fernández-Albalat Lois e Fernández-Albalat Ruiz 2003, 330–31). Tras a súa graduación, Seara volvera a Ourense, onde comezou a traballar xunto con Freixedo no Obradoiro de Arquitectura, asinando axiña un proxecto de tres vivendas unifamiliares para o deseñador Adolfo Domínguez [**s08**], que comezará na década entrante dos oitenta unha fase ascendente na súa traxectoria creativa. Freixedo, pola súa banda, preparaba os exames de ingreso en Enxeñería xunto co seu amigo Blanco Guerra, que o facía para Arquitectura; porén, conta Vázquez Martín (2003) que as materias do seu amigo deberon ser máis atraentes, o que explicaría o seu interese, xa na ETSAM, polas materias de Proxectos e Cálculo de Estruturas, impartidas por Sáenz de Oiza e Aroca. Carballiñés como Freixedo e Chus Blanco, Blanco Guerra marchou da Escola de Madrid á de Barcelona na procura das arelas de liberdade, do espírito antifranquista do 68, para logo percorrer Europa e o mundo árabe antes do seu egresado en 1974. En 1975 volta a Ourense, facendo parte do Grupo de Investigación de Arquitectura e Planeamento (GIAP) de Chus Blanco, uns comezos profesionais na casa antes de marchar a Ecuador como cooperante didáctico (J. Grande 2004, 354). En definitiva, Ourense e O Carballiño convértense con estes nomes nun dos novos puntos gravitacionais da arquitectura galega, sendo a vila do Arenteiro unha das máis prolíficas en arquitectos desta época, sumándose a figura do xa citado Manuel Gallego.

Pedro de Llano representa a achega divulgadora e de reivindicación cultural que acompañará estas xeracións no seu quefacer profesional. Como di Rosales Noves (2003, 360), o clima convulso dos últimos anos do franquismo marcou a súa experiencia na ETSAM, traducíndose nesa obriga de consolidar os «valores democráticos e a recuperación da identidade galega». Neste empeño, a súa *Arquitectura popular de Galicia*, publicada orixinalmente en dous tomos (1981-1983), é unha pedra fundacional na difusión da tradición arquitectónica galega, trasladada a xornadas, seminarios e artigos en diversas publicacións. Esta visión patrimonial é partillada por outros arquitectos como Xosé Lois Martínez Suárez, que xa desde os seus primeiros anos após obter a titulación en Barcelona (1973) participa xunto con Carlos Almuíña na exposición de Rafael González Villar (1975). Así mesmo, Martínez Suárez será unha personaxe activa no estudo e defensa do patrimonio coruñés de comezos de século, que culminará coa publicación, desta volta con Xan Casabella, do *Catálogo de arquitectura: A Coruña (1890-1940)* (1984).

Con Campos e Portela viamos unha sorte de intrahistoria en que a produción arquitectónica se producía conxuntamente ao abeiro dunha relación matrimonial. Son varios os exemplos: a tarraconense Julia Fernández de Caleya e José Juan González-Cebrián Tello, Myriam Goluboff e Mario Soto, aos que se sumarán nas seguintes décadas as duplas formadas por Patricia Sabín e Enrique Blanco, Guadalupe Piñera e Jesús Irisarri, Covadonga Carrasco e Xoán Creus ou Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso[354]. Mais sen dúbida será o equipo composto por Pilar Díez e Alberto Noguerol a dupla con maior percorrido nas revistas estatais e internacionais. Ademais, este caso é especialmente interesante, xa que logo, a formación en Barcelona de ambos os dous non é en Arquitectura, senón que Díez é licenciada en Belas Artes, unha disciplina que achegou unha sensibilidade engadida e paralela á arquitectónica de Noguerol. Como afirma Agrasar Quiroga (2003a, 240), Pilar Díez e Alberto Noguerol insisten sempre na sinatura conxunta dos seus proxectos, fronte ao esquecemento, agás o caso de Peter e Alison Smithson, das mulleres que traballaron conxuntamente con homes: Margaret MacDonald con Chales Rennie Mackintosh, Lilly Reich con Mies van der Rohe, Aino Marsio con Alvar Aalto ou Denise Scott Brown con Robert Venturi[355]. A obra de Noguerol-Díez é recoñecida como unha continua pescuda estética e plástica mediatizada pola función do edificio, unha aposta decididamente moderna que recolle sen medo as grandes achegas do Movemento Moderno sen xerar un produto arquitectónico baleiro de significado.

354 Pódense engadir, pola súa obra galega, Fuensanta Nieto e Enrique Sobejano ou Benedetta Tagliabue e Enric Miralles (EMBT).

355 Máis aló destes exemplos achegados por Agrasar Quiroga, a nómina de arquitectas e artistas invisibilizadas é ampla e cómpre recoñecela polo seu labor, que determina a obra dos grandes mestres que si acadaron ese prestixio: Charlotte Perriand á sombra de Le Corbusier ou Anne Tyng con Louis Kahn. As bibliografías destas arquitectas, así como as de arquitectas tan salientábeis como Zaha Hadid ou Lina Bo Bardi, pódense atopar no apartado de arquitectura e enxeñería de Chao Fernández (2014) no segundo volume do xa citado *As mulleres nas artes e nas ciencias*, coordinado pola Oficina de Igualdade de Xénero da Universidade da Coruña.



181



182



183



184



185



186

Fig. 181. Portada do número 3 de *Obradoiro* (1979)
Fig. 182. Portada do catálogo de Atlántica 80
Fig. 183. Albalat Ruiz, Meijide, Freixedo, Vidal e Casares Gallego en Combarro nos noventa. Fonte: Portela (2003a, 117)
Fig. 184. Alcalá, Peña, Goluboff, Marinela e Seara en Tanxil en 1997. Fonte: Seara Morales (2003c, 55)
Fig. 185. Mario Soto e Myriam Goluboff. Fonte: Goluboff Scheps (1983)
Fig. 186. Leopoldo Nóvoa, Celestino García Braña e Jorge Oteiza. Fonte: Seara Morales (2003a, 271)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se ben estarían incluídos nas xeracións anteriores polo seu ano de titulación, o matrimonio formado por Myriam Goluboff Scheps (t. 1965) e Mario Soto (t. 1956) irrompe en Galiza en 1975 [**Fig. 185**]. Os pais de Goluboff, ucraíno e arxentina, partillaban amizades con Luís Seoane e Maruja Fernández en Bos Aires[356]; pola banda de Soto, era fillo de galegos emigrados á Arxentina (Bermejo Goday 1983). A súa chegada a Galiza, con previo paso por París e Madrid, débese á conflitiva situación política arxentina[357], entre os gobernos militares e o pulso peronista, que os obriga a marcharen en 1974[358]. Alén das súas obras construídas, ambos os dous comezaron o seu labor como docentes na Escola de Arquitectura, cun paso pola Escola de Aparelladores no caso de Goluboff. Nunha entrevista realizada por María Carreiro, Paula Fernández-Gago e Mónica Mesejo no marco do proxecto MAGA, Goluboff indica que o contacto coa ETSAC se produciu a través de varios contactos: foi con Luís Seoane que coñeceron José Ramón López Calvo, que á súa vez era socio de José Antonio Franco Taboada no estudo de arquitectura Arco (Goluboff Scheps 2016, 123). Porén, a morte de Soto en 1982 truncou unha traxectoria galega máis estendida no tempo. A Comisión de Cultura dedicoulle o número 16 do seu *Boletín* (1983), pechado cunha homenaxe da súa muller, que vindica tanto a súa forte convicción ética e ideolóxica nos anos arxentinos como o coñecemento do país galego «Tenía como una nostalgia de su pasado ancestral gallego, se quiso entregar a esta Galicia que le traía recuerdos de infancia, de las luces de Castropol, de aquel hermano de su padre que tocaba la gaita y pintaba recuerdos de la ría» (Goluboff Scheps 1983).

Se xa nas décadas anteriores existía un amplo número de arquitectos non galegos con obra importante en Galiza, nestas xeracións será tamén constante a chegada de arquitectos non só con obra construída, mais afincados no seu labor arquitectónico e docente no ámbito da ETSAC. Este é o caso do madrileño Joaquín Fernández Madrid (t. 1972), axiña incorporado ao país. Será no estudo de Rodolfo Ucha Donate cando coñeza a obra modernista ferrolá de seu pai, Rodolfo Ucha Piñeiro, mergullándose no mundo das galerías galegas, ás que dedicará a súa tese de doutoramento. Como indica Seara (2004b, 142), a súa obra é herdeira de Javier Carvajal e Julio Cano Lasso, profesores seus na ETSAM, e —citando o propio Fernández Madrid— aprende do seu compañeiro de estudos Campo Baeza —que a comezos dos oitenta proxectará a casa consistorial de Fene [**C01**]— «a pulcritude na representación, as esixencias de composición e unha certa inclinación á xeometrización, o purismo e a abstracción». Tamén madrileño é Felipe Peña Pereda, quen como Fernández Madrid comeza decontado a traballar en Galiza, nos primeiros anos vinculado ao estudo EUSYA de Dalda Escudero.

Celestino García Braña [**Fig. 186**], nado en Mieres, licénciase en 1972 en Madrid[359]. Deseguido vén traballar ao estudo de César Portela e implícase desde o primeiro momento no funcionamento do COAG, particularmente na Comisión de Cultura. A súa vocación divulgativa proxectarase no labor do Docomomo Ibérico en 1993, en representación do COAG, e do Comité Internacional de Rexistros do Docomomo desde 2001. Trátase, pois, dun dos grandes estudosos do Movemento Moderno en Galiza e no nordés peninsular, téndolle dedicado aínda até a actualidade numerosas publicacións e participacións en actividades de difusión (Seara Morales 2003a, 270). Docente tamén na ETSAC, a súa obra —tanto privada como institucional— terá presente non só esa herdanza sempre presente da arquitectura moderna, senón as condicións propias do país.

Aínda que a súa obra galega será máis tardía, Víctor López Cotelo é tamén coetáneo a esta xeración (t. 1969) e a súa formación presenta o aceno galego de Alejandro de la Sota. Foi o mestre pontevedrés quen animou a López Cotelo a marchar a Alemaña tras a finalización dos seus estudos na ETSAM. En Múnic colaborou con

[356] No volume *Arquitectas pioneras de Galicia* recóllese esta relación, baseada no epistolario de Seoane e Fernández depositado no Consello da Cultura Galega (Carreiro Otero e López González eds. 2016, 120).

[357] García Vázquez (1983), compañeiro seu na Facultade de Arquitectura de Bos Aires, repasa a súa actividade docente bonaerense, así como as problemáticas derivadas da difícil situación política.

[358] Arxentina viña de sufrir as ditaduras cívico-militares neoliberais da «Revolución Arxentina» (1966-1973). Malia a volta do peronismo, as loitas internas no seu seo eran constantes, agravándose tras a morte de Perón en 1974 e a substitución no poder de Isabel Perón. Neste contexto, en que a persecución anticomunista era constante, foise xestando o definitivo golpe de estado de Jorge Rafael Videla, que daría comezo a sete anos do «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1983), perpetrado por novos gobernos ditatoriais da Xunta Militar.

[359] Esta titulación a comezos da década fai que se incorpore ao labor do COAG desde os propios comezos. Porén, prefírese categorizar dentro da xeración da democracia, aínda que Seara (1993b) o inclúa entre os nomes da xeración do progreso.

Behnisch e Gotthelf no excitante marco dos Xogos Olímpicos de 1972. Durante os oitenta colaborou con Carlos Puente, con quen coincidira no estudo de De la Sota, en que Cotelo traballara sete anos, e desde 1990 desenvolve o seu labor en solitario. Para García Millán (2004, 20), a súa formación dá lugar a unha arquitectura «que reúne a meticulosidade alemá coa lírica esencialidade sotiá», explicando a súa obra posterior.

O máis novo de toda esta xeración, que por poucos anos coincidiría coas primeiras fornadas da Escola da Coruña, é Alfonso Penela (t. 1980). Formado nunha Escola de Barcelona en que comezaba o dinamismo das lóxicas posmodernas[360], entende Vázquez (2003, 388) que os seus inicios profesionais están caracterizados por propostas frescas consecuencia dos premios recibidos en diferentes concursos, cunha arquitectura que recolle sen medo a praxe moderna fronte ao ambiente coñecido en Barcelona. Desta maneira, Penela abrangueu diversas tipoloxías, enfrontouse a labores de rehabilitación, de adaptación á topografía ou mesmo no terreo da arquitectura efémera[361], compaxinado todo isto co seu labor docente na ETSAC desde 1986.

2.2. A nova organización colexial

2.2.1. Cara á organización: a escisión do colexio

O xurdimento do COAG tería un papel fundamental na consolidación da arquitectura moderna galega —tomando as palabras de Almuíña e Martínez Suárez (1974)— a comezos dos setenta. Até entón, ningunha outra institución foi quen de atinxir ou dar coherencia colectiva á profesión. O primeiro deses intentos «arcaicos» foi a Asociación de Arquitectos de Galiza (1903), nada para defender os dereitos dos arquitectos nos conflitos existentes con mestres de obras[362], figura que se atopaba en extinción[363]. De feito, como relata Iglesias Veiga (1996), unha das primeiras actuacións foi unha querela por intrusismo contra Jenaro de la Fuente Domínguez[364], que como mestre de obras desempeñou, baixo unha fonda polémica, o posto de facultativo local de obras nun intre de ebulición urbana no Vigo de cambio de século[365]. A Asociación de Arquitectos de Galiza foi un experimento gremial, que fala dese proceso non uniforme de consolidación do arquitecto nun tempo de

[360] Outra personaxe formada en Barcelona nestes anos é Luís Sarasquete, quen se formara previamente como perito industrial e enxeñeiro industrial (Pablos 2004, 50).

[361] Neste senso, a xeito de anécdota, realizou un escenario para un concerto organizado polo programa *Metrópolis* da RTVE en que tocarían grupos da Movida viguesa como Aerolíneas Federales, Semen-Up, Sinistro Total ou Os Resentidos. O proxecto está recollido en *Obradoiro* (nº 12, 1985).

[362] Sobre a situación dos mestres de obras e aparelladores durante o século XIX e comezos do XX, así como os conflitos cos arquitectos, *vid.* Sánchez García (2001).

[363] Constituída na sede da Sociedade de Amigos do País de Santiago, contou coa presenza de arquitectos como Pedro Mariño, Julio Galán, Felipe Quintana, Juan Ciórraga ou Benito Gómez Román. A vontade de crear un colectivo a prol dos intereses dos arquitectos vén dado polas fendas aínda existentes a primeiros do século XX na práctica da arquitectura. Se a Real Academia de Belas Artes de San Fernando (1752) marcara unha diferenciación entre o arquitecto como profesional liberal e a anterior caracterización como albanel ou artesán, a superación do absolutismo e o avance do Estado liberal en tempos de Isabel II (1843-1968) dará lugar á aparición dunha nova institución para a formación dos arquitectos: as escolas de arquitectura. Desta maneira, aparece unha nova diferenciación, desta volta entre arquitectos e mestres de obras, estes últimos excluídos de encargos públicos, isto é, das institucións e mais tamén de edificios de índole privada como igrexas, teatros ou escolas.

[364] Para o estudo da súa inxente obra, recoméndase a lectura de Garrido Rodríguez (2016) ou Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000), entre outras publicacións.

[365] Jenaro de la Fuente titulárase en 1871, un ano despois de que as titulacións de mestre de obras fosen suprimidas, mais aproveitando a posibilidade que se contemplaba para a conclusión dos estudos. Foi Benito Gómez Román quen dirixiu esta querela. Este arquitecto fora nomeado polo Concello como arquitecto responsábel dunha serie de novas infraestruturas, aclarando isto en prensa, como reproduce Iglesias Veiga (1996, 198–99): «...No es cierto que yo sea arquitecto municipal sino arquitecto exclusivamente de las obras del Empréstito. No es cierto que el Sr. Lafuente [sic] desempeñe exclusivamente cometidos para los que está autorizado por su título, pues el R. Decreto de 8 de enero de 1870 al definir las atribuciones de los maestros de obras dice: "Los maestros de obras quedan inhibidos de intervenir como no sea en clase de segundos o auxiliares de los Arquitectos en los proyectos y construcciones de toda obra o edificio que ya por la procedencia de los fondos con que se costean, y a por el uso a que se destine aun cuando sea propiedad particular, como por ejemplo el culto, beneficencia, espectáculos públicos u otro objeto análogo, tenga carácter público" y el Sr. La Fuente proyecta y dirige obras costeadas con los fondos públicos» (B. Gómez Román 1905, 3).

grandes renovacións[366], mais que non salvou as principais eivas da organización profesional da arquitectura galega: a ausencia de institucións formativas e gremiais de seu e con autonomía abonda. En efecto, no mundo galeguista, o Seminario de Estudos Galegos tampouco foi, como vimos vendo, unha institución que ofrecese un marco de organización colectiva e estudo da arquitectura.

Desta maneira, a primeira vinculación colexial dos arquitectos galegos foi no Colexio Oficial de Arquitectos de León, Asturies e Galiza[367], nado o 12 de xullo de 1931, en plena introdución do Movemento Moderno no Estado. Dinos Alonso Pereira (2012, 38) que, ao finalizar a Guerra Civil, só vinte e cinco arquitectos residían en Galiza —nun total de 1000 a nivel estatal—, aumentando a corenta ao longo do período autárquico. En 1973, ano de creación do COAG, este número de residentes subira até os 120, un 2'5% do total dos 5000 de todo o Estado. Estes arquitectos, que compatibilizaban o exercicio privado co traballo para as administracións, demarcábanse en provincias. Aquelas vellas vindicacións de Caridad Mateo, Gómez Román ou Seoane, así como os intentos de comezos de século por crear marcos de cooperación colectiva e de intereses compartidos dos arquitectos, aumentarán de xeito exponencial a comezos dos setenta co nacemento das novas institucións. E é que nos primeiros anos setenta, a vontade xeneralizada dos arquitectos galegos era a segregación colexial, co fin de crear unha nova institución máis apegada ás esixencias do país. Este proceso culminará coas eleccións ao decanato do colexio de marzo de 1973, gañadas por Andrés Fernández-Albalat, quen concorría cun programa en que se recollía a escisión de Galiza[368]. Desta maneira, polo Decreto 1025/1973 de 2 de maio de 1973, emitido desde o Ministerio de Vivenda, dábase luz verde á creación dun colexio de arquitectos para Galiza. Neste decreto contemplábase a creación de catro delegacións provinciais —Lugo, A Coruña, Ourense e Pontevedra, ás que se sumará unha subdelegación en Vigo e, con posterioridade, a de Ferrol—, mentres que a capitalidade recaía en Santiago de Compostela, unha escolla moi simbólica como veremos deseguido. Dispuña, así mesmo, a permanencia do colexio de León e Asturies e outorgaba plenas facultades ao Ministerio de Vivenda para estabelecer as disposicións precisas para o proceso de constitución do novo COAG (Boletín Oficial del Estado 22/5/1973, 10299). Após esa primeira publicación no Boletín Oficial do Estado [**Fig. 187**], unha comisión formada por Bar Bóo, Silva Suárez, Portela e Reboredo sería a encargada de facer a xestións necesarias para organizar o novo colexio (L. Mariño 1974a, 247). O Ministerio de Vivenda emitirá unha Orde de 23 de xullo relativa á constitución do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, en que se estabelece un período de tres meses para a constitución dos órganos de goberno nunha xunta xeral (Boletín Oficial del Estado 18/8/1973, 16828). Dita xunta celebrarase, así, no Hostal dos Reis Católicos o 19 de outubro. Desta asemblea constitutiva sairá novamente elixido como decano Andrés Fernández-Albalat. A situación da nova institución colexial en Santiago de Compostela non só se corresponde cos anceios de Gómez Román, senón que, para Seara (1996), era unha elección premonitoria tendo en conta que a capitalidade compostelá non chegou até a aprobación do Estatuto de Autonomía (1982). A primeira sede compostelá será na rúa Montero Ríos, para con posterioridade se mudar á Casa da Conga. Porén, lonxe de ser unha institución centralizada, a distribución de delegacións nas sete cidades galegas que hoxe segue vixente permitirá ao longo das seguintes décadas, en maior ou menor medida, un traballo máis específico en cada lugar.

Luís Mariño (1974a, 247–48), na entrada do COAG na *Gran Enciclopedia Galega*, sintetiza as principais liñas de actuacións en tres factores: a) presenza do colexio na xestión do planeamento, xunto coa publicación dos *Cuadernos de planeamiento*; b) a denuncia das infraccións urbanísticas; e c) actuacións culturais, en que se inclúen seminarios, exposicións e publicacións. Así pois, o COAG vivirá uns primeiros anos de intensa

[366] Seguindo o exemplo vigués, alén da dicotomía entre mestres de obras e arquitectos, outra das figuras fundamentais na profunda mudanza da cidade burguesa é a do mestre canteiro. A forte influencia da tradición canteira da bisbarra na arquitectura desta época ten sido estudada por Garrido Rodríguez (2000a), no seu estudo sobre arquitectura da pedra, ou o artigo de Iglesias Veiga (2011b) sobre o papel dos canteiros no ensanche da cidade.

[367] O asturiano Alonso Pereira (1982), director da ETSAC (1989-1996) e un dos principais historiógrafos da arquitectura do norte peninsular, ten estudado a historia deste colexio. Outro estudo de interese para estabelecer nexos entre a situación da arquitectura moderna galega, asturiana e leonesa, véxase o catálogo coordinado por García Braña e Agrasar Quiroga (1998).

[368] Presentouse un representante de cada unha das tres rexións que compuñan o ámbito do colexio: Albalat pola parte galega, Mariano Marín Rodríguez-Rivas por Asturies e o leonés Ramón Cañas Represas (Río Vázquez 2014, 311).

actividade, superando eivas no que a reivindicacións da actividade profesional e divulgación se refire[369]. O *Boletín informativo*, de que se falará máis adiante, ofrécenos unha visión completa do traballo colexial nos seus primeiros meses de vida, dándonos conta das súas liñas de actuación en consonancia co acordado nas xuntas de goberno. Resulta evidente que, ao se tratar dunha nova institución nada da vontade dunha maior proximidade coa realidade galega, o contacto con outras institucións de interese para a práctica arquitectónica fose unha das primeiras tarefas do nacente colexio. Un exemplo disto son as entrevistas realizadas en novembro de 1973 co arqueólogo e historiador da arte Manuel Chamoso Lamas, daquela Comisario de Patrimonio Artístico en Santiago de Compostela. O obxectivo destas xuntanzas era precisamente amosar o interese do colexio en adquirir un edificio de interese histórico-artístico para a sede, propósito primordial desde o comezo e para o cal houbo unha colaboración total da Comisión Provincial de Belas Artes[370]. Pola súa banda, os novos lazos estabelecidos polo colexio tamén se manifestan nos contactos coa reitoría da USC, fundamentalmente para cuestións relacionadas coa nacente ETSAC, dependente nun primeiro momento da universidade compostelá, ou para a celebración de cursos e seminarios[371].

2.2.2. A posta en escena do COAG: a III Reunión de Arquivos Históricos

Un primeiro «bautismo» social e profesional do colexio foi a celebración en Compostela, concretamente no Hostal dos Reis Católicos[372], da III Reunión de Arquivos Históricos dos Colexios de Arquitectos (10 a 15 de decembro de 1973). Anteriormente celebradas en Palma de Mallorca e València, nesta terceira reunión denúnciase o estado de degradación dos cascos históricos. O convidado estrela será un persoeiro de especial relevancia na abertura do colexio ao mundo: Aldo Rossi. Non era a primeira vez que Rossi visitaba a Galiza. Entre 1964 e 1966, ano da publicación de *L'architettura della città*, o milanés viña realizando unha serie de viaxes por diferentes cidades españolas. Aínda que Galiza non estará presente na súa *opera magna*, o certo é que para Tarragó (1975) todas estas visitas tiveron unha influencia máis ou menos directa na súa configuración teórica. Nunha das cartas que o arquitecto catalán reproduce, Rossi refírese a Andalucía, Catalunya ou Galiza:

> Ho visto paesi bellissimi che non so se conosci: prima di tutto Santiago de Compostela che ha lo stesso valore di Granada o Venezia. È una città fatta di monumenti che sembrano rocce dell'Atlantico e di case a vetri e serramenti bianchi come quelle olandesi. Ma tutta la Galizia è di una stupenda bellezza: Vigo, Pontevedra, La Coruña, Castropol ecc. La costa atlantica galiziana è fra i paesaggi più belli del mondo con i picchi e le spiagge della Bretagna e un clima dolcissimo
>
> Come vedi sono ancora esaltato! Sono stato via parecchio tempo ma adesso comincio a conoscere la Spagna quasi come Italia e ho voglia di conoscerla sempre meglio (16-IX-1966) (Tarragó i Cid 1975, 6).

Esta non sería a única viaxe a Galiza e ao resto do Estado até 1973, podendo rexistrar algunhas delas nos *quaderni azzurri*[373]. Volvendo á Reunión de Arquivos Históricos, o primeiro número do *Boletín informativo* relata o desenvolvemento do encontro[374]. Durante os días 10 e 11, os participantes visitaron as Rías Baixas, «interesándose especialmente por todo lo referente a formas de asentamiento y distribución de la población, así como por la problemática que tiene planteada la zona en relación con la instalación de determinadas

---

[369] Alén do texto de Mariño (1974a), que ofrece unha retrospectiva das actividades realizadas nos primeiros anos de vida, outra ollada sintética é a que ofrecen Rey Pichel e Costa Buján (1995) no catálogo *Gallaecia Fulget*, editado co gallo do quinto centenario da USC.

[370] Informe do decano sobre a Xunta de Goberno de 4 de decembro de 1973, *Boletín informativo* (nº 1, xaneiro de 1974).

[371] Informe do decano sobre a Xunta de Goberno de 18 de decembro de 1973, *Boletín informativo* (nº 1, xaneiro de 1974).

[372] Río Vázquez, seguindo o fío condutor da súa tese de doutoramento, sinala o carácter simbólico de que as primeiras actividades do colexio se celebrasen no Hostal dos Reis Católicos. O hospital renacentista iniciara dúas décadas antes a súa renovación como antesala do Ano Santo de 1954, punto de partida da súa investigación (Río Vázquez 2014, 312).

[373] A primeira referencia galega nos *quaderni* (nº 5, 1970) é unha viaxe que realiza en 1970 e que se prolonga polo norte de Portugal, especificándose como itinerario Castropol, Lugo, Santiago, Pontevedra, Vigo, Braga, Miranda do Douro e Bragança (Rossi 1999a). Na segunda referencia, no *quaderno* número 7 (1971), Rossi manifesta un interese por coñecer máis en profundidade a arquitectura «celtica e barocca» galegas (Rossi 1999b). Así mesmo, a viaxe para participar na reunión de 1973 está referenciada no *quaderno* 16 (Rossi 1999h).

[374] A reunión foi seguida na prensa galega, aparecendo novas en *La Voz de Galicia* (1973b; 1973c; 1973d; 1973e; 1973f), *El Ideal Gallego* (1973a; 1973b), *El Correo Gallego* (1973) e *El Progreso* (1973a; 1973b), neste último cunha conversa con Rossi previa á súa intervención na Deputación Provincial.

plantas industriales que pueden perjudicar, en gran medida, el racional aprovechamiento de la riqueza natural de las rías»[375]. Isto pode resultarnos relevante tendo en conta experiencias futuras da arquitectura galega, referíndomos especialmente ao coñecemento que Aldo Rossi, nesta visita e mais nas anteriores, puido ter das características territoriais galegas. Con relación a isto, Almuíña (1985), nun exercicio de memoria, puña en valor a descuberta de Santiago da xente que viña de fóra —Linazasoro, Tarragó, Unzurrunzaga, Ruesga—, os sitios onde xantaban, as visitas que realizaban, elementos que «os incitaron a volver noutras ocasións». O día 12, xa no hostal, celebráronse as xornadas de traballo, co fío condutor da reutilización dos cascos antigos, artellado en palestras sobre a situación dos cascos de Barcelona, Iruñea, Salamanca, Zaragoza, Sevilla ou, da man de Alfonso Álvarez Mora[376], do casco de Pontevedra (*El Ideal Gallego* 1973a). Aldo Rossi, xa consolidado como un dos principais expertos da materia a nivel internacional tras a publicación de *L'architettura della città* (1966), tamén contribuíu cunha conferencia o día 13 xunto con Fernando Pulín, da Dirección Xeral de Belas Artes de Salamanca [**Fig. 188**]. Rossi repetirá conferencia en Lugo o día 15, sendo nesta viaxe que tamén puido coñecer as vivendas para a comunidade xitana de Campos e Portela en Campañó[377]. Por último, os días 14 e 15, os representantes dos Arquivos Históricos dos COA elaboraron, a partir do material recompilado, os métodos de análise empregados e a estruturación teórica derivada da reunión e das anteriores, unha «Declaración de Santiago de Compostela» [**Textos 1 a 3**] a xeito de conclusións. Deuse a coñecer nunha rolda de prensa onde participaron Tarragó como representante do colexio de Catalunya e Illes Balears, Fernández-Albalat como decano do COAG e Portela como secretario do COAG. Esta declaración, xunto co traballo realizado uns anos despois no SIAC, será un dos puntos de apoio dunha das principais vías de actuación das xeracións novas, isto é, a intervención no patrimonio, iniciando unha longa traxectoria de especialización da arquitectura galega neste eido.

A reunión dos arquivos tamén puña de manifesto o papel que comezaba a ter o COAG no universo colexial estatal. Isto coincidía temporalmente coa previa das eleccións á presidencia do Consello Superior dos Colexios de Arquitectos de España (CSCAE), a se celebraren en xaneiro de 1974. Nas primeiras xuntas do COAG exhibíase claramente o apoio incondicional á candidatura a reelección de Juan González Cebrián[378], que tomaría finalmente posesión 19 de xaneiro. Isto traduciuse na celebración dun pleno deste consello en Santiago os días 11 e 12 de febreiro, estando a comisión de representantes do COAG formada por Portela, Albalat e Baltar[379]. As conclusións da reunión foron presentadas nunha rolda de prensa final, en que participaron González Cebrián e Moragas como presidente e vicepresidente do CSCAE, respectivamente, e mais Albalat e

375 Informe da reunión, *Boletín informativo* (nº 1, 1974).

376 Álvarez Mora, profesor de Urbanismo da ETSAM, estivo moi vinculado tamén á campaña na defensa do Castromil. Seguirá ligado a Galiza, participando, por exemplo, do especial de *Ciudad y territorio* (1975) ou nas III Xornadas de Arquitectura Galega (1981). En ambas as dúas ocasións, as súas colaboracións atinxen a necesidade de protección do casco histórico de Pontevedra, como xa adiantaba na reunión de 1973 (Álvarez Mora 1975; 1981).

377 Estas anécdotas son recordadas por Portela na súa conversa con Carlos Martí, aínda que son contextualizadas erroneamente no SIAC. Dun lado, Portela lembra como Rossi non dixo nada na visita a Campañó, mais que na cea cos participantes da reunión á chegada a Compostela, ergueuse e dixo: «Quiero brindar por unas casas que acabo de visitar y que tienen algo que ver con mi última obra, una Casa en el Ticino [Casa Bay], pero que me gustan más, porque son más simpáticos los usuarios y mejores las casas. Me han encantado». Doutro lado, as condicións climatolóxicas e a mala difusión da conferencia de Lugo, esta estivo a piques de non celebrarse. De feito, celebrouse porque asistiu un sacerdote. Rossi, logo de dar a conferencia en castelán por deferencia ao seu único asistente, preguntoulle ao rematar cal era o seu interese na arquitectura, mais o sacerdote, na verdade, asistira porque, ao ver que a procedencia de Rossi, quería practicar o seu italiano. Remata Portela indicando que na viaxe de volta, en que estaban presentes tamén Martí e Bonet, non mediou palabra até Compostela, cando escacharon de risa pola situación que se dera (Portela 2010b, 15–18).

378 No informe do decano da Xunta de Goberno de 7 de decembro de 1973 indícase a recepción dunha carta de González Cebrián en que agradecía o apoio á súa candidatura (*Boletín informativo*, nº 1). Juan González Cebrián (Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba, 1908 – A Coruña, 1988) asentouse na Coruña en 1942. Nestes primeiros anos realizará algunha intervención no casco vello de Santiago, en consonancia co estilo compostelán que caracteriza as obras desta época na contorna histórica da cidade, e dirixiu a polémica desmontaxe do coro da catedral. Premio Nacional de Arquitectura en 1945, ostentou a presidencia do CSCAE durante oito anos (1969-1977) e foi tamén decano do COAG entre 1979 e 1981. É pai do tamén arquitecto José González-Cebrián Tello, profesor da ETSAC, de que foi tamén director.

379 Pódese rastrexar este pleno na prensa galega, así como as principais declaracións a cargo de González Cebrián, Fernández-Albalat, Portela ou Moragas, decano do Colexio de Catalunya e Balears: Alvite (1974), *El Correo Gallego* (1974a), *El Ideal Gallego* (1974a; 1974b), *La Voz de Galicia* (1974a; 1974b; 1974c; 1974d), L. Mariño (1974b).

Portela. Un dos principais temas de debate non só do pleno do Consello, senón do debate interno dos colexios neste intre, estivo artellado polas desconformidades existentes cara ao proxecto de Lei de Colexios Profesionais [**Fig. 189**]. Entre as reivindicacións salientaba a negativa a prestar xuramento como requisito para exercer cargos colexiais, xa que, como afirmaba González Cebrián, entraba en contradición co principio de autonomía dos colexios e non gardaba relación coa natureza das funcións de ditos cargos[380]. Outra problemática contra a que o COAG asumiría un papel moi combativo foi a das incompatibilidades dos arquitectos oficiais para os seus encargos privados[381], así como o tema dos visados urbanísticos, documentos redactados polos colexios de arquitectos con carácter só orientativo, non obrigatorio[382].



MINISTERIO DE LA VIVIENDA

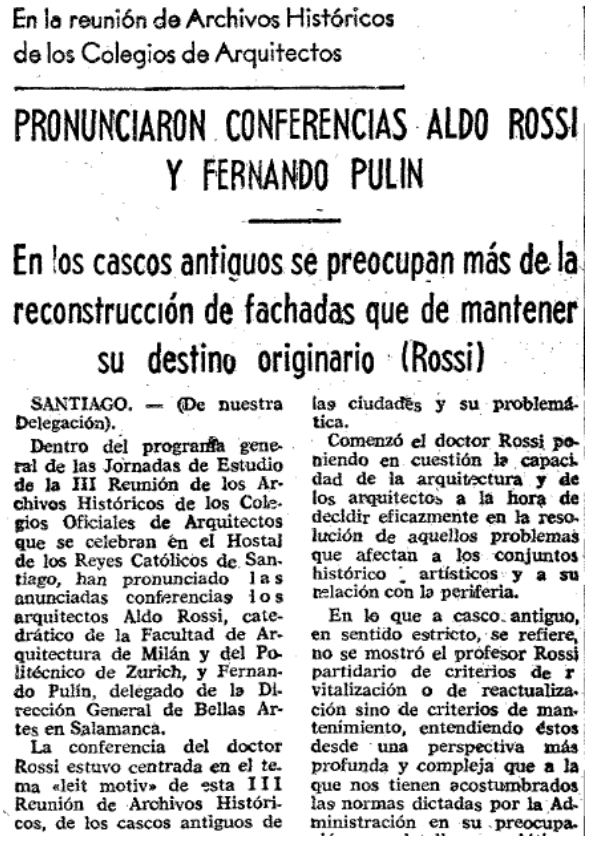
DECRETO 1025/1973, de 2 de mayo, por el que se crea el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

A petición del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, y en razón a la notable ampliación del número de los profesionales de la Arquitectura desde la fecha en que fue fijada la demarcación colegial primitiva por los Estatutos para el Régimen y Gobierno de los Colegios de Arquitectura y la excesiva extensión territorial de algunos Colegios, aconseja una revisión de la demarcación originaria que ya se inició con la constitución del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias y que continúa ahora con la creación del de Galicia.

En su virtud, a propuesta del Ministro de la Vivienda, y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día veintisiete de abril de mil novecientos setenta y tres,

187

188



En la reunión de Archivos Históricos de los Colegios de Arquitectos

PRONUNCIARON CONFERENCIAS ALDO ROSSI Y FERNANDO PULIN

En los cascos antiguos se preocupan más de la reconstrucción de fachadas que de mantener su destino originario (Rossi)

SANTIAGO. — (De nuestra Delegación).

Dentro del programa general de las Jornadas de Estudio de la III Reunión de los Archivos Históricos de los Colegios Oficiales de Arquitectos que se celebran en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago, han pronunciado las anunciadas conferencias los arquitectos Aldo Rossi, catedrático de la Facultad de Arquitectura de Milán y del Politécnico de Zurich, y Fernando Pulín, delegado de la Dirección General de Bellas Artes en Salamanca.

La conferencia del doctor Rossi estuvo centrada en el tema «leit motiv» de esta III Reunión de Archivos Históricos, de los cascos antiguos de las ciudades y su problemática.

Comenzó el doctor Rossi poniendo en cuestión la capacidad de la arquitectura y de los arquitectos a la hora de decidir eficazmente en la resolución de aquellos problemas que afectan a los conjuntos histórico - artísticos y a su relación con la periferia.

En lo que a casco antiguo, en sentido estricto, se refiere, no se mostró el profesor Rossi partidario de criterios de revitalización o de reactualización sino de criterios de mantenimiento, entendiendo éstos desde una perspectiva más profunda y compleja que a la que nos tienen acostumbrados las normas dictadas por la Administración en su preocupa-

189

Fig. 187. **Decreto polo que se crea o Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. Fonte: Boletín Oficial do Estado, 2 de febreiro de 1973**
Fig. 188. **As conferencias de Rossi e Pulín no *La Voz de Galicia*, 15 de decembro de 1973, p. 9**
Fig. 189. **Viñeta do xornal *Triunfo*, 14 de xaneiro de 1974**

[380] Ademais, en relación co xuramento, González Cebrián engadía: «Consideramos que este se halla no sólo en contradicción con el principio de autonomía en el régimen de los colegios, sino que figura como un cuerpo extraño al espíritu del resto del articulado. Por otro lado, a mí, personalmente, me parece que puede haber un juramento que vincule la voluntad de cumplir cualquier decisión, pero no la vinculación de la fe, pues creo que la fe nos es dada y no depende del libre albedrío de las personas». Por outra banda, Portela declaraba *off the record*: «Es un juramento que el Estado puede imponer a los que le sirven dentro de una relación de sujeción especial pero no a quien representa a un sector social totalmente independiente y elector de representantes. Debe fidelidad, únicamente, al grupo social y a sus intereses legítimos. Otra cosa es el acatamiento y el respecto» (*La Voz de Galicia* 1974d).

[381] Precisamente, sobre esta cuestión, os acordos emanados do COAG foron suspendidos polo Consello de Ministros, sendo interposto un recurso de anulación ante o Tribunal Supremo, como declaraba unha nota enviada polo Departamento de Información e Publicacións do colexio a diversos medios: *La Voz de Galicia* (1974q), *El Ideal Gallego* (1974e), *Faro de Vigo* (1974a) e *Ferrol Diario* (1974a). A posición do COAG foi apoiada por unha resolución favorábel da Audiencia Provincial da Coruña (L. Mariño 1974a, 248), recibindo o apoio do CSCAE (*La Voz de Galicia*, 1974r) e sendo un reclamo que captou a atención duns medios que seguían as conclusións que emanaban das xuntas de goberno colexiais (*El Correo Gallego*, 1974b).

[382] En Galiza, a única cidade que dispuña del era Ferrol.

2.2.3. O caso Castromil: o COAG no debate público

A III Reunión de Arquivos Históricos acendera a faísca reivindicativa do COAG a prol dun patrimonio que viña sendo ameazado nos anos anteriores. Almuíña (1985)[383], unha das personaxes máis activas na defensa do Castromil [**Fig. 190**][384], conta que a reunión dos colexios fora precisamente a antesala da campaña. Alén das bases teóricas e metodolóxicas emanadas da propia reunión, indica que a orixe da reivindicación foi un paseo con Carlos Martí Arís e Salvador Tarragó i Cid. Ao pasaren pola Porta da Mámoa, Almuíña comentoulles con desánimo que o edificio estaba condenado sen solución. Tarragó insistiu en tramitar a súa declaración como monumento histórico-artístico e, fronte a unha nova resposta desacougante de Almuíña, que vía un forte desinterese social polo edificio, o arquitecto catalán comprometeuse a enviar, á súa volta a Barcelona, o informe da casa de Rubió i Bellver, que se conseguira salvar, para servir de guía (Almuíña, 1985). Así foi como o arquitecto compostelán comezou o laborioso proceso de documentación dun edificio practicamente descoñecido:

> E logo viñeron un par de visitas ao arquivo municipal para localizar o proxecto e identificar ao autor, e o escreber o informe, cunha chea de papeis ciscados pola sobrecama, porque o escrebín en horas nocturnas, e o facer as fotos —tres ou catro carretes que deben estar por algún lugar dos arquivos colexiais— para presentar no mes de xaneiro o asunto na Xunta de Goberno do Colexio, a cal lle deu a súa aprobación (Almuíña Díaz 1985).

O informe foi remitido á Dirección Xeral de Belas Artes o 18 de xaneiro de 1974 co fin de iniciar o proceso de incoación do expediente para a súa declaración como monumento histórico-artístico e mediar perante a Dirección Xeral de Arquitectura, que expropiaba o inmóbel. Dita incoación causou sorpresa —afirma Almuíña ironicamente— naqueles que vían o Castromil como un edificio de cemento que desentoaba co «Santiago eterno e o verdadeiro», facendo fincapé na condición do Concello de Santiago[385] como maior beneficiario da expropiación para a demolición; en efecto, a propia corporación municipal opúxose por unanimidade á proposta da Dirección Xeral (*La Voz de Galicia* 1974e). Desta maneira, 1974 foi unha pugna entre *castromilistas* e *anticastromilistas*, en verbas de Almuíña (1985). Unha das personaxes que saíu en defensa do Castromil foi Luís Mariño nun artigo en *La Voz de Galicia*. Se ben entende que é unha reivindicación complicada, posto que se trata dun rexistro estilístico que pode «desentoar» con esa visión mitificada da cidade, ademais de non ver exercicio de especulación ao se tratar dun proxecto para a creación dun espazo urbano no centro da cidade, Mariño foi convencido polo informe elaborado polo COAG para a súa salvación. Malia o carácter marcadamente simbólico da súa localización, a cabalo entre a zona histórica e o ensanche da cidade, Mariño afirma que o edificio afonda na singularidade da cidade, tratándose dunha das primeiras construcións en formigón armado, coa conseguinte relevancia na historia arquitectónica compostelá e galega. Conclúe, pois, que

> Este carácter de elemento primario, de hecho ordenador del crecimiento y transformación de Santiago, lo hacen acreedor de la calificación de monumento, y no sólo, como ya queda dicho, desde el punto de vista de sus valores intrínsecos en tanto que edificio aislado, sino también en tanto que inserto en un contexto y como cierre de una plaza con la cual se halla en perfecta relación de tamaño y escala (L. Mariño 1974c, 11).

---

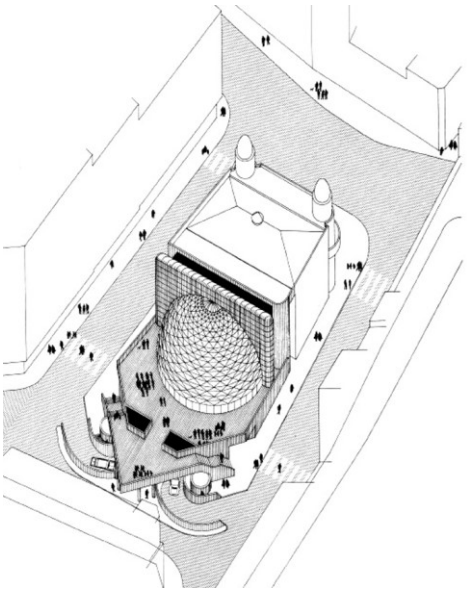
383 Véxase tamén Almuíña Díaz (1978b).

384 Sobre o proceso de desaparición do Castromil, *vid*. Rodríguez Caramés e Sánchez García (2023).

385 O Concello de Santiago pasou de mans de Francisco Luís López Carballo, en cuxo goberno se concibiu o proxecto da praza, a Antonio Castro García. Como conta Francisco Macías (2017, 70), López Carballo condonou todas as multas de tráfico que houbese até o momento en que deixaba o mandato, teimando por deixar unha boa opinión en parte da cidadanía. Alén, o autor entende que estes alcalde aproveitaron o imaxinario que xa viña concibindo o Castromil como un edificio alleo á estética da cidade, recuperando un texto de Juan de Udra no diario *La Noche* (23/11/1946) —orixinalmente no *El Pueblo Gallego*—, un artigo en que defendía a Feira de Santa Susana contrapóndoa ao edificio de González Villar: «Puestos a embargar, o trasladar, ¿no opinan que existen otras cosas más apremiantes? Ahí está, por ejemplo, esa espantosa tarta que antes se llamó Bar Kiki, afrentando con su triste vecindad la línea de un bello edificio y cerrando una hermosa posibilidad de ensanche. En este, como en otros casos que podrían multiplicarse, es empleable y aplaudible el denodado estímulo. Ya que conviene no olvidar que Santiago, todo Santiago es monumento, y que caben en él justamente, desde el templo y la arcada, hasta la feria de Santa Susana» (Udra 1946).



190



191



192



193

Fig. 190. Edificio Castromil. Fonte: Wikipedia. Licenza: Dominio público
Fig. 191. Alzados e planta do proxecto de remodelación do Castromil e a praza
Fig. 192. Portada do libro *Rafael González Villar e a súa época*, co alzado do Castromil
Fig. 193. Portada e páxinas dedicadas ao Castromil en *Construción, Arquitectura, Urbanismo*, nº 33 (1975)

Carlos Almuíña parabenizou o director de *La Voz* pola publicación do artigo de Mariño nunha carta aparecida o 30 de marzo. Nela, Almuíña puntualiza, fronte ao afirmado por Mariño, que si existían intereses especulativos e que o proxecto non presentaba a dimensión social que sostiña: «produce mayores dividendos un aparcamiento subterráneo que el mantenimiento y conservación de una parcela de nuestra historia física y nuestra cultura. Santiago, en aras de la rentabilidad, será privada en uno de sus más característicos paisajes urbanos de nuestra época» (Almuíña Díaz 1974c). Para el, esa posíbel motivación pública do Concello era, en realidade, un intento de converter a cidade nunha mercadoría, ao igual que estaba a acontecer —conclúe— en Vigo, A Coruña ou Vilagarcía. Paralelamente a estes artigos aparecen dous nas *Hoja del lunes* de Vigo (25 de marzo) e A Coruña (22 de abril). O primeiro, asinado por Bernardus, facíase eco do artigo de Mariño e criticaba a campaña contra do derribo dun xeito pouco convincente:

> Decir que es una barbaridad derribar el conocidísimo edificio de Castromil, aquí en Santiago, cuando parece decidido, cuando se han pagado o están a punto de pagarse las expropiaciones, y cuando nuestro anterior alcalde había hecho del tema uno de sus caballos de batalla más arriscados, parece algo así como que se tienen ganas de fastidiar. Sobre todo, teniendo en cuenta que la «vox» más o menos «populi» que se alza contra los desmanes urbanísticos lo único que acaba consiguiendo es una afonía colosal (Bernardus 1974).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En efecto, as xustificacións desta posición son moi contraditorias. Por unha banda, refírese ao Castromil como un edificio «bastante digno y, desde luego, merecedor de haber sido conservado»[386]. Mais, por outra banda, entende que os illados exemplos modernistas de Compostela recibiron un mal uso, o cal determinaba «un aire destartalado que rápidamente deteriora la impresión popular a su alrededor», relegando a reivindicación a prol do Castromil a un «afán iconoclasta» con longa tradición na cidade (Bernardus 1974)[387]. Este argumento é unha idea que será sostida polas persoas contrarias ao derribo ou aquelas que amosan certa indiferenza: o Castromil non se pode xa salvar do derrubo —ou mesmo do seu propio deterioro físico e estético— e os arquitectos chegan tarde. O segundo dos artigos, escrito por J. Travieso Quelle na *Hoja del lunes* coruñesa, o autor sitúase en contra da decisión do Concello de Santiago de recorrer a resolución da Dirección Xeral de Belas Artes de tramitar a súa declaración como monumento histórico-artístico. Entendendo este caso como unha «falta de sentido común», afirma que, de ser o Castromil considerado un «esperpento arquitectónico», «no hay que olvidar que el mismo está circundado por las edificaciones más artísticamente deshonestas que forman el más claro atentado al buen gusto y la más audaz y procaz insidia contra el santiaguismo y su cultura» (Travieso Quelle 1974).

Os ecos de todos artigos chega a unha carta publicada no *La Voz de Galicia* en maio, que volveu elevar a tensión. Dita carta, asinada conxuntamente por 48 arquitectos[388] a prol da conservación do edificio e a convocatoria dun concurso de ideas para un novo uso (22/5/1974)[389]. Porén, a situación non ía mellorar, xa que o Concello atoparía o beneplácito das administracións competentes: en xullo, a Comisión Provincial de Belas Artes informa negativamente sobre o expediente de incoación (*La Voz de Galicia* 1974o), mentres que en setembro sería a propia Dirección Xeral de Belas Artes —moi probabelmente condicionada— quen deixaría sen efecto o expediente[390]. Entre setembro e novembro, o Concello solicita á Dirección Xeral de Arquitectura —

[386] Non só entende que podía ter sido conservado —adiantándose ao seu derrubo con esta afirmación—, senón que critica tamén o proxecto da praza, afondando na súa propia contradición: «Cuando la plaza esté terminada, con sus cuatro arbolitos bien plantados y Gelmírez en su pedestal, aquello va a parecerse más a la caravana de colonos rodeada por el carrusel de los indios malos. Y no por meter a unos cuantos bajo tierra el apabullamiento va a ser menor» (Bernardus 1974).

[387] Bernardus si recoñece a posibilidade de conservar o edificio ao tempo que se derruba o resto da mazá. Esta solución, que adianta o proxecto que presentarán Almuíña, Baltar, Bartolomé, X. M. Casabella e Martínez Suárez, porén, non é abondo para se situar con convencemento a prol da conservación: «Uno recuerda la ocasión en que fue expresamente a ver la parte de atrás por ver si era posible conservar el edificio tirando el resto de la manzana, pues el caso de la Marina coruñesa es ejemplar en este sentido. Desgraciadamente, esta fachada posterior no tiene ningún aspecto estético defendible, eliminando así una solución que podía haber sido airosa» (Bernardus 1974).

[388] Entre os asinantes saliéntanse Albalat e Portela en representación do COAG, González Cebrián como presidente do CSCAE e os decanos colexiais Moragas i Gallissà (Catalunya e Balears), Población del Castillo (Asturies e León/Llión), Gómez-Millán Gener (Andalucía Oriental e Badaxoz), Fábregas Gil (Canarias) e Marquet Artola (basco-navarro).

[389] O escrito, remitido ao *La Voz de Galicia* (1974f) e ao *Diario de Pontevedra* (1974b), remataba do seguinte xeito: «El que se diga que el Modernismo ya está suficientemente representado en Santiago y que, por tanto, procede el derribo es como justificar la existencia de la Torre del Reloj de la catedral, como representativa del barroco compostelano, hace innecesaria la fachada del Obradoiro, y que su eventual desaparición carecería de importancia» (*La Voz de Galicia* 1974f, 9). Días despois aparece unha durísima nota asinada por Carlos Fontán no *El Correo Gallego*, en que se denunciaba que «medio centenar de doctos arquitectos nos han venido a decir a los compostelanos que no entendemos ni papa de lo que tenemos», esgrimindo que o escrito colectivo publicado días antes facía unha comparativa pouco seria entre as torres da catedral e o Castromil. Dito artigo remataba cunha acusación bastante dubidosa: «Claro que si de lo que se trata es de aprovechar el edificio modernista del Colegio Regional de Arquitectos, pues se dice y en paz. Pero sin confundir el Arte con el amor al arte» (Fontán 1974). O COAG respondeu a esta cuestión días despois no *La Voz de Galicia* (19/6/1974), afirmando que —efectivamente como institución— non se pronunciara sobre ese tema e que as acusacións sobre a súa vontade de converter o Castromil na súa sede, así como algunhas interpretacións que se estaban a facer sobre o escrito dos corenta e oito, eran absolutamente arbitrarias e gratuítas (*La Voz de Galicia* 1974m). Esta cuestión estética, que vimos sinalando como leitmotiv da crítica contraria á conservación do Castromil, será impugnada por Morenas Aydillo (2006) nun artigo sobre as relacións formais e volumétricas existentes entre o edificio de González Villar e algúns dos grandes monumentos da cidade.

[390] Entrambas decisións da Dirección Xeral de Belas Artes, o certo é que a propaganda a prol do aparcadoiro inundou os medios durante os meses de verán. Conta Macías (2017, 81) que, na véspera do 25 de xullo, se multiplicaran en xornais e radios as queixas pola falta de aparcadoiros, apelando ao seu carácter imprescindíbel. Ademais, tamén debeu inflixir unha forte influencia na opinión pública —e mesmo na propia Dirección Xeral— as conclusións emanadas pleno do Real Padroado de Santiago, celebrado a finais de agosto e cuxa posición a prol do aparcadoiro era inequívoca. Por exemplo, Herrera Esteban, subsecretario do ministro de Gobernación, facía fincapé na necesidade de aparcadoiros en Santiago, que «si es grave en cualquier ciudad, en Santiago lo es mucho más, dada la naturaleza monumental de la ciudad» (*La Voz de Galicia* 1974p).

cuxo director, Rafael Andrada Pfeiffer, afirma Almuíña (1985), viaxara *ex profeso* a Santiago e asegurara que non se demolería— a celeridade na entrega do edificio para comezar as obras. Entrementres, o nome da futura praza cambiárase polo de Praza de Galiza a proposta de Otero Pedrayo, quen entendía este espazo como o quilómetro 0 do país fronte á idea inicial de lla dedicar a Xelmírez, quen xa tiña unha rúa. Mais o 19 de novembro, no pleno do concello, dáse lectura á autorización da Dirección Xeral de Arquitectura, que daba finalmente luz verde ao derrubo.

O COAG celebra entón unha multitudinaria mesa redonda (21/11/1974) no Círculo Mercantil —situado no Pazo de Bendaña—, presidida por Santiago Rey Pedreira, e que contara con representantes do COAG, do AHUAD e do COACB[391]. O Concello de Santiago e a Comisión Provincial de Belas Artes, tamén convidadas, desistiron asistir. Esta mesa redonda, a derradeira bala do COAG, tivo eco na opinión pública[392]. Couselo, na súa columna do *El Correo Gallego*, recoñece o labor interesado e de «amor por Compostela» dos arquitectos novos, mais o artigo semella non estar exento de certa retranca e matices, rebaixando a relevancia da campaña do COAG por chegaren «tarde». Pola contra, asume que a decisión do derribo é correcta ao non ser xa concibido o Castromil como ornato pola sociedade, eximindo a decisión de calquera tipo de fin especulativo[393]. Álvarez Pousa era moito máis crítico co derribo:

> Porque hasta la catedral tendrían que ir los que de alguna forma se empeñaron en destruir, no importa su estilo modernista para nuestra tesis, lo que para muchos seguirá siendo la casa de las referencias de caminos, de esperas, de encuentros y salidas de Compostela.
>
> No cantamos un réquiem, porque las piedras —palabras bíblicas— tienen con toda seguridad el poder de los gritos. Tendrían que hablar los hombres. Como no se les pidió la palabra, lo harán las piedras. Algún día, cuando todo lo de los arbolitos, cochecitos, flores y verdes se mustien y no valgan para nada, o para muy poco, alguien levantará su mano para protestar (Álvarez Pousa 1974b).

O 3 de decembro de 1974, o Concello aproba o proxecto. Días despois, e pechando un círculo que se iniciara un ano antes no Hostal dos Reis Católicos, a IV Reunión de Arquivos Históricos (16-22/12/1974), celebrada en Sevilla, lanza un manifesto sobre arquitecturas ameazadas, entre as que se atopaba o Castromil. En xaneiro de 1975, Baltar, Bartolomé, Almuíña, Xosé Manuel Casabella e Martínez Suárez presentan un proxecto alternativo para a praza de Xelmírez [**B07**], lanzado na revista *Jano arquitectura* (nº 32, 1975). Propúñase a conservación do Castromil, non así as outras construcións da «illa», que serían substituídas por unha semicúpula xeodésica que ofrecese máis espazo para usos públicos [**Fig. 191**]. Asemade, a proposta mantiña o aparcadoiro mantíñase coa desconfianza destes arquitectos nas implicacións negativas que este subterráneo tería no tráfico do centro (Almuíña Díaz 1975b; Almuíña Díaz *et al*. 1985). A opinión pública tornou favorábel e o

391 Interviñeron Almuíña ou Tarragó. Macías (2017, 84) refírese a algunhas intervencións do debate. Aínda que fundamentalmente eran intervencións favorábeis á conservación do Castromil, o COAG foi criticado pola tardía reacción —tendo en conta que o proxecto levaba anos sobre a mesa— e pola inacción fronte a outras demolicións. Tamén sorprendeu a intervención de Ramón Martínez López, intelectual galeguista e membro do Instituto Padre Sarmiento, que se opuña á creación dunha praza cun edificio no medio.

392 A mesa redonda apareceu en varios medios: Álvarez Pousa (1974a), Castelao (1974), *El Correo Gallego* (1974c; 1974d; 1974e), *El Ideal Gallego* (1974f), *Faro de Vigo* (1974b; 1974c), *Ferrol Diario* (1974b; 1974c), González Martín (1974), *La Región* (1974), *La Voz de Galicia* (1974s; 1974t), Sánchez (1974). Ademais, entre estas novas co gallo da mesa, cómpre salientar outro artigo aparecido 21 de novembro no *La Voz de Galicia*, en que se inclúen unha serie de opinións de diferentes persoas —estudantes, industriais, un electricista ou o propio Almuíña— sobre a pertinencia ou non do derribo, con conclusións —obviamente— dispares (X. Salgado 1974).

393 Dá a impresión de que Couselo subestima o traballo do COAG ao asumir que o derribo é unha cuestión irremediábel e menosprezando algunhas das problemáticas sinaladas, como o aumento do tráfico, considerándoas cuestións a se resolveren co paso do tempo. Isto é aínda máis inexplicábel ao reparar na analoxía que realiza ao comezo do artigo: di que os gatos lexitimaran outrora a desaparición dalgúns soportais da Rúa do Vilar, xa que con eles a rúa era máis estreita e os gatos tiraban tellas ao saltar entre tellados, co conseguinte perigo para os viandantes; así, entendía que os coches eran os novos gatos como xustificación dunha mutilación urbanística. Como dicimos, non lle faltan palabras de admiración ao labor dos arquitectos: «Ahora llegan los jóvenes arquitectos y dicen cosas hermosas sobre la arquitectura del edificio de "Castromil", que es todo un símbolo de la unión de Santiago con las tierras de Galicia. Y, si sin pasión se escuchan, son admirables los razonamientos del arquitecto catalán Tarragón [sic]. Pero pienso que todo llega demasiado tarde». Porén, alén dos argumentos xa citados, as derradeiras liñas da columna veñen reforzar a idea de ser contrario á campaña do COAG, posto que esgrime, nun ton certamente localista, un argumento que xa fora negado taxativamente polo colexio: «¿O queda tiempo todavía para salvar el viejo edificio de "Castromil" y situar allí la sede del Colegio de Arquitectos de Galicia, que hoy funciona más en La Coruña? ¿O tal vez se puede destinar todavía a teatro municipal o a centro cultural?» (Couselo 1974).

proxecto foi presentado, previa aprobación da Xunta de Goberno do COAG, como alegación ao proxecto municipal. Días despois, o Concello rexeita a alegación do COAG —sen ser sequera lida no pleno— e inmediatamente despois entra en escena o Colexio de Aparelladores e Arquitectos Técnicos de Galicia, cunha clara posición contraria ao derribo («Otras obras destruidas: Edificio Castromil» 1975, 51), así como Cano Lasso, quen nunha carta se desligaba do proxecto, no cal participara (Macías 2017, 91–92). Finalmente, a Comisión Provincial de Urbanismo daría a súa aprobación definitiva ao proxecto de ordenación (8 de abril).

Como catalizador das investigacións realizadas e como intento desesperado do COAG para forzar a salvación, o 18 de xuño inaugurouse en Santiago unha exposición sobre Rafael González Villar, que percorrería varias cidades e chegaría a exhibirse mesmo na galería de Sargadelos de Madrid (L. Mariño 1974a, 248). É evidente que o COAG atopou apoio tamén noutros eidos da cultura galega. Á exposición sobre González Villar sumouse a publicación do volume *Rafael González Villar e a súa época* [**Fig. 192**], que saíu do prelo o 10 de xuño de 1975, e que foi un labor conxunto coa senlleira editorial Brais Pinto[394]. Neste libro, en cuxa portada interior se deixa constancia do Ano do Patrimonio Arquitectónico Europeo, danse cita historiadores como Justo Beramendi —que en setembro de 1974 obtivera o posto de xerente da Comisión de Cultura do COAG — ou Carlos García Martínez, que dan contexto ao universo de González Villar. Conta Almuíña (1975a) as moitas noites sen durmir e reunións que pasou con eles e mais con Xosé Lois Martínez Suárez, María Xosé Fernández Cerviño ou o propio Luís Mariño na confección dunha obra chave para a historiografía galega e a carta de presentación do COAG na divulgación da historia da arquitectura galega. Como testemuño e valorización do traballo realizado polo colexio nesta publicación, o escritor Carlos Casares escribía unha recensión sobre o libro no *La Voz de Galicia*, que transgride os límites formais da crítica literaria para se converter nunha declaración a prol do patrimonio histórico e contra os atentados que supón a despersonalización das cidades e o desprezo polas particularidades do país instigadas pola «deserción da burguesía galega, o seu comportamento colonial e o raquitismo da súas pautas culturales miméticas» (Casares 1975). Para Casares, a ruptura deste círculo transcende as posibilidades «dunhas cantas empresas xenerosas que o propio país foi producindo como auténticos mecanismos de autodefensa», en que insire o labor do COAG:

> Quen teñen que levar hoxe o peso maior deste esforzo salvador son as institucións con que conta agora o país: colexios profesionales, organizacións culturales, asociacións, entidades. A eles correspóndelles pór ó servizo dos homes desta terra o que nunca debera deixar de haber estado. Somentes eles están en condicións de dar respostas axeitadas, dende o seu dominio, á morea enorme de preguntas que a sociedade se está facendo: pescuda do seu pasado inmediato como fonte orientadora do futuro, análisis dos feitos que conduciron á pérdida da propia identidade, elementos e compoñentes da diferenciación, causas do atraso económico... (Casares 1975).

Na presentación do libro, escrita por Albalat en calidade de decano, estabelécese un debate sobre a posta en valor do patrimonio, preguntándose se iso responde a unha necesidade nostálxica ou se, pola contra, son necesarios «algúns mitos ou liderazgos que atinen co seu xeito» (Fernández-Albalat Lois 1975, 12). No limiar, Almuíña (1975a) reflexiona, como viamos con anterioridade, sobre o papel do arquitecto. Co ollar posto na cuestión do Castromil como un conflito derivado da consideración da arquitectura como mercadoría, o arquitecto afirma que isto leva a «unha degradación das condicións de traballo [...], cara a unha cada vez maior alienación e perda da creatividade», engadindo que a asalarización e proletarización provocadas polo influxo do capital promotor afastan o arquitecto de prover de solucións axeitadas por mor da procura da rendibilidade económica. Destas dificultades —prosegue— cómpren dúas vías de vindicación: unha política, de loita polo cambio da contorna profesional, e outra cultural, de revisión dos presupostos teóricos da actividade arquitectónica, de revisión da historia e da tradición arquitectónicas do país (Almuíña Díaz 1975a, 13–15). Velaquí, pois, un claro exemplo da vontade do COAG na súa divulgación cultural, que se entende como ferramenta imprescindíbel para mudar as condicións profesionais dos arquitectos galegos.

394 A editorial Brais Pinto foi fundada polo grupo homónimo, un círculo de intelectuais galeguistas xurdido en Madrid en 1958 e cuxas reivindicacións atinxían a defensa do galego, a renovación da literatura galega e o seu compromiso antifranquista —moitos deles vencellados á fundación da Unión do Povo Galego. Algúns dos nomes fundamentais deste grupo son Xosé Luís Méndez Ferrín, Bernardino Graña, Bautista Álvarez ou Ben-Cho-Shey.

Máis aló da propia campaña como reivindicación do patrimonio arquitectónico, os arquitectos estaban con estes movementos aliñados co sentir da cultura galega contra o decrépito réxime franquista. En efecto, o alcalde Antonio Castro acendera outra polémica, xa que, nunhas declaracións feitas no *El Ideal Gallego* (28/4/1975) co gallo dunha reunión cos alcaldes da Coruña e Ferrol, cargara contra as homenaxes polo vixésimo quinto cabodano de Castelao ao consideralo unha personaxe «del otro mundo y que apenas merecía una conferencia». A resposta a estas palabras orquestrouse nunha carta aparecida en xullo no *La Voz de Galicia* (29/7/1975), cuxos redactores comezan identificándose como persoas preocupadas «polos problemas da nosa terra», denunciando a incapacidade de Castro a ocupar a alcaldía dunha cidade «tan vencellada á cultura galega e a Castelao en particular» (*La Voz de Galicia* 1975c)[395]. Entre as sinaturas do documento, que reivindica a democratización da administración e solicita a dimisión do alcalde, aparecen as de Bar Bóo, Portela ou Casabella[396]. Eis, pois, unha nova demostración da oposición política dos arquitectos cara aos poderes públicos do *Movimiento* tardofranquista e, vistos os apoios que recibiran desde o mundo da cultura na campaña do Castromil, non se debe descartar o papel desta na escalada de oposición cara ao alcalde de Santiago.

O edificio Castromil non era unha excepción dos ataques ao patrimonio que se estaban a producir a nivel estatal. Nese senso, en paralelo á demolición do edificio, comezada o 8 de setembro[397], publicouse un especial sobre «arquitecturas en perigo» en *Construcción, Arquitectura, Urbanismo* (nº 33, setembro/outubro de 1975), a revista do Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears [**Fig. 193**]. Neste especial, en que colaboran Almuíña, Martí ou Tarragó, o edificio Castromil aparece xa na lista de patrimonio perdido, xunto cos lamentados casos do Mercado de Olavide de Francisco Javier Ferrero (Madrid, 1931) e a Ponte de Molins de Rei (1763-1768). As mentalidades, porén, estaban a mudar, e o esforzo colectivo do COAG e das demais entidades colexiais estaban chamadas ao éxito en moitas ocasións. Ao atendermos á lista galega de edificios en perigo, na segunda parte do monográfico, podemos certificar que a conxuntura sería máis favorábel nos seguintes anos, aparecendo construcións salvadas da Coruña: a escola Labaca (1912), de Leoncio Bescansa, ampliada anos despois por Joaquín Fernández Madrid; o racionalista Kiosko Atalaya, de Rey Pedreira e Tenreiro, reconvertido en biblioteca; e a Terraza (1912), de López Hernández, que fora trasladado en 1920 a Sada e que tamén recibirá a atención do COAG.

2.2.4. A consolidación do COAG (1975-1981)

Para a posta en práctica destas liñas de actuación viñan aparecendo nas primeiras reunións da xunta unha serie de comisións: depuración (20/10/1973), visado (26/10/1973) ou ensinanza (23/11/1973). Con todo, unha das máis activas e con maior repercusión a nivel social será a Comisión de Cultura [**Fig. 194**]. Fora Manuel Gallego quen propuxera, na primeira Xunta de Goberno de 9 de 1973, a creación desta comisión (Comisión de Cultura COAG 1985a). Así, tras dúas reunións previas, a 8 e 15 de febreiro de 1974, a Xunta de Goberno ratifica o documento de creación unha semana despois da segunda reunión (22/2/1974). A posta en marcha da comisión responde á necesidade de «adecuar la mecánica colegial a las demandas crecientes de la sociedad en general y

[395] Non foi a única queixa polas declaracións de Castro. Por exemplo, o Instituto de Ciencias da Educación de Santiago remitiu outra carta, tamén ao *La Voz de Galicia* (1975d). Na mesma páxina, precisamente, aparece unha columna moi crítica co alcalde compostelán, que viña de espertar unha nova polémica por unhas declaracións no *Arriba*, xornal do *Movimiento*. Sumándose estas ás súas palabras sobre Castelao, a columna defende unha situación «insostenible» para a cal só cabe a dimisión (*La Voz de Galicia* 1975e). Días despois, sendo xa cento corenta asinantes, un grupo de galegos residentes en Madrid remiten a Otero Pedrayo, quen —como se indica no inicio do artigo— estaba a recuperarse no hospital da Rosaleda, un escrito en que se adhiren «afervoadamente o escrito que vostede e moitos galegos enviaron ao alcalde de Santiago» (*La Voz de Galicia* 1975f). Curiosamente, aínda ingresado na Rosaleda, Otero Pedrayo recibiría semanas despois a visita do alcalde e do gobernador civil, mantendo unha longa conversa (*La Voz de Galicia* 1975g).

[396] Indícase que asinan, entre outros, Ramón Otero Pedrayo, Ramón Piñeiro, Domingo García-Sabell, Xesús Alonso Montero, Xosé María Beiras, Andrés Torres Queiruga, Darío Álvarez Blázquez, Isaac Díaz Pardo, Fernando Alonso Amat, Camilo Nogueira, Xosé M. López Nogueira, Antonio Tovar, Salvador García Bodaño, Xaime Quessada, Acisclo Manzano, M. Prego, Xosé Conde Corbal, César Portela, Xosé Bar Bóo, Xosé Manuel Casabella, Carlos Barros Guimeráns, Waldino Varela, Benedicto García, Bibiano Morón, Arturo Reguera, Andrés Salgueiro, Rafael Bárez e Ángel Guerreiro.

[397] Como última anécdota, Macías (2017, 96) comenta que, no desfile de carrozas que se celebraba o 30 de xullo como remate das festas do Apóstolo, o barrio de San Lázaro levou o primeiro premio cunha carroza que representaba o Castromil.

de la profesión en particular», en consonancia coa Memoria de Xestión (1971-1972) do Consello Superior dos Colexios, en que se sinala o desbordamento do papel tradicional do arquitecto por mor da crecente proliferación de datos, información, novos enfoques ou normativa legal[398]. Esta nova comisión, a que se lle presupuña un funcionamento autónomo, posuía tres obxectivos fundamentais: a) dotar dun servizo de información e consulta de temas profesionais, culturais e formativos; b) asesorar a Xunta de Goberno na redacción de informes e outros documentos para a administración, entidades privadas ou particulares, así como informar os colexiais das novidades en materia de arquitectura, urbanismo e ordenamento profesional; e c) pór a disposición da sociedade dun servizo de orientación e coñecemento dos problemas da arquitectura, o urbanismo e o deseño, fundamentalmente no referido ao ámbito galego. Para pór en funcionamento estes obxectivos xurdiron unha serie de departamentos: estudos urbanísticos, arquivo e bibliotecas, tecnoloxía da construción, formación e divulgación e un grupo para a organización conxunta coa universidade de cursos sobre arquitectura en Santiago[399]. Esta estruturación —que constaba de representantes das diferentes delegacións, da Xunta de Goberno e coordinada pola figura dun xerente— indica a vontade do novo colexio de posuír un órgano de recompilación de datos e documentos, divulgación, información e asesoramento non só para a propia profesión, senón cunha imbricación social moi clara. Máis unha vez, velaquí unha oportunidade colexial de chegar a un público amplo e ter presenza nestes axitados tempos inmediatamente anteriores á morte de Franco e que se canalizará nunha serie de actividades. Aínda que o documento de creación fora xa ratificado en febreiro, non será até decembro de 1974 cando se elabore o regulamento, comezando a súa actividade de cheo en 1975. Até ese momento, xa se celebrara un curso de verán en Vigo, xestionárase a xa histórica campaña de defensa do Castromil e víñase nutrindo a biblioteca.

As problemáticas sobre as que o COAG puña o foco neses tempos amalgamaban patrimonio, urbanismo e ordenación territorial. Sobre a cuestión do urbanismo, se o debate naquel tempo xiraba arredor da reforma da Lei de Solo que estaba a preparar e que finalmente entraría en vigor en 1976. Para dar un pouco de luz ao tema, o COAG convocou un ciclo de conferencias titulado «Urbanismo y la Ley de Suelo» en abril de 1975. Entre os poñentes salientaba Fernando Terán, exdirector xeral de Urbanismo e director da revista *Ciudad y territorio*, que nestes intres está a preparar o xa citado dobre número especial (xaneiro-xuño) dedicado ao urbanismo galego. En rolda de prensa, Terán cargou duramente contra a Administración, posto que dimitira do seu cargo ao perder a confianza na súa utilidade, as limitacións dunha Lei de Solo que non se cumpría e o caos urbanístico en cidades que pasaron «de ser las más bellas del mundo a ser las más feas» (*La Voz de Galicia* 1975a)[400].

Unhas semanas despois, os días 17, 18 e 19 de maio de 1975 celebrouse en Santiago un encontro cos arquitectos Antonio Bonet Castellana, Félix Candela e Josep Lluís Sert, que regresaran do exilio —Bonet Castellana na Arxentina e no Uruguai, Candela en México e Sert en Estados Unidos— un tempo atrás [**Fig. 195**]. Aquí volve aparecer unha personaxe que viña de ser fundamental no relato historiográfico da arquitectura galega dos setenta: Miguel Ángel Baldellou[401]. Este fora contratado en abril de 1974 pola Comisión de Cultura como responsábel do departamento «Curso de Santiago»[402]. Finalmente, esta idea de conferencia fora

[398] Informe para a constitución da Comisión de Cultura, *Boletín informativo* (nº 2, febreiro de 1974).

[399] Informe para a constitución da Comisión de Cultura, *Boletín informativo* (nº 2, febreiro de 1974).

[400] En efecto, Terán afirmaba que a Lei de Solo, que estabelecía unha descentralización das cidades, era colapsada pola economía liberal e a especulación, non sendo quen de servir como marco normativo efectivo para o gran crecemento que experimentaron as cidades. Sobre esas limitacións tamén foi preguntado por un dos temas máis polémicos do urbanismo compostelán da época, a reparcelación do barrio de Conxo (*La Voz de Galicia* 1975a).

[401] A revista *Arquitectura* recollería anos despois (nº 303, 1995) os textos das conferencias nun especial chamado «Los olvidados». Será o propio Baldellou quen introduza esta referencia ao encontro compostelán, de grande relevancia por representaren a vivencia do exilio (Baldellou *et al.* 1995). Así mesmo, Baldellou lembraría esta experiencia no Coloquio Internacional «Arquitectura y Exilio» (2014) nun texto que sería publicado posteriormente (Baldellou 2018).

[402] No informe de dita comisión, alén da creación deste departamento, indícase a creación doutro departamento de Arquivo Histórico e Biblioteca, que recaeu noutro vello coñecido, Alfonso Álvarez Mora. En Información da Comisión de Cultura, *Boletín informativo* (nº 4, abril de 1974). En setembro, a comisión informa da solicitude realizada a Baldellou para el remitir a proposta dun conxunto de temas amplos, planificados e orzamentos, de entre os cales a comisión escollería os máis interesantes para o país, así como os profesionais máis axeitados. En Información da Comisión de Cultura, *Boletín informativo* (nºs 8-9, setembro de 1974).



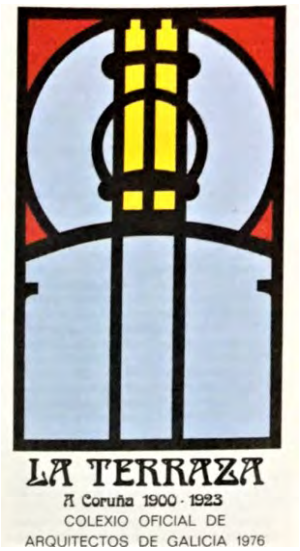
194



195



196



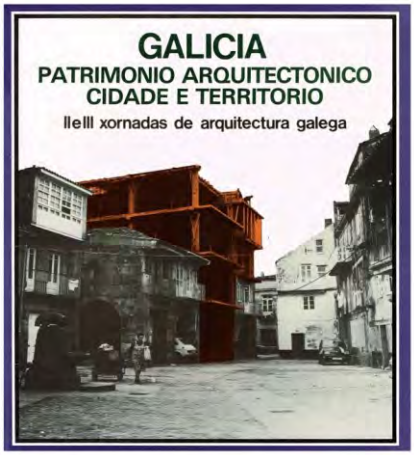
197



198



199



200

Fig. 194. Martínez Sarandeses, Baltar e Gallego en San Vicente do Mar en 1974. Fonte: Seara Morales (2003c, 56)
Fig. 195. De esquerda a dereita, Candela, Sert e Bonet no encontro de Santiago. Fonte: *Arquitectura*, nº 303 (1965), p. 21
Fig. 196. Museo do Pobo Galego. Fotografía do autor
Fig. 197. Cartaz da exposición «La Terraza. A Coruña (1990-1923)» (1976)
Fig. 198 Portada do número 1 de Obradoiro (1978)
Fig. 199. Portada das actas das III Xornadas de Arquitectura Galega (1981)
Fig. 200. Portada das actas das II e III Xornadas de Arquitectura Galega (1984)

USC

presentada pola Comisión de Cultura fronte á Xunta de Goberno en outubro do ano anterior, mais decídese adiar a maio de 1975, facéndoa coincidir entón co congreso da Unión Internacional de Arquitectos, que se ía celebrar por esas datas en Madrid[403]. Alén da transcendencia de convocar a tres sobranceiros arquitectos, a relevancia deste encontro era a recuperación e dignificación da memoria da represión e o exilio, que sufriran pola súa vinculación ao GATEPAC e ao GATCPAC, nos meses finais do réxime franquista. Ademais, como reflexionaba Rafael Baltar anos despois, o encontro servía para compensar a distancia que impedira o espallamento da súa obra até ese intre, na liña dun colexio que «fervía de inquedanza e de certa solidariedade colectiva» (R. Baltar Tojo 1985). A crónica en prensa refírese aos debates suscitados polas conferencias. Entre os temas que se trataron apareceron cuestións relativas á problemática urbana das cidades ou da ordenación territorial. Bonet Castellana, por exemplo, afirmaba: «Si Galicia se industrializa —dijo—, lo que no tiene que hacer es llevar todo a una sola ciudad. Si no, sucederá lo que en Madrid y Barcelona, que en quince años han sufrido como si fuesen cuarenta» (*La Voz de Galicia* 1975b). Tamén se abordou unha das principais lanzas de reivindicación do colexio, as incompatibilidades e a oposición ao anteproxecto de Lei de Colexios Profesionais como ameaza á forza colectiva do gremio.

1976 vai ser un ano especialmente intenso para a actividade do colexio. Ademais das actividades realizadas xunto cos colegas —fundamentalmente— cataláns e italianos, isto é, a exposición «Aldo Rossi+21 arquitectos españoles» e a dedicada a Cerdà e, por suposto, o I SIAC, entre o 27 e o 30 de abril celebrouse no Hostal dos Reis Católicos o VIII Seminario de Arquitectura Hospitalaria, organizado conxuntamente entre o COAG e a Dirección Xeral de Sanidade (*La Voz de Galicia* 1976a; 1976b). Alén disto, ao longo deste ano irase xestando unha impoñente iniciativa. Como xa acontecera arredor do Laboratorio de Formas e o universo de Sargadelos, os arquitectos galegos —agora si baixo unha institución colexial propia— van estar presente noutra das grandes empresas culturais da Galiza dos anos setenta: o Museo do Pobo Galego. O Museo do Pobo Galego foi precisamente unha proposta da Comisión de Cultura do COAG, se ben a cuestión dunha institución que percorrese as características etnográficas e antropolóxicas do país era unha vella arela dentro da cultura galega. Precisamente, Albalat lembraba anos despois que fora Manuel Gallego en Sargadelos quen comentara a idea de crear un museo etnográfico. Esa proposta foi finalmente levada por Baltar, Beramendi, Carlos García e o propio Gallego á Xunta de Goberno[404], que a aceptou e deu vía libre ás xestións, en que tamén participou Daniel Pino (Fernández-Albalat Lois 1994, 16). Froito desa iniciativa da comisión, en decembro de 1975 remitiuse unha carta a persoeiros e institucións da cultura galega para os convocar a unha xuntanza no Hostal dos Reis Católicos co fin de crear o padroado da institución. Entre outras cousas, a carta vindicaba o seguinte:

> O estudo antropolóxico i etnográfico do pasado e do presente das sociedades humáns adquiriu neste século unha grande importancia en aqueles países conscentes da súa propia identidade. Froito delo foi o establecemento de museos antropolóxicos como instrumentos axeitados pra a realización desta tarefa.
>
> Dende fai tempo bótase en falla a esistencia en Galicia dun museo deste tipo. É innecesario suliñar a riqueza etnográfica do país galego en todos os seus eidos culturales, eisí como a aceleración crecente do proceso de cambeo económico, social e mais ideolóxico que anda a facerse nos derradeiros anos e que provoca o estrago

[403] En dito informe intúese certo desánimo na Comisión de Cultura por mor da escasa participación dos colexiados na súa planificación. Esta queixa pola baixa implicación, que é común neste tipo de informes, débese á realización dunha enquisa por parte da comisión de cara á aprobación deste evento, «cuyos resultados fueron bastante desalentadores por el escasísimo número de respuestas (cinco total)», engadindo que, alén deste resultado, «que más parece desaconsejar su celebración», se opta polo adiamento para aproveitar a celebración da reunión da UIA. En Información da Comisión de Cultura, *Boletín informativo* (nº 10, outubro de 1974).

[404] Baltar afonda nesta intrahistoria. Conta que, nun desprazamento ao Grove para a obtención de datos da súa costa, o arquitecto foi acompañado por Beramendi e García Martínez, que daquela exercían de secretario técnico do COAG e secretario da Comisión de Cultura, respectivamente. «Aquel percorrido —prosegue— evidenciounos, unha vez máis, a situación de perda de valores da cultura máis 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». A perda de vestixios físicos e da memoria, di, facía necesarias a análise, a conservación e a difusión desas manifestacións culturais, proceso se cadra máis evidente polo «proceso de transformación que estaba sufrindo o ámbito total da cultura popular». Así foi que decidiron levar a idea á Xunta de Goberno, posto que o COAG contaba xa cunha infraestrutura e capacidade de convocatoria —como levamos vendo nestas páxinas—, asinando un primeiro documento xunto con Gallego, ao ter sido el quen formulara esa posibilidade en Sargadelos (R. Baltar Tojo 1994a, 17).

> ou a fonda transformación dos riscos fundamentales desa cultura que, de non recollerse axiña, perderase sin remedio.
>
> Si ben é certo que en museos provinciaes de Galicia esisten salas adicadas a algunhas facianas da cultura popular e que a administración central creóu sobror do papel museos monográficos, nin aquélas nin éstas cubren nin poderán cubrir nunca, tanto polo seu carácter parcial unhas, como pola súa deficiente financiación e pola súa organización os outros, as funcións dun museo do pobo galego de carácter xeral, funcións entre as que cómpre salientar de comezo as seguintes: cadadádiva, clasificación e preservación de materiáes e datos, investigación, divulgación.
>
> Dediante da falla de iniciativa neste senso pola banda da administración, a xunta de goberno do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, a instancias da súa comisión de Cultura, decidiú nomear unha comisión pra promover a creación dun padroado constituído por aquelas institucións galegas e as persoas que polo seu carácter ou ben polas súas actividades, achense relacionadas de xeito natural co tema (*La Voz de Galicia* 1975h).

A xuntanza, a que asistiron trinta e dúas persoas, produciuse o 24 de xaneiro no Hostal dos Reis Católicos, sendo esta inaugurada por Albalat en calidade de decano, quen leu unha adhesión de Otero Pedrayo, «unha carta que inda oxe emociona a sua lembranza» (Fernández-Albalat Lois 1994, 16). Deste encontro extraéronse as primeiras conclusións sobre o funcionamento e estrutura internas, coa composición dun padroado e diferentes departamentos temáticos e técnicos. Así mesmo, creouse unha comisión xestora para a posta en marcha do padroado, presidida por Rafael Baltar Tojo[405]. Para 24 de abril xa estaban aprobados os estatutos do novo museo e tamén se tiña decidido o edificio que o acollería, isto é, o convento de San Domingos de Bonaval [**Fig. 196**], que foi cedido polo Concello de Santiago[406]. A idea era a dun museo moderno, cunha importante dimensión pedagóxica, e cos ollos postos na investigación, artellada en departamentos relativos a cuestións de etnografía, antropoloxía, literatura popular, cultura popular, música ou danza, así como servizos de publicación, divulgación, debuxo, fotografía, filmación etc. Ademais, foi nesta xuntanza que se nomeou Otero Pedrayo, quen morrera dúas semanas antes, presidente honorario, polo seu grande interese na formación deste museo (Palmeiro 1976). Finalmente, o Padroado e os órganos reitores do Museo foron elixidos o 31 de xullo no Colexio Médico de Santiago: «Xocas» Lorenzo, presidente do Padroado; Antón Fraguas, director do Museo; e Baltar Tojo, presidente da Xunta Reitora, unha presenza de arquitectos que se manterá no seo da institución[407].

Como se vén dicindo ao longo destas liñas, a actividade cultural do COAG supuña tamén a súa consolidación no debate público, difusión que o colexio reforzou nestes anos. En efecto, tras a morte de Franco, o COAG amosou dun xeito determinante o seu compromiso pola democratización do Estado. En xullo dese ano aparecen dous comunicados en *La Voz de Galicia* que falan desa defensa. Por unha banda, o 23 de xullo publícase un escrito que dá conta do acordo da Xunta de Goberno, celebrada dous días, en que se reivindica a amnistía xeral [**Texto 4**], «sin ningún tipo de esclusións nin discriminacións, pros delitos de intencionalidade política e de natureza sindical»[408]. Así mesmo, reivindicábase a derrogación inmediata do Decreto lei 10/1975, de 26 de

---

[405] Facían tamén parte desta comisión o historiador Carlos García Martínez (secretario), que habería ser director do museo após Antón Fraguas, os senlleiros etnógrafos e antropólogos «Xocas» Lorenzo, o propio Fraguas e Luciano García Alén como vogais, así como o avogado e investigador Modesto Rodríguez Figueiredo, que exercería como asesor xurídico.

[406] O uso relixioso do convento rematara no contexto das desamortizacións de Mendizábal, pasando a mans municipais. Aínda que estivo ameazado de derrubo, o complexo foi convertido en hospicio e, xa nos anos cincuenta do século XX, en museo municipal. Ademais, desde finais do século XIX, a igrexa acollía o Panteón de Galegos Ilustres, que comprende hoxe a escritora Rosalía de Castro, o político e escritor Alfredo Brañas, o poeta Ramón Cabanillas, o xeógrafo Domingo Fontán, o escultor Francisco Asorey e Daniel Castelao, trasladado desde Bos Aires en 1984.

[407] Nestes primeiros tempos do Museo, Fernández-Albalat asumirá a vicepresidencia terceira do Padroado e fará parte da asesoría económica. César Portela e Manuel Gallego, pola súa banda, dirixirán a sección de «Hábitat e Arquitectura Popular». Ademais, José Antonio Bartolomé estará no departamento de relacións públicas e difusión (*La Voz de Galicia* 1976c; *La Voz de Galicia* 1976f). Véxanse tamén Comisión de Cultura do COAG (1976c) e Fernández Fernández (1989a).

[408] Precisamente, uns días despois, o 30 de xullo, Xoán Carlos de Borbón e Adolfo Suárez asinaban na Coruña un decreto para a amnistía parcial sobre certos presos. Finalmente, a amnistía total chegou coa Lei 46/1977, de 15 de outubro, de Amnistía, que seguiu a Lei de Reforma Política. Esta lei abrangueu un amplo abano de delitos e condenas impostas sobre a disidencia do réxime franquista co obxectivo de xerar un marco de participación máis amplo na transición política, se ben imposibilitaba tamén o xuízo de delitos cometidos polos poderes franquistas ao se prescribiren.

agosto, sobre prevención do terrorismo, unha ferramenta lexislativa que fora aprobada polo goberno de Arias Navarro para combater os grupos armados de esquerda, mais que á fin supuxo un fortalecemento da represión contra a disidencia e oposición ao réxime. Nestes termos referíase precisamente o escrito do COAG, que entendía que a identificación do terrorismo coa oposición política «confunde a opinión pública e permite a Administración unha total discrecionalidade pra calificación dos actos de oposición política». Por último, pedíase o recoñecemento das «liberdades políticas, sindicais e nacionais dos diversos pobos do Estado español» (Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1976a).

Por outra banda, o propio Día de Galiza, co gallo da visita dos reis a Santiago, o COAG envía á dirección do xornal coruñés un manifesto [**Texto 5**] fortemente combativo a prol dunha serie de mudanzas profundas nas estruturas territoriais do país. Recoñecendo a súa particularidade e os seus momentos de esplendor cultural e relevancia política, denúnciase o sometemento a un «proceso de marxinación e dependencia que a enfrenta hoxe a unha situación tal que esixe medidas radicales». A declaración sinala sete problemas concretos: 1) a falta de representatividade nos órganos da administración das estruturas territoriais tradicionais; 2) a non adaptación da «Ley del Suelo» á realidade complexa do país; 3) o indiscriminado asentamento de industrias sen análises que as xustifiquen, fronte ao desamparo do sector primario e as conseguintes problemáticas de contaminación ou emigración; 4) o centralismo existente no déficit viario galego, así como o agravamento desa problemática coa Autoestrada do Atlántico, que favorecería a concentración de poboación na costa; 5) a falta de solo edificábel e de incentivos para a mellora da vivenda rural; 6) as eivas na infraestrutura sanitaria e a degradación do medio ambiente; e 7) a necesidade de protección da paisaxe e do patrimonio histórico-artístico. Ademais, o COAG colócase na defensa dun novo estatuto que recollese o testemuño do plebiscitado en 1936:

> [...] no tempo de hoxe nunha circunstancia política diferente e perante unha concencia de si mesma por parte da comunidade nacional galega, impónse preconizar o dereito de autodeterminiñación nun contesto de libertade total que permita ao pobo galego autoorganizarse e conquerir o control dos seus medios de producción e o seu destiño (Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1976b).

É evidente que o COAG se situaba en paralelo ás principais reivindicacións políticas do momento. Tendo en conta a inacción dos poderes tardofranquistas e o inxente traballo que supuña para unha organización profesional todas as políticas urbanísticas e territoriais citadas, o colexio vía nun proceso autonómico a solución a boa parte delas. Un proceso que —defendía— estivese mediado pola participación popular, en que se reivindicase a normalización do galego ou a extensión do ensino público. Á fin, a consecución disto habería de sementar «as bases pra erradicar a emigración —mal secular do noso pobo e clave do problema político de Galicia—, como tamén para acadar unha sociedade cun nivel e calidade de vida que debería ser o modelo xeneralizado do último cuarto do século XX» (Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1976b). Para Tarragó (1996, 25-26), estes pronunciamentos tiveron «una significación social muy importante», pondo de relevo o papel de Bar como decano do COAG —e Portela como o seu fiel secretario— para articular esta resposta política do colexio a prol do recoñecemento da nacionalidade e da lingua galegas, unha posición que ás veces mesmo prevalecía por riba dos intereses propios da clase profesional e causaba fortes críticas entre un sector privilexiado dos arquitectos colexiados[409].

Após o sabor agridoce que deixou a desaparición do Castromil, o COAG activou con forza outra campaña, desta volta na defensa de «La Terraza» de Sada, pavillón modernista que tamén aparecera no especial de *Construcción, Arquitectura, Urbanismo* (nº 33, 1975) como arquitectura en perigo. A primeira achega producírase en paralelo á campaña do edificio compostelán a través dun informe realizado polo Arquivo

[409] Unha das causas desta oposición dun sector privilexiado foi a posición de Bar en contra da Autoestrada do Atlántico. Con todo, Tarragó (1996, 26) tamén lembra como outra parte importante do colexio valoraba a súa acción democratizadora, traducida en homenaxes posteriores como a celebración dunhas «Xornadas sobor das alternativas autonómicas» (19 a 22 de xuño de 1978), coa participación de persoeiros de diversos eidos como Daniel Pino, Xan López Facal, Emilio Pérez Touriño, Xosé Luís Méndez Ferrín, Carlos Casares, Xesús Alonso Montero, Luís Álvarez Pousa, Mario Gaviria, Salvador Tarragó ou César Portela. Estes tres últimos, en efecto, participaron nunha mesa titulada «Por un modelo territorial autónomo», a temática que a equipa de Bar presentou como relatorio español no congreso da UIA dese ano, como se verá no capítulo 3 do bloque III.

Histórico do COAG, con Alfonso Álvarez Mora á cabeza. Un resumo deste informe, aprobado pola Xunta de Goberno en maio de 1974, foi remitido ao *La Voz de Galicia* para a súa publicación. O documento aborda *grosso modo* o encadre urbanístico e mais as implicacións histórico-arquitectónicas e estilísticas do edificio. Dous anos despois, o COAG organizará unha exposición temática sobre el [**Fig. 197**], así como o contexto histórico da Galiza da época (*La Voz de Galicia* 1976d). Sendo xa Xosé Bar Bóo decano do colexio o Xosé Lois Martínez Suárez o encargado da montaxe da mostra, esta inaugurouse finalmente o 10 de agosto de 1976 nun edificio que outrora fora veciño do edificio sadense e que se habería consolidar a década seguinte como espazo expositivo: o Kiosko Alfonso[410]. Ao seren Bar Bóo e Martínez Suárez abordados pola prensa, das súas declaracións pódense extraer certas conclusións que sintetizan o papel do colexio nesta década e as eivas que intentaba superar. Preguntado polo grao de responsabilidade do colexio na conservación patrimonial, Bar non só nega taxativamente a culpabilidade da institución, senón que reclama unha lexislación para a visibilización e protección do patrimonio contemporáneo a necesidade de implicación das administracións[411]. En efecto, defende neste senso que o labor do colexio *per se* —ou, máis ben, os colexiados interesados en colaboraren— non é suficiente, sendo xa un grande esforzo e custo manter as actividades da comisión de cultura. Martínez Suárez, doutra banda, empraza á convocatoria dun concurso público e democrático para lle dar luz á rehabilitación[412]. Nestas declaracións, pois, seguen a percibirse os devezos do colexio de que a transición democrática trouxese consigo un novo marco que ampare o labor que viña emprendendo desde tres anos atrás.

Unha última iniciativa que se debe salientar son as tres Xornadas de Arquitectura Galega, celebradas as primeiras no Mosteiro de Poio (17 a 19 de xuño de 1977), coa participación da cuarta parte dos colexiados (Silva 1985a)[413], no Parador de Turismo de Cambados (11 a 14 de outubro de 1979) as segundas e as terceiras na Aula de Cultura da Caixa de Aforros de Santiago (30 de abril a 2 de maio de 1981)[414]. A alocución inicial das primeiras xornadas pronunciada como decano por Bar Bóo é unha boa síntese dos esforzos desenvolvidos pola institución nestes anos:

> [...] na miña opinión, a causa principal da nosa desgraciada aportación á cultura de Galicia é que sempre operamos fóra do noso medio cultural. No urbano porque é inculto, conservador e estritamente especulativo; e no rural porque está adormentado, detido hai séculos. Asi, perante tan adverso medio, que con só a nosa acción profesional non podemos en absoluto modificar nen conmover o mais mínimo, encastelámonos, enclaustrámonos en nós mesmos, afastándonos culturalmente cada vez mais do noso pobo; ou, doutro modo, aceptamos ser sempre reconducidos a dar forma ás esixencias espaciais, terribelmante mercantilizadas e carentes do mais pobre valor cultural, é decir, amoldámonos a facer o que estamos a facer e detestamos. Con estas e outras moitas Xornadas imos tentar remediar a situación, cando menos no que de nós depende.

[410] Para a cuestión da arquitectura modernista dos pavillóns dos Xardíns de Méndez Núñez, *vid.* Fernández Fernández (1989b; 1996). Desde a óptica da arquitectura desaparecida, pódense citar os estudos sobre o Pavillón Lino de Sánchez García (2019) e Rodríguez Caramés e Sánchez García (2022), enmarcados nos proxectos de investigación «Memoria, textos e imágenes. La recuperación del patrimonio perdido para la sociedad de Galicia» (HAR2014-53893-R, 2015-2018) e «Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX» (PID2019-105009GB-I00, 2020-2022).

[411] Refírese concretamente ao patrimonio que posúe menos de cen anos, desamparado na lexislación do momento. Esta necesidade de protexer o patrimonio contemporáneo fora precisamente unha das conclusións da III Reunión de Arquivos Históricos.

[412] Cómpre engadir que, malia a súa restauración posterior, a ameaza de ruína seguiu a ameazar o edificio modernista. En xaneiro de 2020, o goberno autonómico publica finalmente a declaración como Ben de Interese Cultural do inmóbel, abrindo un novo marco de posibilidades para a súa posta en valor.

[413] A lista completa achégase en *Obradoiro* (nº 1, 1978) e nela están presentes moitos dos principais nomes da arquitectura galega deste intre: Alfredo Alcalá Navarro, Carlos Almuíña, Rafael Baltar, Xosé Bar Bóo, Pascuala Campos, Xosé Manuel Casabella, José María Catalán Pérez de Lis, Jesús Diéguez Pazos, Xerardo Estévez, Andrés Fernández-Albalat, Julia Fernández de Caleya Blankemeyer, Ana Fernández Puentes, Xosé Francisco Freire Corzo, Manuel Gallego, José González-Cebrián Tello, Xosé Hermo Túñez, Francisco Iglesias Miño, Fernando Martínez Sarandeses, Xosé Lois Martínez Suárez, José Luis Massó Calzado, Carlos Meijide, José Luis Otero Pombar, Manuel Peleteiro Bandín, Juan Pérez López de Gamarra, Tomás Pérez-Lorente Quirós, Juan Pérez Valcárcel, César Portela, Andrés Reboredo, Juan Ignacio Rey-Cabarcos Vázquez, Ramón Rivera López, Iago Seara, Miguel Silva, Xabier Suances e Salvador Tarragó.

[414] Pola implicación doutros axentes culturais e mais dos partidos políticos con representación nas institucións municipais, estas foron as que máis interese espertou na prensa. *La Voz de Galicia*, alén de cubrir as xornadas (1981b; 1981c; 1981d; 1981f), reservou parte do seu suplemento de Cultura ás reflexións de Almuíña (1981b), Garrido Rodríguez (1981c), Seara Morales (1981d), García Braña (1981b) e Martínez Suárez (1981c).

> Plantexado así o problema, coido que apenas podemos facer nada positivo dentro do noso proprio camiño se antes non se remedia politicamente este enorme atraso cultural que fai imposibel a asimilación do mais pobre intento (Bar Bóo 1978a, 3).

As xornadas xiraron arredor dunhas liñas mestras comúns: patrimonio, urbanismo e ordenación do territorio. As de Poio puxeron sobre a mesa as problemáticas que viña sufrindo a vivenda nos contextos rural e urbano nas décadas anteriores. As reflexións destas primeiras xornadas inspiraron a temática das seguintes, que abordaron cuestións relacionadas co patrimonio en perigo, a situación urbana de boa parte das principais cidades galegas, a paisaxe, o medio rural ou mesmo algúns dos proxectos de rehabilitación que se estaban a desenvolver, como por exemplo as do Pazo de Oca [**P36**] e da carballeira de Brión [**P21**] de César Portela (Portela 1984c). Ao longo destas xornadas comezan a gañar protagonismo arquitectos máis novos —Iago Seara ou Pedro de Llano, en pleno desenvolvemento do seu estudo sobre arquitectura popular—, personaxes que haberán ser relevantes —Xerardo Estévez, futuro alcalde de Santiago—, vellos coñecidos e colaboradores do COAG —Álvarez Mora, Carlos García ou Antonio Bonet Correa—, persoeiros da cultura galega —Díaz Pardo—, arquitectos de relevancia estatal —Fernández Alba— e algunhas das persoas máis activas nestes primeiros anos do colexio: Carlos Almuíña, Xaime Garrido ou Xosé Lois Martínez Suárez. Como adianto do labor editorial desenvolvido polo COAG, as comunicacións de Poio foron publicadas en *Obradoiro* (nº 1, 1978) [**Fig. 198**], mentres que as de Cambados e Santiago foron publicadas en senllas publicacións: as terceiras en *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico* (1981) [**Fig. 199**] e as segundas —e as restantes da terceira— en *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio* (1984) [**Fig. 200**][415]. Falabamos con anterioridade da dobre dirección das actividades colexiais, dentro e fóra da profesión. Dez anos despois da posta en marcha da actividade cultural do COAG, a Comisión de Cultura fai unha análise crítica nas páxinas do *Boletín* (nº 24, xuño de 1985) do seu primeiro decenio de andaina. A satisfacción polo labor realizado mestúrase co desánimo por un único «fracaso parcial»: «o escaso eco que tiveron no colectivo colexial as reiteradas demandas de colaboración», laiándose de que o traballo, con recursos precarios, fose encamiñado case en exclusiva polos propios membros da comisión (Comisión de Cultura COAG 1985a). Este espírito combativo inicial do COAG é unha deriva que se pode explicar con base a unha serie de factores. En primeiro lugar, a vinculación dos arquitectos ao mundo da cultura introducíaos en redutos de divulgación e reivindicación resistentes ás lóxicas do réxime franquista. En segundo lugar, porque o COAG asumirá, até a chegada do goberno galego, unha serie de competencias relativas á preservación do patrimonio.

García Braña (1985) facía balance sobre o labor do colexio, recoñecendo limitacións xa vistas como o grande voluntarismo necesario para o seu funcionamento. Malia as «derrotas», afirma o arquitecto que o COAG mantivo unha actividade «constante, incisiva y casi siempre en vanguardia» que puña sobre a mesa temas non abordados ou sen case eco, encheu coas súas publicacións os «estantes de la biblioteca cultural de Galicia todavía demasiado vacíos» e exerceu un traballo responsábel cara á sociedade galega. Defende, así mesmo, que os criterios seguidos polo colexio —rexeitados ou aceptados— recibiron unha maior consideración, unha dinámica que non tería sido posíbel sen a asistencia da Comisión de Cultura: «No quisiera dar argumentos a un corporativismo ya fuera de lugar, pero para quienes no ven el alcance de estas actividades, les diría que muchos temas se defienden mejor desde posturas de prestigio, de solidez, de compromiso, que con el regateo o el encerrarse en los propios problemas» (García Braña 1985). Precisamente, o historiador Xosé Ramón Barreiro dedica un epígrafe ao COAG no tomo XVII da *Historia de Galicia* (1983). Barreiro entende o colexio como unha das

[415] No bloque III abordaranse moitos dos estudos desenvolvidos nestas xornadas. Así e todo, como labor de sistematización, inclúense na bibliografía as referencias das comunicacións publicadas das primeiras xornadas (Estévez 1978; Bar Bóo 1978a; Gallego Jorreto 1978; González-Cebrián Tello 1978; Hermo Túñez 1978; Pérez-Lorente Quirós 1978), segundas xornadas (Portela 1984a; Seara Morales 1984b; Liñán Azorín 1984) e terceiras xornadas (Garrido Rodríguez 1981b; Martínez Suárez 1981b; Almuíña Díaz 1981; Garrido Rodríguez 1981a; Álvarez Mora 1981; Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1981; Estévez e Llano Cabado 1981; García Agudín e González-Cebrián Tello 1981; Soraluce Blond 1981; García Braña 1981; García Martínez 1981; Llano Cabado 1981a; Portela, Molinero Llorente, e Pino Vicente 1981; Seara Morales 1981, Almuíña Díaz 1984; Portela 1984b; Seara Morales 1984a; Bas López 1984; Díaz Pardo 1984; Fernández Alba 1984; González Moreno-Navarro 1984; López Eimil e Catalán Tobía 1984). Así mesmo, participaron no suplemento de Cultura do *La Voz de Galicia*, co gallo das xornadas de Santiago, Almuíña Díaz (1981b), Seara Morales (1981d), García Braña (1981b) e Martínez Suárez (1981c).

institucións culturais máis salientábeis desta década, sintetizando á perfección a súa relevancia no seu eido e máis aló del:

> El Colegio de Arquitectos mantiene asimismo una preocupación constante por defender el patrimonio histórico y artístico de Galicia y son frecuentes sus denuncias a todos los niveles de las infracciones urbanísticas que lamentablemente se cometen a diario y más lamentablemente avaladas y firmadas por algunos arquitectos...
>
> La labor de este Colegio demuestra hasta qué punto los Colegios profesionales, sin dejar de defender sus intereses y derechos, pueden incidir en la cultura de un pueblo que no se anteponga el sentido corporativista a cualquier otra pretensión (Barreiro Fernández 1983, 426–27).

2.2.5. Labor editorial. Do *Boletín* a *Obradoiro*

Unha das liñas mestras de actuación do colexio, a nivel da propia Comisión de Cultura e de xeito transversal, foi o labor editorial. Vimos indicando como, a través das diferentes actividades realizadas na súa primeira década de vida, o COAG encheu certas lagoas que existían no estudo e coñecemento da arquitectura contemporánea, como testemuña o catálogo *Rafael González Villar e a súa época*. Mais a produción editorial do COAG foi alén do ámbito temporal máis próximo e introduciuse noutras fendas que existían na divulgación da historia da arquitectura galega nese intre, situándose como un ente fundamental para a publicación de traballos científicos. Salientan *El hábitat castreño: asentamientos y arquitectura de los castros en el NO peninsular* (1976) de Ana Romero Masiá, *Arquitectura prerrománica* (1978) de Manuel Núñez, *Arquitectura modernista no Ferrol (1900-1925)* (1979) de Xosé Francisco Freire Corzo ou *Vigo. Arquitectura modernista (1900-1920)* (1980), de Xaime Garrido e Lena Saladina Iglesias Rouco, ao que se irían sumando nos anos oitenta e noventa *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII* (1985) de Alfredo Vigo Trasancos, *As galerías da Mariña. A Coruña (1869-1884)* (1987) de Xosé Lois Martínez Suárez, *Catálogo de arquitectura: A Coruña (1890-1940)* (1984) de Martínez Suárez e Xan Casabella, *A Catedral de Santiago e o barroco* (1990) de José Manuel García Iglesias ou *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela* (1983), versión en galego do senlleiro ensaio de 1926 de Kenneth John Conant, un clásico da historiografía [**Figs. 201 a 203**][416].

Por suposto, o conflito e estudo histórico do urbanismo foi atendido en moitas das publicacións que se veñen de citar, así como en *El barrio de la Magdalena del Ferrol* (1980), obra colectiva realizada entre Salvador Tarragó, Alfredo Vigo e Juan A. Rodríguez Villasante, *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo* (1981) de José Luis Pereiro Alonso, *Desarrollo urbano y crisis social en Ferrol* (1984) de Enrique Clemente Cubillas. No tocante á arquitectura popular ou ao ordenamento do medio rural, tamén se poden destacar *Bamiro, un estudo do hábitat rural galego* de Xosé María Lema Suárez (1977), *Arquitectura vernácula en Pontevedra*, de Fernando Martínez Sarandeses (1982) e *O muíño de mar de A Seca* de Pedro de Llano (1980b), antesala dos dous volumes de *Arquitectura popular en Galicia* (1981-1983). Por último, non só se deben citar as publicacións especificamente relacionadas coa arquitectura e o urbanismo, senón tamén con outras artes, como exemplifica o volume colectivo *Maside: un pintor para una tierra* (1979)[417], editado co gallo da exposición organizada polo COAG.

No campo das publicacións periódicas, vimos falando ao longo deste capítulo do *Boletín informativo*, un documento inicialmente de difusión interna. Dito *Boletín informativo* pasou por unha primeira época en 1974 e 1975, período en que foron publicados até 12 números en 10 exemplares. Tratándose dunha publicación de recursos limitados destinada a prover aos colexiais de información do seu interese, o formato era sinxelo: un cartafol en cuxo interior se dispuñan, mecanografados, información colexial, informes do decano, acordos da

[416] Publicado orixinalmente na como *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela* (Cambridge, Harvard University Press), o estudo de Conant supuña un antes e un despois no coñecemento das orixes románicas da catedral compostelás. As súas reconstrucións hipotéticas dese conxunto medieval foron a base de posteriores interpretacións, mantendo boa parte da súa validez. A transcendencia deste estudo e a necesidade dunha tradución que o situase de novo na palestra historiográfica xustifica esta aposta editorial do COAG, que inclúe unhas notas para a súa interpretación redactadas polo sobranceiro historiador da arte Serafín Moralejo, que foi precisamente o primeiro catedrático do Estado que radicou en Harvard.

[417] Esta colaboración vén completar o apoio dos arquitectos na configuración do Museo Maside do Castro de Samoedo. Este volume inclúe un limiar de Pedro de Llano e contributos de Carlos García Martínez, Salvador García-Bodaño, Luís Seoane, María Luísa Sobrino Manzanares, Isaac Díaz Pardo, Xohán Ledo e do propio pintor.

xunta de goberno, altas e baixas ou adquisicións da nova biblioteca do COAG, así como fotocopias de información oficial —convocatorias de prazas ou proxectos no Boletín Oficial do Estado—, de artigos aparecidos na prensa sobre as actividades e as reivindicacións do colexio e outra información variada[418]. Desta maneira, este *Boletín* primixenio convértese nun documento de moito interese para entender os primeiros pasos do colexio. No primeiro número, o *Boletín informativo* defínese nestes termos:

> El *Boletín Informativo* del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia quiere ser un primer paso para acceder a unas estructuras democráticas corporativas en las que la información en sentido amplio y la objetividad sean el denominador común de unas inquietudes colegiales y profesionales. En esta línea de actuación, la Junta de Gobierno del Colegio se ha visto en la necesidad de poner en marcha un Departamento de Información y Publicaciones que, a través de una publicación de periodicidad mensual —amén de otras monográficas que el interés de determinados temas así lo requiera— sea abierto portavoz no sólo de la política y actividades colegiadas realizadas por una Junta de Gobierno o unas Comisiones constituidas, sino también de todas aquellas sugerencias, críticas o propuestas que provengan de los Colegiados para que, con su participación, favorezcan una mejor gestión del Colegio.

Deste *Boletín informativo* embrionario, presentado como cartafol, xurdiría en 1975 un novo *Boletín* que, dirixido desde a Comisión de Cultura do colexio, conviviría até 1985 e ao longo de vinte e cinco exemplares [**Fig. 204**] coa que haberá ser a revista máis sobranceira da institución, *Obradoiro*, tras cuxa aparición o *Boletín* adoptará un formato máis reducido. Se o *Boletín* (1975-1985) era un espazo para artigos, recensións de libros, noticias de adquisición de fondos por parte do colexio ou publicación de textos inéditos ou pouco difundidos, *Obradoiro* (1978-2009) [**Fig. 205**] terá un corpo discursivo máis profundo, evolucionando os seus contidos e estrutura ao longo dos seus trinta e catro números[419]. Cómpre indicar que as intencións van variando na vida da revista, desde os primeiros exemplares, en que salientaba a defensa do patrimonio galego e os estudos sobre as problemáticas da arquitectura galega, até os derradeiros, coa vontade de crear unha publicación de difusión alén do contexto galego e máis en consonancia con revistas de carácter internacional. Na presentación do número 0, indícase precisamente a necesidade dunha revista que superase o *Boletín*, que xa cumprira o seu papel, mellorando o grafismo, introducindo temas de maior actualidade e rebaixando o compoñente academicista do anterior (Comisión de Cultura COAG 1978, 2).

Nos primeiros anos, *Obradoiro* daba conta de concursos, episodios da historia da arquitectura galega ou da arquitectura popular, viaxes e acontecementos a nivel internacional, proxectos arquitectónicos ou reflexións sobre diferentes campos do urbanismo e a ordenación territorial, cun forte compoñente reivindicativo en que se debe salientar a figura de Xaime Garrido (1979; 1990a; 1990b; 1990c) no ámbito de Vigo. Portugal, así mesmo, será un dos lugares que máis interese para as diferentes direccións da revista, sendo constante a inclusión de obras realizadas no país veciño. Ao mesmo tempo, será común a inclusión de textos traducidos de teóricos foráneos como, entre outros moitos exemplos, Gregotti (1983) ou Frampton (1984a). A partir do número 16, o cariz cultural de *Obradoiro* gañará protagonismo, quizais pola presenza do escritor Manuel Rivas na dirección, bifurcándose os contidos cara a outras artes e campos do deseño. Sexa como for, ao longo da historia da revista serán moitos os números artellados en monográficos: casas consistoriais (nº 9), arquitectura institucional (nº 16), ordenación do territorio, urbanismo e deseño urbano (nº 18), casas (nº 19), a pedra (nºs 20 e 21), tradición e modernidade (nº 22), museos (nº 23), equipamentos (nº 24), cidade e proxecto (nº 26) ou arquitectura sanitaria (nº 27). A partir do número 29, os derradeiros números de *Obradoiro* mudarán

[418] Almuíña (1985), ao falar ao informe sobre o Castromil (1974), refírese ao *Boletín informativo* e a súa difusión nos seguintes termos: «[...] así, cando se publicou aquel informe fíxose como anexo ao boletín informativo número 2, de restrinxida difusión só para colexiados, case como unha circular sen pé de imprenta nen requisitos legais, e ademais anónimo (non fora ser que cairan venganzas oficiais sobre o seu autor) ou atribuído a un inexistente Arquivo Histórico do COAG». Cómpre lembrar, por exemplo, que o extracto do informe realizado meses despois sobre a Terraza de Sada si foi asinado en prensa polo Arquivo Histórico.

[419] A dirección da revista foi mudando ao longo da súa historia: Pedro de Llano (números 0 a 7, 1978-1981); Xan Casabella López, Juan A. Sicilia Fernández-Shaw, Jaime Domínguez Tenreiro, Xosé Pérez Franco e Jesús Iglesias Díaz (números 8 a 12, 1983-1985); Alberto Noguerol, Alfonso Penela, Xan Casabella López, Manuel Janeiro e Santiago del Valle (números 13 a 15, 1987-1989); Xosé Lois Martínez, Xan Casabella López, Plácido Lizancos, Juan Manuel Doce e Manuel Rivas (números 16 a 28, 1987-2000); Fernando Agrasar e Jesús Irisarri (números 29 a 32, 2001-2006) e Carlos Pita e Carlos Quintáns (números 33 e 34, 2008-2012).



201



202



203







204



205

Fig. 201. Portada de *Vigo: arquitectura modernista (1900-1920)* (1980) de Xaime Garrido Rodríguez e Lena Saladina Iglesias Rouco
Fig. 202. Portada de *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo* (1981) de José Luis Pereiro Alonso
Fig. 203. Portada de Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela (1983) de Kenneth John Conant
Fig. 204. Portadas do *Boletín informativo* e da primeira e segunda época do *Boletín* da Comisión de Cultura
Fig. 205. Portadas de *Obradoiro*

USC

completamente de formato e perderán a regularidade anterior. Alén de *Obradoiro*, cómpre salientar outras publicacións periódicas, como *0 monografías* (2001-2010), dedicadas a diferentes temáticas desde unha óptica galega e internacional —obxectos, corpo, habitación, casa, cidade I e II—, e *SC+a*, neste caso publicada pola delegación de Santiago de Compostela ao longo de catro números (2003-2004) [**Figs. 206 e 207**].

Como se dixo anteriormente, este labor de difusión e coñecemento, tanto a nivel interno colexial como na proxección pública da institución, precisaba dun fondo bibliográfico que permitise desenvolver o traballo colexial cun corpus teórico clásico ao tempo que adaptado ás correntes máis recentes. As adquisicións da biblioteca colexial, que se inclúe nos diferentes *Boletíns*, son unha síntese de produción ensaística galega, estatal e internacional[420], literatura e revistas[421], tanto do eido arquitectónico como de cultura xeral, como *Arquitecturas Bis*, *Ciudad y territorio*, *Cuadernos de arquitectura* ou *Cuadernos de estudios gallegos*. Ademais, xa desde a primeira adquisición de libros, existía un interese polo fomento e uso correcto do galego. Antes do Estatuto de Autonomía de 1982, que trouxo consigo o Decreto 173/1982 de normativización da lingua galega e a Lei 3/1983 de normalización de lingüística, o uso do galego movíase no debate lingüístico prenormativo, algo que, se cadra, facía aínda máis salientábel a aposta do COAG polo uso do galego[422], que axirá irá gañando moita presenza nas súas publicacións e que amosan o compromiso e interese do colexio polas máis recentes achegas ao proceso de normativización e normalización da lingua.





Fig. 206. **Portada do número 0 de *0 monografías* (2001)**

Fig. 207. **Portada do número 1 de *SC+a* (2003)**

206 / 207

[420] Sen intención de sermos exhaustivos e con vontade exemplificativa, salientamos: a) estudos de Otero Pedrayo en historia e xeografía; b) autores como Lisón Tolosana, Beiras ou Paz Andrade para antropoloxía, socioloxía e ciencia política; c) *O atraso económico de Galiza* de Xosé Manuel Beiras no campo da economía; d) ensaios de teoría da arquitectura de Bohigas, Loos, Gropius, Le Corbusier, Rossi, Gregotti ou Venturi; e) estudos de historia da arquitectura de Chamoso Lamas, Bonet Correa, Bohigas, Chueca Goitia, Benevolo, Mumford, Norberg-Schultz, Pevsner ou Zevi; f) as aportacións de Flores ou Feduchi no campo da arquitectura popular; g) Aymonimo, Lefebvre ou Tafuri para o caso do urbanismo; h) clásicos de arte e estética como Breton, Eco, Kandinsky, Berger ou Winckelmann; e i) historiadores da arte como Bozal, Sánchez Cantón, Worringer ou Otero Túñez.

[421] Sobre as revistas, no *Boletín* de segunda época (1975-1985) anexábanse os sumarios das revistas que se ían recibindo por subscrición.

[422] Entre os títulos adquiridos aparecen os tres tomos do *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (Galaxia, 1958-1960-1961) de Eladio Rodríguez González, os volumes editados polo Instituto da Lingua Galega —*Gallego 1*, *Gallego 2* e *Gallego 3*, de 1974— e mais a *Gramática elemental del gallego común* (Galaxia, 2º ed. de 1968), encargada pola RAG a Ricardo Carvalho-Calero. Estas dúas últimas referencias, ademais, representan as dúas vertentes ortográficas que se desputaron a hexemonía até a chegada da autonomía de Galiza, isto é, a que apostaba por unha asimilación da ortografía do castelán e a desconexión coa lusofonía —«isolacionista»— e aquela, representada por Carvalho-Calero e que artellará desde 1982 a Associaçom Galega da Língua, de adaptación á grafía do portugués, a *convergente* ou «reintegracionista». Como anécdota, nunha nota de prensa aparecida en xaneiro de 1976 dábase conta dos acordos da última Xunta de Goberno do COAG, entre os cales parabenizaban a corporación municipal de Laxe por adoptar a toponimia correcta en galego e instaban aos demais concellos a mudaren os seus topónimos deturpados.

2.2.6. Rossi, de Barcelona a Santiago. O I SIAC

Como se vén dicindo, o papel central de Santiago nas novas reivindicacións do colexio reflectirase na celebración na cidade compostelá dalgunhas das primeiras grandes actividades do nacente COAG. Aquela Reunión dos Arquivos Históricos, ademais, situaba o colexio na órbita das diferentes institucións profesionais do Estado e estabelecía a ponte catalá cara a Italia e, concretamente, Aldo Rossi. Deses contactos barceloneses que coñeceron na súa formación Pascuala Campos, César Portela, Iago Bonet ou Antonio Armesto comezaron a xurdir novas relacións. Lémbrese, neste senso, aquel paseo de Carlos Almuíña con Salvador Tarragó e Carlos Martí, inicio non só do que habería ser a campaña pola defensa do Castromil, senón o inicio dunha longa e amigábel relación destes arquitectos cataláns con Galiza. Todos estes compoñentes alicerzaron o terreo para Compostela acoller en 1976 o gran encontro que habería posicionar a arquitectura galega no centro do debate da época: o primeiro Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela (SIAC). Mais, como dicimos, o nexo entre Rossi e Galiza foi Catalunya. García Estévez (2014, 106–9) recolle o itinerario de relacións do arquitecto italiano ao longo de todo o Estado. En 1966, durante a xestación d'*A arquitectura da cidade*, visita Barcelona, Córdoba e Sevilla. A nivel barcelonés, o debate estaba marcado pola liña inaugurada por Oriol Bohigas en «Cap a una arquitectura realista», mentres que a nivel internacional a dialéctica crítica viña marcada entre Rossi e Venturi, que nese mesmo ano publicaba *Complexidade e contradición na arquitectura*[423]. Sexa como for, o senlleiro ensaio de Rossi traduciríase ao castelán en 1971, o que veu intensificar os contactos coa escola barcelonesa.

Como veremos deseguido, non se pode entender a Escola de Barcelona como un universo homoxéneo. Para o caso que nos atinxe, a recepción rossiana correrá a cargo do Grupo 2C, cuxa revista homónima, *2C: construcción de la ciudad*, dedicará tres monográficos ao arquitecto italiano (nos 2 e 5, 1975; e nº 14, 1979) [**Fig. 208**]. Neste grupo, coas figuras de Tarragó e Martí á fronte, estarán presentes tamén os galegos Armesto Aira e Bonet Correa. Alén de Rossi, entre os intereses da liña editorial o debate italiano estará sempre presente a través de Grassi (nº 10, 1977), o Véneto (nº 12, 1978), Terragni (nos 20-21, 1982) ou o racionalismo dos trinta (nº 22, 1985). Outras temáticas son por exemplo as do eido urbanístico, cos estudos de Cerdà (nº 0, 1972; e nos 6-7, 1977), Torres Clavé (nos 15-16, 1980) ou o casco histórico de Mallorca (nº 13, 1979), arquitectos cataláns como Sostres (nos 3 e 4, 1975), tipoloxías de arquitectura popular, como a casa sevillana (nº 11, 1978) e a *masia* catalá (nos 17/18, 1981) e contribucións doutros arquitectos de sona internacional como Stirling (nº 1, 1975), Kleihues (nº 9, 1977) e Asplund (nº 19, 1981). Destes contidos ao longo da súa historia xa se poden ver algúns dos nexos que se van producir arredor do SIAC: Kleihues, que participará do Plan de Protección de Santiago a finais dos oitenta; Stirling, tamén presente no SIAC; e Andalucía, a outra pedra angular da recepción rossiana en España. O Grupo 2C realizará, no oitavo número da súa revista, unha retrospectiva do traballo colectivo realizado os anos anteriores.

Este monográfico [**Fig. 209**] divídese en tres apartados: os estudos sobre Barcelona, a exposición «Arquitectura y racionalismo» e mais o SIAC. En relación co primeiro, vimos de ver como os nomes de Cerdà ou Torres Clavé están moi presentes na vida de 2C. Deste interese tanto pola historia urbanística da cidade como da herdanza do GATCPAC —con Torres Clavé como unha das personaxes máis activas do *Pla Macià* (1933), que contara coa colaboración de Le Corbusier e Pierre Jeanneret— nace o Plan Torres Clavé (1971), denominado así como homenaxe ao mestre racionalista e que tentou contraimpugnar os proxectos de reforma urbana que se estaban a deseñar na cidade nese tempo tomando como base o irrealizado proxecto do *president* Macià. Como complemento a este plan, un proxecto de fin de carreira realizado por Antonio Armesto, José Francisco Chico, A. Marin-Buck, Carlos Martí e Juan Carlos Theilacker propuña un modelo de nova residencia para o barrio do Poble Nou. O Plan Torres Clavé espertou o interese de Rossi, convidándoo a participar da XV Trienal de Milán[424] baixo o título «Barcelona: tres épocas, tres propuestas»[425]. Este percorrido pola historia urbana de

[423] Todas as cuestións relacionadas coa recepción destas teorías a nivel galego e estatal desenvolveranse máis polo miúdo nos capítulos 1 a 4 do bloque III.

[424] Rossi, como responsábel da sección de arquitectura desta Trienal, situaba o grupo catalán na mesma mesa de debate urbano ca outras propostas para Berlín, Roma, Trieste, Venecia, Zúric ou Nápoles (García Estévez 2014, 109).



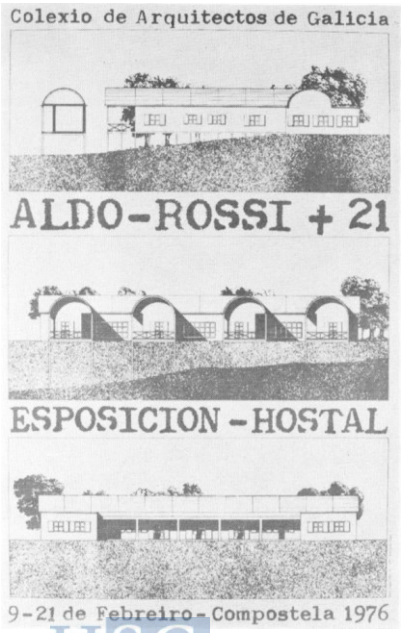
208



209



210



211

Fig. 208. Portadas dos especiais de *2C* sobre Aldo Rossi
Fig. 209. Portada do especial «Las etapas de un trabajo colectivo» de *2C* (1977)
Fig. 210. A exposición «Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles» no Palau de la Virreina. Fotografía de Anna Turbau. Fonte: *2C: construcción de la ciudad*, nº 8 (1977)
Fig. 211. Cartaz de «Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles» en Compostela (1976)

[425] O Plan Torres Clavé, o proxecto do Poble Nou e mais a participación na Trienal de Milán detállanse tamén neste monográfico (Grupo 2C 1977b).

USC DE COMPOSTELA

Barcelona, co punto de chegada no formulado Plan Torres Clavé, recalou no edificio do COACB en Barcelona coa exposición «El Plan Torres Clavé: una alternativa racional para Barcelona» (1974), antesala doutra exposición celebrada co gallo do centenario de Ildefons Cerdà (1976) (Grupo 2C 1977c, 9)[426].

En 1974 celebrárase unha exposición sobre Aldo Rossi no Internationales Design Zentrum de Berlín. A partir do interese do grupo 2C en traer a mostra a Barcelona, Aldo Rossi propuxo acompañar os seus contidos cunha selección de persoas vinculadas a 2C ou próximas ao grupo. É así que nace «Arquitectura y racionalismo: Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles», inaugurada no Palau de la Virreina de Barcelona en maio de 1975 [**Fig. 210**] para logo percorrer Santiago, Sevilla, Málaga, Cádiz, Huelva, Granada, Guadalaxara e València, todas elas por iniciativa das diferentes delegacións dos colexios de arquitectos interesados. En Santiago, concretamente, a exposición celebrouse no Hostal dos Reis Católicos co apoio do COAG entre 9 e 21 de febreiro de 1976 [**Fig. 211**], é dicir, meses antes do primeiro SIAC. O título da exposición era sintetizado así polo propio grupo:

> La primera parte del título, afirmativa aunque genérica, significaba nuestra posición cultural y nuestra opción concreta: la recuperación de los planteamientos racionalistas, si bien matizados por la reflexión crítica sobre la experiencia de la arquitectura moderna y ensanchados por las conquistas teóricas ligadas a una concepción más dialéctica de la razón. La segunda parte del título, al hacer referencia a la presencia de Aldo Rossi entre nosotros, adjetivaba de un modo más concluyente el contenido de la exposición (Grupo 2C 1977a, 21).

O nexo destes arquitectos e arquitectas[427] é a recoñecemento, máis ou menos militante, da achega teórica de Rossi. Dito doutro xeito, acreditan na reconstrución dunha tendencia racionalista da arquitectura, que atinxa a cuestión do formalismo, a morfoloxía ou a tipoloxía dentro no contexto de reforma da arquitectura moderna iniciada en Italia. Pola súa banda, Rossi, que se amosaba agradecido por ter sido escollido como «emblema» dunha serie de arquitectos novos, reivindicaba nesta exposición algunhas das ideas da súa teoría: a vinculación á forma da cidade como tradición dialéctica e o estudo da tipoloxía como modos de superar o que el denominaba funcionalismo inxenuo, ademais do estabelecemento de novas relacións coa ideoloxía e co compromiso cultural (Rossi 1977b). Ademais, anos despois (1988), Rossi atoparía o cartaz desta exposición e incluiría unha reprodución nun dos seus *quaderni*:

> Così questo invito che ho trovato in questi giorni d'estate del Colexio di Galizia. Questo ALDO ROSSI + 21 (arquitectos españoles) e il luogo [d'] esposizion[e] -hostal- con quel Compostela 1976 (solo 12 anni e mi sembra così antica) tutto questo trasforma il progetto 'La casa Bay', un una storia diversa, come diverse saranno le sue imitazioni o copie o solo ricordi. Ma il nome che diamo alla cosa e il suo contesto ci offre una nuova realtà e spesso questa realtà è più ricca, o più luminosa o magari più académica (Rossi 19990).

Porén, e fronte ás problemáticas e contradicións que este posicionamento arredor de Rossi pode levar consigo, o Grupo 2C renega do estilístico, contrapondo o discurso xeral e común da exposición coa realidade común de cada proxecto. O estilo é, máis ca unha formulación apriorística, un resultado, opóndose a aqueles que «interpretan nuestro trabajo como una resonancia (más o menos afinada) del "actual panorama italiano"» (Grupo 2C 1977a, 22). En efecto, o Grupo 2C recibiu críticas, concretamente —como o propio grupo referencia— de *Arquitecturas Bis*, outra das grandes revistas catalás da época. Volvendo a García Estévez (2014, 112–13), se *2C* era o interlocutor de Rossi coa realidade catalá, *Arquitecturas Bis* estaba máis vencellada aos gustos venturianos, con contactos estadounidenses como Peter Eisenman e máis próxima á posición que

[426] Concretamente, o que se formulaba era contrapor dúas liñas de planeamento contrapostas: a que se estabelecía entre o Plan Cerdà (1859), o Plan Macià (1933) e o Plan Torres Clavé (1971) fronte a formada polo Plan Rovira i Trias (1959), o Plan Rubió i Tudurí (1929), o Plan Comarcal de 1953 e o plan do alcalde Porcioles de 1971, sendo este último o que esperta esta liña de resposta aberta co Plan Torres Clavé (Grupo 2C 1977c, 9).

[427] Os nomes galegos de Pascuala Campos, César Portela, Carlos Trabazo, Ana Fernández e Bonet e Armesto como galegos afincados en Barcelona aparecen xunto cos Carlos Martí, Antonio Barrionuevo, Francisco Torres, Jesús Medina, Jordi Bosch, Joan Tarrús, Joan Francesc Chico, Joan Maria Marco, Joan Carles Theilacker, Antonio Ferrer, Joaquim Vayreda, Miguel Garay, José Ignacio Linazasoro e Salvador Tarragó. Cómpre salientar destes vinte e tres nomes a presenza de arquitectos andaluces e bascos que, como veremos no capítulo 1 do bloque III, están en relación coas prácticas rexionalistas descritas no número 3 de *A&V Monografías* (Tzonis e Lefaivre 1985; Moreno 1985; Mosquera, Pérez Cano, e Pérez Escolano 1985; Galarraga 1985; Fullaondo 1985; «Manzana de Viviendas en Pino Montano, Sevilla» 1985; «Viviendas en Miraconcha, San Sebastián» 1985) e que Tzonis e Lefaivre (2005) porán —na mesma revista— en relación coa recepción española da *Tendenza* nos anos da Transición. Prácticas rexionalistas que, cos seus diferentes signos, son tamén tratados para o caso catalán en dito especial de 1985 (Montaner 1985; Solans 1985; «Viviendas sociales en Mas Abelló, Reus» 1985).

representaban *Lotus* ou *Oppositions*, revistas con que organizaron un encontro en Cadaqués (1975)[428]. Crítica coa liña que representa Rossi desde a súa participación en Berlín, relatada no seu número cuarto (1974)[429], *Arquitecturas Bis* fixo ostensíbel dita crítica no relativo á mostra de *2C*: «Hay que reconocer, no obstante, que tanto *Construcción de la Ciudad. 2C* como la exposición de los rossianos españoles, no tan solo no han conseguido la necesaria clarificación teórica, sino que han contribuido a aumentar la confusión con envidiable eficacia» (H. Piñón 1976, 30).

Malia as polémicas internas existentes na Escola de Barcelona, a recepción de Rossi en Galiza era unha realidade[430]. Esta relación coa escola catalá e italiana era moi interesante para o clima arquitectónico galego, xa que logo, supuña descentralizar a influencia de Madrid na arquitectura galega. Como fomos vendo no capítulo anterior, Madrid fora o lugar de éxito de grandes mestres galegos, desde Palacios a De la Sota e Molezún, o lugar de formación de moitos arquitectos, onde entraron en contacto coa realidade internacional —lémbrese, por pórmos un exemplo, o coloquio de Neutra no colexio maior de Albalat e Bar— e unha escola que irradiou a súa influencia con proxectos de arquitectos do seu marco de influencia ou mesmo coa achega teórica que podía representar, se cadra, a participación de Fisac no curso de verán da Estila. Desta maneira, a arquitectura galega comezaba a beber doutra realidade como a catalá, póndose ao día das reflexións sobre a arquitectura moderna que se levaban dando en Barcelona desde os tempos do *Grup R* e os contactos co racionalismo italiano dos cincuenta, representado por *Casabella-Continuità* e Ernesto Nathan Rogers[431]. Desta volta, a conexión era con *2C* e Rossi, o que dalgunha maneira tamén era un xeito de introducir a xenealoxía que este grupo reivindicaba co racionalismo de preguerra, concretamente co GATCPAC, e con *AC*, revista de cuxo nome se inspira *2C*.

Xa no *Boletín informativo* de abril de 1974 se falaba da posibilidade de empregar o curso de urbanismo de Vigo que se estaba a organizar como «ensayo para el previsto Curso Internacional de Arquitectura a celebrar en Santiago»[432]. Foi Salvador Tarragó quen, por indicación do COAG, estabeleceu as liñas mestras do seminario, que se celebraría finalmente entre o 27 de setembro e o 8 de outubro de 1976. Nunha rolda de prensa celebrada o 24, Portela recollía a memoria da loita polo Castromil como fonte de inspiración para elevar as problemáticas a se trataren no SIAC: «Nós fumos incapaces de deter a demolición do Castromil pero fumos capaces de plantexar na cidade de Santiago por primeira vez a importancia que tiña dentro do diseño urbán a conservación do Castromil e penso que neste senso non temos complexo de inferioridade» (*La Voz de Galicia* 1976g)[433]. O SIAC naceu da colaboración institucional entre o COAG, o CSCAE, a Universidade de Santiago de Compostela —cuxo edificio da Universidade, hoxe Facultade de Xeografía e Historia, acolleu o seminario— e o

[428] Dalgunha maneira, esta alianza puña de manifesto outra forma de crítica á modernidade, unha afirmación de superación da modernidade contraria a aquelas que pretendían un novo racionalismo. Esta querela de *Arquitecturas Bis* volverá manifestarse con forza na polémica xurdida arredor de «Arquitectura para después de una guerra», que xa detallamos no capítulo anterior e sobre a que se voltará no bloque III. É interesante como tamén, alén da participación estadounidense, existe unha ponte entre o norte de Italia —*Lotus International*, editada en Milán— e Catalunya —*Arquitecturas Bis*, en Barcelona. Personaxes como Tomás Llorens terán moita relevancia nesta ruptura teórica coa modernidade (Valdivieso 2017).

[429] O propio especial ábrese cunha portada que contrapón visualmente as figuras de Rossi e Gregotti, unha contraposición que se verbaliza a través dun texto de Moneo (1974) que sería traducido ao inglés precisamente para a revista *Oppositions*, tan só uns meses despois dunha estadía de Rossi en Nova York por convite de Peter Eisenman (García Estévez 2014, 111). Dalgunha maneira, *Arquitecturas Bis* pretendía situarse ao carón da teoría de Gregotti como maneira de manifestar a súa posición irreconciliábel con Rossi. Oriol Bohigas (1974), director da revista, entende Gregotti como unha superación de Rossi. Como confirmación da absoluta oposición a Rossi, este número pecha cunha recensión final sobre a polémica entre Rossi e Venturi no seminario «O *pathos* do funcionalismo» do Internationales Design Zentrum de Berlín («Rossi y Venturi frente a frente o Rossi y Venturi frente a Taut» 1975). Segundo García Estévez, froito destas disidencias entre *Arquitecturas Bis* e *2C*, non é casual que a seguinte portada de *Arquitecturas Bis* presentase o manifesto «Funtionalism, Yes, But» de Scott Brown e Venturi.

[430] García Braña (1975) publica un texto no *Boletín* en que saúda a revista *2C* e fai unha valoración das ideas básicas da *Tendenza*.

[431] Precisamente como síntese das achegas de Tzonis e Lefaivre (Tzonis e Lefaivre 1985; 1993) para a arquitectura italiana dos cincuenta e de Frampton (Frampton 1983a; 1985d) para o *Grup R*, a tese de Coscarelli Comas (2013) tenta estabelecer unha relación entre ambas as dúas realidades a través da lóxica do rexionalismo crítico, como veremos máis adiante.

[432] Informe do decano, *Boletín informativo* (nº 4, abril de 1974).

[433] Na nota de prensa dáse conta da chegada de Aldo Rossi esa tarde. Xunto con Portela, interviñeron Iago Bonet e Vittorio Savi, quen explicaron a relevancia da presenza do arquitecto italiano (*La Voz de Galicia* 1976g).

Grupo 2C[434]. O Grupo 2C entendía o SIAC como un esforzo por recoller do Movemento Moderno a consciencia da cidade e os seus edificios seren o campo de estudo e ensaio de novas propostas que respostasen ao caos especulativo. Lonxe de se apropiar da súa posta en marcha —pola contra, recoñécese como un encontro amplo en contidos e propostas teóricas—, o certo é que o SIAC non tería sido posíbel sen o traballo realizado nos anos anteriores en Barcelona, que viña servindo de enlace entre a realidade galega co horizonte da teoría rossiana. A dirección de Rossi, a condición de Tarragó como secretario ou a presenza de Bonet ou Martí na coordinación do seminario fala do imprescindíbel papel do grupo catalán no seminario. Mais, como se está a dicir, a nómina de participantes abrangue un abano de realidades moito máis complexo.



TITULO : PROYECTO Y CIUDAD HISTORICA.

TEMA : Estudio y propuestas para el centro histórico de Santiago en relación con su periferia. Comparación con los casos de otras ciudades históricas.

FECHA : 27 de septiembre al 9 de octubre de 1976.

DIRECTOR : Aldo Rossi.

SECRETARIO: Salvador Tarragó.

PROGRAMA :

Domingo, 26: Llegada de los participantes.

Lunes, 27:
10 h. — Inauguración del S. I. A. C. a cargo del Decano del C. O. A. G. Lección de Aldo Rossi en que se planteará el tema, «La metodología y los objetivos a emplear en el S. I. A. C.».
12 h. — Antonio Bonet Correa: «Los antecedentes históricos de la ciudad de Santiago».
16. — Recorrido por la ciudad para empezar a conocerla sobre el terreno.
18 h. — Visita a la exposición «Planos de Santiago» en el Convento de Santo Domingo.
19,30 h. — Aldo Rossi: «La problemática de los centros históricos».

Martes, 28:
9 a 10,30 h. — «La problemática urbanística de la Santiago moderna» a cargo de Francisco Fernández-Longoria.
10,30 a 13 h. — Exposición de los cinco temas de trabajo por cuenta de los responsables de organización de los respectivos equipos: (Gianni Braghieri - Vittorio Savi, Bruno Reichlin, F. Reinhardt, Yago Bonet - César Portela, Rafael Baltar - Manuel Gallego, y Salvador Tarragó - Carlos Martí) para la formación de los grupos de trabajo que han de quedar ultimados este mismo día. Uno de los motivos fundamentales de formación será evidentemente hablar la misma lengua.
16 h. — Salvador Tarragó: «El ejemplo de la ciudad de Barcelona».
19 h. — Danielle Vitale: «El centro histórico de Génova».
22,30 h. — Proyección de la película: «Cerdá, una obra malograda» de Lorenzo Soler.

Miércoles, 29:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — Bruno Reichlin: «La ciudad de Zurich».
19 h. — Siza Vieira: «Las ciudades atlánticas».
22,30 h. — Proyección de un documental sobre la celebración del IV Congreso del C. I. A. M.

Jueves, 30:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — Juan Ruesga y F. Villanueva: «Sevilla y su casco antiguo».
19 h. — Mario Gandelsonas: «La ciudad de Nueva York».
22,30 h. — Proyección de las películas: «Largo viaje hacia la ira» y «Gitanos sin Romancero» ambas de Lorenzo Soler.

Viernes, 1:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — Vittorio Savi: «Las ciudades toscanas».
19 h. — Peter Eisman: «Las ciudades norteamericanas».
22,30 h. — Proyección de dos películas sobre Le Corbusier: «Poème électronique» y «Construction du Pavillon Philips».

ORGANIZA: COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA

I SEMINARIO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA EN COMPOSTELA

Sábado, 2:
9 a 13,30 h. — Sesión conjunta de todos los grupos de trabajo.
De sábado 14 h. a domingo 22 h.: Excursión por una zona de Galicia de especial interés urbanístico.

Lunes, 4:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — Javier Unzurrunzaga: «Las ciudades vascas».
19 h. — Carlo Aymonino: «La proyectación a las diversas escalas: La experiencia de Pesaro y Fanio».
22,30 h. — Proyección de las películas: «Habitat» de Baca y Garriga, «Escombreres» (Basuras) de un colectivo catalán, «El gran vacío» de Eugenio Anglada y «Distancia cero infinito» de Jorge Bayona.

Martes, 5:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — José da Nobrega y José Charters: «La ciudad de Lisboa».
19 h. — Josef Paul Kleinhues: «Las grandes intervenciones en Alemania».
22,30 h. — Proyección de las películas de arquitectura de la XV Trienal de Milán.

Miércoles, 6:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — Luis Peña Ganchegui: «La ciudad de San Sebastián».
19 h. — Rossi, Consolascio y Bosshard: «La arquitectura del Ticino».
22,30 h. — Proyección de la película «La ciudad es nuestra» de Tino Calabuig.

Jueves,7:
9 a 13,30 h. — Sesión de trabajo de los grupos.
16 h. — Conferencia: Concha Feler: «La problemática del centro histórico de una ciudad hispanomusulmana: Granada».
19 h. — James Stirling: «Mis intervenciones en casos antiguos ingleses y alemanes».
22,30 h. — Proyección de las películas «Des Maisons et des hommes» de Villiers y Jallaud y «Naissance d'une ville», de M. Francois.

Viernes, 8:
Mañana. — Exposición y discusión de los trabajos.
16 h. — Oswald Mathias Ungers: «Arquitectura a escala urbana en algunas ciudades alemanas y americanas».
17,30 h. — Preparación de las conclusiones.

Sábado, 9:
10 h. — Sesión de clausura. Relación final a cargo de Aldo Rossi.

OTRAS ACTIVIDADES:

En colaboración con el Ayuntamiento de Santiago se ha organizado la Exposición Los Planos de Santiago en el Convento de Santo Domingo.

En colaboración con la Delegación de Galicia del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos se ha organizado la Exposición del Centenario de Idelfonso Cerdá en el Seminario de San Martín Pinario.

CON LA COLABORACION DEL CONSEJO SUPERIOR DE COLEGIOS DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA.

Fig. 212. Programa do I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (1976). Fonte: *2C: construcción de la ciudad*, nº 8 (1977)

[434] Na abertura do seminario, de feito, interviñeron Xosé Bar Bóo, decano do COAG; Juan González Cebrián, presidente do CSCAE; Aldo Rossi e Salvador Tarragó como director e secretario do curso, respectivamente; Pablo Sanz Pedrero, reitor da USC; e Agustín Fernández Albor, irmán do futuro presidente da Xunta Xerardo Fernández Albor e vicerreitor da USC (*La Voz de Galicia* 1976i).

Durante dúas semanas, o seminario [**Fig. 212**] artellouse en conferencias, grupos de traballo, proxeccións e visitas [**Táboa 6**], un completo e ambicioso programa que se cumpriu agás a ausencia dun arquitecto que dúas décadas despois *descubrirá* a cidade histórica de Santiago: Peter Eisenman. O cómputo de conferenciantes traía á mesa de debate o estado de cidades de diferentes países e rexións, conferindo a perspectiva ampla de que estamos a falar: Antonio Bonet, Fernández Longoria, Daniele Vitale, Salvador Tarragó, B. Reichlin, Álvaro Siza, J. Ruesga, F. Villanueva, M. Gandelsonas, V. Savi, X. Unzurrunzaga, C. Aymonino, J. da Nóbrega, J. Charters, J. P. Kleihues, Luis Peña Ganchegui, Aldo Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, Concha Félez, James Stirling e O. M. Ungers. Os grupos de traballo [**Táboa 7**][435] realizaban o seu traballo por zonas de Santiago —Belvís, Ensanche, San Clemente, San Martiño Pinario e San Domingos— a través dunha metodoloxía común: levantamentos de plantas, análises de edificios, confección de táboas tipolóxicas, análise de transformacións históricas (Grupo 2C 1977d, 56). Por último, entre as visitas e excursións salientan a asistencia a unha exposición sobre planos de Santiago, celebrada no convento de San Domingos de Bonaval, e a exposición polo centenario de Cerdà, organizada no Seminario de San Martiño Pinario en colaboración co Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.



213



214

Fig. 213. **Llorenç Soler e Anna Turbau. Fotografía: Joaquim Romaguera. Fonte: García Ferrer e Rom (1996)**

Fig. 214. **Fotogramas do documental do SIAC (dir. Llorenç Soler, 1977)**

O SIAC foi moi seguido na prensa[436], en que se reflicten as diferentes valoracións emanadas do seminario. Santiago Amón, no *El País*, amosaba semanas antes do seu comezo a desconfianza polo papel principal dos italianos no SIAC —formula un «colonialismo arquitectónico a la italiana»—, aínda que consideraba que estaba ben formulado. José María Ballester (1976), en *Blanco y negro* (nº 3359), valoraba o SIAC como un acontecemento a prol dunha arquitectura máis humanizada, que superase a visión individualista do arquitecto e que, sen un interese nostálxico, abordase as problemáticas dos cascos históricos, situándoo á altura doutro dos grandes acontecementos do ano: a exposición «Europa-America: arquitettura urbana, alternative suburbane» da Bienal de Venecia[437]. Volvendo ao *El País*, Carlos Martí e Luís Mariño realizaban

[435] Nótese a presenza de persoas que atenderán a cuestión galega ou terán relación con Galiza nas seguintes décadas. Así mesmo, ademais de Siza, tamén Souto de Moura ou Adalberto Dias participaron no seminario.

[436] Amón (1976) no *El País*, Ballester (1976), *El País* (1976), Fraga Rivas e Malo de Molina (1976), *La Voz de Galicia* (1976e; 1976g; 1976h; 1976i; 1976j; 1976k; 1976l; 1976m; 1976n) ou a entrevista de Rossi (1976), tamén no *El País*. A estes cabería engadir *Cambio 16* (nº 246), *Cuadernos para el diálogo* (nºs 182 e 184), *El Correo Gallego* (25, 28 e 30/9/76), *Faro de Vigo* (6/10/76), *El Ideal Gallego* (7/10/76).

[437] Como indica Ballester (1976), esta mostra confrontaba as propostas urbanas estadounidenses, «más homogénea y rica en destellos innovadores» e a europea que, «mucho más compleja, presenta con mayor urgencia la problemática de su relación con la historia, con las persistencias ambientales». Ao respecto dela, consúltese o catálogo escrito por Franco Faggi (1978).

unha entrevista a Aldo Rossi, quen tiraba nela as ideas baralladas por el na inauguración do curso[438], elevándoo á necesidade de superar a crise do Movemento Moderno:

> Hacia finales de los años cincuenta, pocos años después del final de la guerra, se rompió la bella ilusión de la arquitectura del Movimiento Moderno: esta bellísima ilusión no debía ya resurgir. ¿Cuál era esta ilusión? La que, confundiendo moral y estética, política y técnica, pensaba y veía en la arquitectura el elemento capaz de redimir los conflictos sociales. Pero los desastres de la guerra, exactamente como en el cuadro de Goya, habían puesto en primer término el rostro del verdugo y del condenado, las ciudades destruidas se convertían automáticamente en monumentos, monumentos de una crudeza tal que ni siquiera el nihilismo de las vanguardias hubiese podido imaginar. Las polémicas entre arquitectura democrática, socialista, fascista se han desmenuzado sobre estas ruinas; la arquitectura volvía a ser técnica o arte y, por tanto, instrumento. La lectura de Antonio Gramsci, el hecho cultural más importante para la arquitectura de postguerra enseñaba que sólo la conciencia del uso de la técnica y no la técnica en sí misma, calificaban al intelectual. Sobre esto se han desarrollado los debates, a menudo las desviaciones, pero también la construcción de una nueva visión de la arquitectura. Hoy sabemos que no existe una arquitectura moderna en cuanto tal, sino sólo programas con los que enfrentarse y problemas que resolver (Rossi 1976).

Un dos grandes testemuños do SIAC é o documentario realizado polo director catalano-valenciano Llorenç Soler, cineasta que haberá ter desde este momento unha fértil relación con Galiza e que casaría con Anna Turbau [**Fig. 213**], senlleira fotógrafa que tamén retrataría o país galego durante os crus anos da Transición[439]. Como o propio Soler (1994c, 39–40) conta, a relación cos arquitectos galegos xurdiu a comezos do verán de 1976 cando foi chamado por Tarragó para el e Turbau iren xantar xunto con Portela, Bonet e Rossi nun restaurante de Barcelona. A relación con Tarragó viña de *Cerdà, una obra malograda* (1976), un documental realizado para a xa citada exposición do centenario do urbanista. Daquel xantar, en que se falou de arquitectura ou cinema[440], Soler comentou o seu interese desde había tempo de realizar un documental sobre a comunidade xitana, ao que Portela respondeu convidándoo ás vivendas que realizara con Pascuala Campos en Campañó. De aí naceron as fotografías de Anna Turbau e mais *Gitanos sin romancero* (1976), o primeiro traballo de Soler en Galiza. Rematada en setembro, a reportaxe sobre a comunidade xitana de Campañó foi estreada no SIAC[441], téndolle sido xa encargado o documental sobre o desenvolvemento do seminario. O documental do SIAC (1976) foi unha redescuberta da cidade para Soler [**Fig. 214**], que só a coñecera de forma esporádica. Tal foi así que decidiu, xunto co seu cámara Jaime Larrain, saíren gravar a cidade nunha especie de «montaxe paralela» ás propias actividades do seminario. Desta maneira, o documental comeza cun xantar no restaurante El Asesino[442], en que Portela relata algunhas das cuestións que falara con Soler sobre a realización do propio documental. A metraxe desenvólvese así concatenando escenas dos debates, conferencias e mesas de traballo con imaxes de Santiago, das rúas e da xente[443], o que faría del un documento máis accesíbel a un público xeral e

---

438 Como dicimos, estas mesmas ideas están reflectidas na conferencia inaugural de Rossi, incluídas nas actas do seminario e no especial de *2C* (Rossi 1977a, 15; Grupo 2C 1977d, 60).

439 Cómpre salientar as mostras *Anna Turbau: pequena historia natural* (1993), organizada pola USC, e mais *Anna Turbau. Galicia, 1975-1979* (2017), do Consello da Cultura Galega.

440 Recorda Soler que Rossi «remarcou a súa total adhesión a Luchino Visconti». Precisamente, César Portela, nunha entrevista realizada en decembro de 2017, lembraba esta paixón de Rossi polo cinema, compartindo con el longas sesións de filmes cando o visitaba en Italia.

441 Non foi a única produción de Llorenç Soler proxectada no SIAC, senón tamén o xa citado documentario sobre Cerdà e *El largo viaje hacia la ira* (1968).

442 Soler comenta a súa longa relación con este restaurante e a súa estreita relación coas propietarias daquela. De feito, El Asesino foi un dos grandes puntos de encontro dos arquitectos galegos cando recibían visitas. Almuíña (1985), precisamente, retrotraía esta afinidade á Reunión dos Arquivos Históricos de 1973, sendo este restaurante o espazo das reunións extraoficiais con Rossi, Linazasoro, Tarragó ou Unzurrunzaga, arquitectos que, nas súas voltas a Compostela, terían neste restaurante unha das súas paradas obrigadas.

443 Ademais, introdúcese o elemento en *off*, un comentario que —segundo o director— fose o equivalente literario da arquitectura racionalista, acompañando algunhas escenas con *travellings*: «Rúa del Villar. Calle medieval. Uno de los ejes fundamentales de Santiago. El Ensanche de la ciudad. Destrucción sistemática de Santiago a partir de 1950. Riqueza y calidad de espacios urbanos en el centro histórico. Oposición. Tensión dialéctica centro-periferia. Una arquitectura de la ciudad superviviente. ¿Amenazada? Una monstruosidad urbanística. Especulación. Capitalismo. Un ejemplo menospreciado. Olvidado. Barbarie incivilizada. Codicia. Las huellas de una postguerra castradora. Una ciudad. Una cita: Santiago de Compostela» (Soler 2002, 70–71).

podía reflectir a subxectividade do autor: «das conferencias maxistrais de Rossi ó encanto recolecto da Rúa do Vilar; das severas propostas de Stirling ó Mercado e o seu rebumbio; das férreas exposicións de Kleihues á serenidade da Quintana de Mortos; das reivindicacións de Aymonino á rotundidade pétrea de San Martiño Pinario. E así foi o documental» (Soler 1994c, 40). Para Soler, o SIAC supuxo o inicio dunha amorosa relación con Compostela[444] e Galiza que se habería manter no tempo. Da afinidade ideolóxica coas loitas do COAG e o interese pola realidade galega nacerán, nestes anos, outras tantas producións: *Autopista: unha navallada á nosa terra* (1977), *O monte é noso* (1978) e *Condenados a beber* (ou *Alcoholismo en Galicia*, 1978)[445], así como unhas imaxes de Bonaval en *Antisalmo* (1977)[446]. A reportaxe do SIAC —e as demais producións desta década— responde ás características do cinema independente de Soler nesa época: realizacións en 16 mm autoeditadas que dan voz a diversos colectivos, contrapóndose aos relatos oficialistas dos documentais aparecidos no NO-DO e sen os recursos que recibirá o audiovisual coa chegada dos gobernos autonómicos (Nogueira 1997, 336)[447]. Estas formas de divulgación non se entenden, polo tanto, sen o contexto da fin da ditadura e a nova transición política constitucional.

Cómpre engadir neste punto algunhas opinións que exemplifiquen as conclusións máis positivas e negativas sobre o SIAC, así como a súa relevancia no que agora atinxe, isto é, a súa relevancia para a articulación profesional galega. En primeiro lugar, Salvador Fraga Rivas e Julio Malo de Molina, que asistiron ao SIAC, deixaban constancia nas páxinas de *Triunfo* (nº 719, 1976) dos principais problemas do seminario, que serán precisamente as cuestións máis sinaladas nas súas comunicacións finais. Por unha banda, ambos os dous entenden que o SIAC naceu xa das desavinzas existentes entre a Xunta de Goberno do COAG e algúns colexiais, que «propiciaron un importante abstencionismo por parte de los discrepantes, lo que, unido a la subjetividad de los organizadores en la selección de los participantes, configuró una muestra tan sólo parcial del colectivo profesional en Galicia y en el resto del Estado español» (Fraga Rivas e Malo de Molina 1976). Por outra banda, isto condicionou o nivel crítico e produtivo dos debates, enfrontándose as posicións «mecanicistas y positivistas de los más y el izquierdismo de los pocos», botando en falta unha perspectiva de materialismo dialéctico. Esta última idea sintetiza gran parte do debate final: a presentación das metodoloxías rossianas como moda e sen as implicacións sociopolíticas que o método analóxico de Rossi leva implícitas. En efecto, nas comunicacións finais, que asinaban conxuntamente diferentes grupos de arquitectos e arquitectas, saliéntase, por exemplo, a necesidade de ter comprendido o marco político da cidade co fin de canalizar o traballo a través das reivindicacións políticas veciñais[448], introducindo —neste caso Bernard Miller e na liña do artigo de Fraga

[444] Da súa descuberta da cidade nacerán o videopoema *Santiago, en el camino* (1992), rodado aproveitando unhas ferias en Galiza e que reflicte o seu estado de ánimo ao percorrer as rúas de Santiago; a videoinstalación *Oh, Santiago!* (1993), encargada pola Facultade de Xornalismo para a exposición de Anna Turbau no Pazo de Fonseca; e *Pegadas* (1997), unha produción da Universidade de Santiago que amosa a cidade máis aló do turismo.

[445] *Autopista: unha navallada na terra* (1977), con produción de Anna Turbau, asesoramento de Tarragó e locución de Luís Mariño, trata as mobilizacións veciñais contra a construción da AP-9. *O monte é noso* (1978), con guión de Mariño, narra as loitas comunais contra a expropiación de montes nos últimos anos do franquismo. Por último, *Condenados a beber* (1978), encargada por un sacerdote de corte progresista de Cáritas Diocesana de Santiago, denuncia o aumento do alcoholismo nas clases populares. Os contidos dos dous primeiros volverán ser tratados no bloque III. Máis aló destas producións dos setenta, ao longo da súa traxectoria galega tamén dirixida *A palabra no tempo*, serie da TVG sobre a tradición oral, e *A mirada de Anna*, documental para a TVG e TV3 sobre o labor de Turbau na Galiza dos setenta.

[446] Coa voz de Anna Turbau en *off*, *Antisalmo* é un vídeo experimental que abarca a idea do poder da Igrexa na morte. Segundo Gómez Viñas, trátase «dun cinema de montaxe, avangardista e devedor das teorías eisenstenianas da "montaxe de atraccións": dúas imaxes distantes no lugar e no tempo únense na mesa de edición dando lugar a unha nova idea ou concepto, allea ao referente inicial» (Gómez Viñas 2006, 221).

[447] En Catalunya, Soler fundara a Cooperativa de Cinema Alternatiu, unha produtora de curtametraxes que participou do movemento *underground* catalán deses anos. Para o contexto de Soler no cinema independente estatal, *vid*. Romaguera i Ramió e Soler (2006). Sobre a relación de Soler con Galiza foi publicado *Llorenç Soler, dunha beira a outra* (Centro Galego de Artes da Imaxe, 1994), que inclúe escritos de Soler (1994a; 1994b; 1994c; 1994d) ou un texto de Portela (1994c) que reflicte a admiración e amizade co director valenciano. A vinculación galega pode ser rastrexada arredor doutras moitas publicacións, artigos e entrevistas (García Ferrer e Rom 1996; Gómez Viñas 2006; Larraz 2006; Ledo Andión 2012; Soler 1998).

[448] Concretamente, a segunda das comunicacións finais queixábase de non ter entrado en contacto coas asociacións veciñais, moitas delas de recente creación, o que facía aínda máis necesaria a colaboración do que a propia teoría. Entre elas, salientan a de Conxo, o que resulta curioso tendo en conta a atención que se prestara ás loitas contra a reparcelación do barrio no *Boletín informativo*. Asinan esta

e Malo de Molina— un compoñente esquerdista e internacionalista[449]. Dúas das persoas máis críticas nestas conclusións foron Carlos Bustos e Francisco Couto, que critican que o SIAC non transcendese a reflexión teórica para se converter nunha ferramenta de transformación social. Novamente Carlos Bustos, desta volta con Juan Carlos Palacios, estendeu esta crítica ás páxinas de *Arquitectura* (nº 201, 1976). Unha crítica cuxa base —din— está na crecente tendencia das Escolas de Arquitecturas a teorizaren excesivamente. Para eles, ao se poren ao día, mercan os últimos ensaios, reflexionan —directa ou indirectamente— sobre eles sen unha análise rigorosa e extracción válida e mudan continuamente de referentes teóricos. Non se crea cultura, consúmese. A «arquitectura de seminario» desconéctase da «arquitectura vivida». O temor ás modas pasaxeiras da teoría e a desconfianza que algunhas persoas vían na poderosa presenza de Rossi xa se advirten nas primeiras liñas do artigo:

> El espíritu «mesiánico» presente en el seminario nos llevaría a creer en el espejismo de que son las personas concretas las que hacen la historia y los arquitectos la ciudad, es decir, a creer en la autonomía del técnico y de la arquitectura. El seminario es un caso concreto de esto último: transformar la ciudad mediante un método intelectual en lo que a un grupo de arquitectos les gustaría que fuera (Bustos e Palacios Gonzalo 1976, 61).

Con todo, non só detallan as contradicións do seminario, senón que tamén poñen o foco nos erros do seu funcionamento cun ton que resulta a antítese doutras valoracións máis «heroicas». Por unha banda, as queixas sobre as conferencias atinxiron o compoñente «mesiánico» de intervencións como a de Tarragó ou a perda de interese pola ausencia de traducións ou a dispoñibilidade dos textos das comunicacións[450]. Nesa liña de prevalencia teórica sobre a aplicación social, só se salvan as achegas de Siza e os arquitectos lisboetas, cuxa posición crítica reflectía evidentemente a calidez sociopolítica dos procesos SAAL. Por outra banda, as mesas de traballo estiveron desde o primeiro día condicionadas polo compromiso de publicar un libro [**Fig. 215**] cos resultados, asunto que fora comentado por Carlos Martí na inauguración. Na dinámica de traballo evidenciábanse, precisamente, a dicotomía entre o traballo en papel, de reprodución metódica das liñas propostas pola organización, e a demanda dun coñecemento máis axeitado da realidade dos lugares sobre os que traballar[451]. «El "problema" de los centros históricos —conclúen— fue el gran perdedor del seminario» (Bustos e Palacios Gonzalo 1976, 65)[452].

Entre as opinións incluídas en *2C*, Rafael Baltar e Manuel Gallego sinalaban as mesmas dificultades no grupo de traballo que coordinaron: a escaseza de información previa sobre a teoría de Rossi ou a realidade arquitectónica galega, habendo moitos profesionais a traballaren sobre tipoloxías que non coñecían, e mais o

---

comunicación José Luis Ros Andreu, Julián Chapapría, Bernard Miller, Carlos Salvadores Navarro, Alberto Sanchís Pérez, Manuel Portaceli Roig, Eugenio Garcés e Constantino Vitoria Miñana (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977a, 294–95).

449 Miller comeza a súa comunicación final afirmando: «La posibilidad de venir a Santiago de Compostela para participar en el I SIAC, con un programa de "grandes estrellas" y un tema vinculado con algunos de los problemas que me afectan diariamente, la relación de la ciudad con su periferia, parecía muy interesante. Además, el elemento de internacionalismo, que significaba contacto con gente de formación cultural y experiencias distintas de las mías, y la oportunidad de conocer Santiago, fueron atractivos». Aínda que non se cumpriron as súas demandas —ou non coa profundidade ideolóxica que para el requiría—, remata emprazando a celebrar un segundo seminario en Galiza (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977a, 299–300).

450 Láianse, por exemplo, da perda de información que supuña non entender italiano para a conferencia de Daniele Vitale, que consideran «boa», como tamén a falta de espazo para o debate. Salientan, neste senso, a intervención de Fernández Longoria sobre o desenvolvemento recente de Santiago, unha «mezcla de tecnocracia y tecnología» que espertou unha resposta «airada» entre os asistentes, sendo unha das dúas conferencias nas que houbo coloquio; ante esta falta de coloquio, a resposta da coordinación foi que, tendo debatido sobre esta cuestión na organización previa do seminario, decidiron non sobrecargar o denso horario con debates, xa que «los participantes estarían demasiado cansados como para alargar la jornada haciendo preguntas». Con estas limitacións, entenden, a proposta de conferencias colapsa coa presenza das grandes voces, que eclipsan as demais: «Suponer que una ciudad llega a ser lo que es debido a la presencia, pongamos por caso, de tres hombres, implica un absoluto olvido de que existe una verdade historia hecha de movimientos sociales, que en un momento dado adquieren el papel de protagonistas de la ciudad y que, consecuentemente, reflejan sus intereses en el urbanismo y edificación de "su" ciudad» (Bustos e Palacios Gonzalo 1976, 63–64).

451 «Algunos pasan los días encerrados dibujando, en medio de una angustiosa escasez de medios materiales, ahorrándose conferencias y coloquis, y otros pasan el día tratando de conectar con la ciudad y reuniéndose en diversos grupos o asistiendo a los coloquios que, inteligentemente, Aldo Rossi comenzó a promover por las mañanas» (Bustos e Palacios Gonzalo 1976, 65).

452 Crítica que volven pór sobre a figura de Rossi, sobre a cal sospeitan que os participantes fosen escollidos por prestixio e para non entrar en contradicións coa liña rossiana do seminario. Salientan, en definitiva, que o dato máis positivo foi a existencia de debates e reflexións emanado do grupo máis contestatario coa liña oficial do discurso.

peso do libro. Pola súa banda, Almuíña tamén recoñecía falta de tempo e unha esixencia de horarios que requiría o traballo. Para el, isto influíu nun descoñecemento da cidade por parte de moitos participantes e na propia rodaxe dos grupos de traballo, cuxos membros non se coñecían nos máis dos casos. Tamén pon de manifesto cuestións como a densidade do programa, as discrepancias xurdidas, o carácter restrinxido do seminario, excluíndo outros estamentos da sociedade civil, ou a ausencia da arquitectura popular e as cidades galegas fronte a experiencias doutros países, que puña de manifesto a «dependencia de Galicia respecto a otros centros de poder y decisión», reproducida no «plano arquitectónico en forma de polarización en torno a las formas culturales y los modelos ajenos y marginación y descuido de los propios» (Grupo 2C 1977d, 65). Fronte a estas críticas, que en calquera caso atopaban moitos aspectos positivos no SIAC, as conclusións do seminario tamén foron empregadas polos arquitectos galegos como altofalante das denuncias colexiais e das reivindicacións en clave nacional que fervían na política do momento. Exposto por César Portela, este texto, coa cuestión nacional e a loita de clases como leitmotivs[453], parte da conciencia de colonialismo, tan presente desde a publicación d'*O atraso económico de Galiza* (1972) de Xosé Manuel Beiras —presente na biblioteca do COAG—, e da aportación da arquitectura na cultura e para a liberdade do pobo galego:

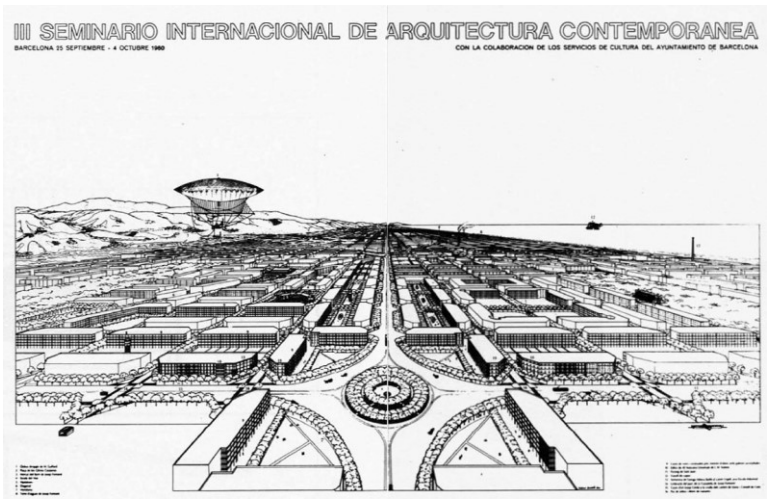
> Los profesionales gallegos de la arquitectura asistentes al I SEMINARIO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA EN COMPOSTELA queremos manifestar:
>
> 1º. Que nuestro pueblo se halla actualmente oprimido y colonizado política, económica y culturalmente.
>
> 2º. En el orden político sólo un proceso de autodeterminación entendido como la consecución de poder real por el pueblo, hasta alcanzar el control total de los medios de producción y ser dueño de su propio destino, pueden dar paso a una sociedad socialista en la que el nivel y la calidad de la vida hagan de nuestro pueblo un pueblo humano.
>
> 3º. En el orden cultural, en general, y en el urbanístico y arquitectónico en particular, la presión secular de una cultura ajena a la nuestra que es hoy soporte y vehículo de una cultura standarizada de corte capitalista-monopolista, no ha sido suficiente para hacer perder la identidad cultural de Galicia que ha tenido que ocultarla durante siglos.
>
> Nosotros, como técnicos e intelectuales, parte de este pueblo y comprometidos con él, somos consecuentes de la necesidad de entroncar con su verdadera cultura. Pero somos conscientes, asimismo, de la necesidad de conocimiento y contraste de ésta con la de otros pueblos como método de enriquecimiento de nuestra propia cultura.
>
> Estos problemas culturales que el hombre de hoy tiene planteados, no pueden encontrar vías de solución sin que la encuentren los de orden político. No obstante, y pese al marco capitalista y burgués en que se desarrolla nuestra labor profesional y nuestra vida, estamos proponiendo constantemente alternativas y soluciones a espacios arquitectónicos que usa y habita nuestro pueblo, disfrutándolas o sufriéndolas. Por ello y en tanto no alcancen soluciones los problemas políticos que Galicia padece, y por los que luchamos, nuestra posición en el aspecto técnico e intelectual no puede ser otra que esforzarnos en encontrar y proponer las soluciones más idóneas y favorables a nuestros trabajos profesionales como aportación a un patrimonio que pertenece al pueblo y que algún día habrá que devolverle.
>
> Para ello es preciso una constante puesta a punto de nuestros conocimientos que, a modo de instrumento, podamos utilizar en nuestras intervenciones. En este sentido, el SIAC sin pretender hacer un balance completo del mismo y sin pronunciarnos sobre el resultado formal de los proyectos, por falta de tiempo para ello, cumplió con creces lo que nosotros le pedíamos dentro de esta línea de estrategia profesional.
>
> Creemos que la dialéctica clases populares-técnicos progresistas es similar en todas partes y requiere de éstos posturas análogas, pero, desde luego, respetamos cualquier otra postura sostenida por técnicos de otras nacionalidades. En cualquier caso, la nuestra es la enunciada y creemos que está clara (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977a, 297; Grupo 2C 1977d, 64).

É evidente que moitas destas críticas apelaban de forma máis ou menos velada aos membros de 2C, Rossi ou Portela como cabezas visíbeis do SIAC, aínda que, como se indicou anteriormente, 2C defendía que non

[453] Esta linguaxe tan combativa e abertamente marxista lembra á que empregará precisamente Portela na súa intervención nas II Xornadas de Arquitectura Galega de Cambados (1979), en que reivindica un novo modelo territorial como «avance ao socialismo» (Portela 1984a).



215



216



217



218

Fig. 215. Portada de *Proyecto y ciudad histórica* (1977)
Fig. 216. Cartaz do III Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea en Barcelona (1981)
Fig. 217. Asistentes ao I SIAC na Praza da Quintana. Na beira superior esquerda, Aldo Rossi
Fig. 218. Asistentes ao I SIAC na Praza da Quintana

se apropiara da súa liña argumental e apostara pola diversidade. Entre as valoracións «oficialistas», cómpre comezar polas cabezas visíbeis do seminario. No prólogo do «polémico» libro[454], Portela, Rossi e Tarragó defenden que o método analítico permitiu desenvolver a visión dialéctica da realidade, distanciándose das críticas sobre a imposición metodolóxica indicando que «en Santiago de Compostela no hemos codificado nada, ni indicado el camino a seguir; la época del CIAM y del arquitecto-brujo ha terminado con la bella ilusión de que la arquitectura resolviese los problemas estructurales» (Portela, Rossi, e Tarragó i Cid 1977, 9). Tamén 2C quixo desprenderse da lousa das contradicións teórico-prácticas, defendendo que foi precisamente o traballo colectivo o que sacou o labor do terreo abstracto para se ligar o contido da investigación á realidade, xa

[454] Publicado polo COAG (1977), o libro consta de prólogo (Portela, Rossi, e Tarragó i Cid 1977), introdución (Rossi 1977a), as conferencias (A. Bonet Correa 1977; Vitale 1977; Tarragó i Cid 1977a; Reichlin, Reinhart, e Helfenstein 1977; Siza Vieira 1977; Ruesga Navarro e Villanueva 1977; Gandelsonas 1977; Savi 1977; Unzurrunzaga 1977; Aymonino 1977; Charters *et al.* 1977; Kleihues 1977; Peña Ganchegui 1977; Rossi, Consolascio, e Bosshard 1977; Félez 1977; Stirling 1977; Ungers 1977) e os resultados dos cinco grupos de traballo (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977b; 1977c; 1977d; 1977e; 1977f; 1977g), así como as comunicacións finais de que vimos dando conta nas últimas páxinas (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977a). No *quaderno* 21, Rossi deixaba constancia de ter voltado do SIAC e de estar a preparar o prólogo do libro: «Questo libro documenta una esperienza singolare. Il corso di un seminario o di una scuola che ha affrontato i problemi dell'arch[itettura] in un luogo circonstanziato: la Galizia» (Rossi 1999k).

que, «de lo contrario estaba condenado a convertirse en una simple especulación formalista, en un trabajo de laboratorio» (Grupo 2C 1977d, 57). Pola banda do COAG, aínda que houbo discrepancias no seu seo, pódese afirmar que o SIAC tivo unha relevancia notábel no eido profesional galego. Neste senso, Bar Bóo facía unha valoración positiva na clausura —hai que entendela como unha valoración máis institucional—, salientando a grande dedicación en pór os recursos desde un colexio cun escaso tempo de vida. Se ben os temas a tratar eran para el urxentes, restáballe importancia á escaseza de conclusións que caracterizou o final do SIAC: «Y de los resultados creo que tampoco podíamos esperar más, pues si nunca llegamos a una solución definitiva sino que siempre serán transformables mientras no tengamos una organización política suficiente, una sociedad realmente autogestionaria donde todos nos propongamos hacer las cosas y juntos tratemos de resolverlas» (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977a, 301).

O SIAC volveríase celebrar até en catro ocasións, mudando «Compostela» por «contemporánea» nas súas siglas: Sevilla (1978)[455], Barcelona (1980) [**Fig. 216**][456], Nápoles (1982) e Belfort (1984). Aínda que se mantivo a orixinal motivación de dar solucións a espazos históricos afectados polo desenvolvemento urbano, as sinerxías que se produciron en Santiago foron esvaecendo. Por exemplo, García Estévez (2014, 114–15) pon de manifesto como Rossi se achega máis á crítica estadounidense[457], mentres que o núcleo de Tarragó reforzaba a súa vía contestataria coa Asociación para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (APAC), nova referencia ás tradicións racionalistas que se pretendían manter na memoria — GATEPAC, GATCPAC. Así, Rossi só intervirá na clausura do II SIAC, mentres que en Barcelona xa non participará.

Como vimos, o SIAC non espertou as mesmas simpatías e valoracións no seo da arquitectura nin antes nin despois da súa celebración. Porén, a historiografía galega construída ao longo das décadas seguintes tende a conferirlle unha fundamental relevancia ao SIAC. Póndomos dous exemplos, Seara (1993b, 392) entende o SIAC como un fito fundamental, facendo fincapé na influencia de Rossi e as súas metodoloxías na intervención sobre a cidade[458]; Pedro de Llano (1989a, 16), pola súa banda, remarca a influencia que tería como base teórica para reutilizar e ler os espazos e as arquitecturas tradicionais. Gallego (1985b), que expuxera as súas críticas, refírese ao SIAC como aglutinador da conciencia crítica e a aproximación ás problemáticas propias do país que definen os primeiros anos do COAG, co carácter propio conferido por Salvador Tarragó e Aldo Rossi[459]. Para Baltar Tojo (1991a, 79), tamén crítico, o SIAC permitiu un mellor coñecemento da cidade, aínda que se avanzase menos no recoñecemento ambiental doutros valores. Sexa como for, pódese concluír que o SIAC foi un feito moi relevante da arquitectura galega, xa que, independentemente das discrepancias ou da maior ou menor profundidade dos seus resultados, o certo é que foi un encontro o suficientemente amplo entre os arquitectos galegos e situou a arquitectura galega no centro dalgúns dos principais debates da arquitectura do momento. Neste senso, Alonso Pereira afirma o SIAC e Rossi «sirvieron de catalizador de los impulsos de ese grupo generacional, cuyo

[455] Almuíña lembraba en *Obradoiro* como foi o proceso de se trasladar o SIAC a Sevilla logo de finalizar o primeiro seminario: «O reto estaba, pois, xa lanzado desde a propria denominación de "primeiro": compría organizar un "segundo". Que este segundo tivese a mesma orientación ou tendencia que o primeiro non foi opinión con forza dabondo dentro do COAG, pero tampouco surxiu aquí unha alternativa para facer outro Seminario distinto. E foi un grupo de arquitectos de Sevilla quen recolleu o desafío de montar o segundo SIAC respondendo á demanda de vinculalo ideoloxicamente co primeiro» (Almuíña Díaz 1978a, 55). Co título «Sevilla: transformaciones e intervenciones arquitectónicas en una ciudad mediterránea», este celebrouse na Real Fábrica de Tabacos. Almuíña lembra tamén que seguiron a existir algunhas eivas na organización e, fronte a Santiago, as limitacións económicas non permitiron a presenza de tantos arquitectos-estrela. Outra recensión do II SIAC é a escrita por Villanueva Sandino (1978) en *Arquitectura* (nº 214, 1978). Sobre a vinculación de Rossi con Sevilla e o conxunto do Estado, remitimos aos estudos de Sainz Gutiérrez (2011; 2015; 2016; 2020).

[456] Iago Seara daba conta en *Obradoiro* da celebración de Barcelona, salientando a presenza de Iago Bonet e mais de Antonio Díaz, arquitecto bonaerense de pais galegos (Seara Morales 1981b).

[457] Neste senso, Eisenman, que fora o grande ausente do SIAC, será o anfitrión de Rossi en Estados Unidos, asinando precisamente a presentación do catálogo *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979* (The Institute of the Architecture and Urban Studies, 1979). Será nesta época tamén cando Rossi comece a súa *Autobiografía científica*, publicada orixinalmente en inglés polo MIT (1981), unha obra que, en calquera caso, non esquece as ensinanzas de cidades como Santiago.

[458] Seara tamén comentou, en entrevista co autor en febreiro de 2020, que xunto con Rossi para a arquitectura da cidade, no campo do territorio a outra grande referencia para a arquitectura galega foi Vittorio Gregotti.

[459] Estas sensacións de que deixaba constancia en 1985 son semellantes ás que compartiu nunha entrevista realizada polo autor en outubro de 2017. Recoñecendo o interese que tivo a súa celebración, se cadra non o marcou tanto como noutros autores que presentaban máis afinidade con Rossi.

conjunto desorientado había sido dado a conocer por Baldellou» (Alonso Pereira 2012, 31)[460]. Ademais, consolidou os contactos galegos coas realidades italiana, catalá e mesmo andaluza, que estará moi presente nos seguintes decenios [**Figs. 217 e 218**][461].

* * *

O pulso que tomou o COAG coas problemáticas do país ao longo da súa primeira década de funcionamento é sobranceira. Como lembraba Gallego Jorreto (2002a, 20) anos despois, o COAG «supuxo un encontro entre compañeiros para ter un órgano de comunicación e de enlace. Actuaba como un foro reivindicativo, de innegable importancia». Porén, a chegada da autonomía, como vimos dicindo, vai mudar o papel do colexio con respecto á sociedade galega. Isto, que non significa que vaia perder relevancia necesariamente, si explicaría unha mingua importante do seu carácter máis combativo inicial, orientando «a súa actividade a intereses profesionais moi limitados» (Campos Michelena 2000b, 19). Sexa como for, como coda a este intenso período, o COAG consolidábase definitivamente como institución ao se fornecer dunha nova sede central en Compostela, deixando atrás os tempos da rúa Montero Ríos. O novo edificio situábase nun espazo tan simbólico como a Praza da Quintana, concretamente na Casa da Conga [**Fig. 219**], proxectado por Domingo de Andrade e rematada por Casas e Novoa no século XVIII como residencia dos cóengos da catedral. Para a rehabilitación do espazo adquirido no inmóbel foi convocado un concurso, fallado en novembro de 1980 por un xurado constituído por Domisio Hernández Gil como presidente, De la Sota, Molezún e Oiza como vogais e García Braña como secretario. O proxecto escollido, «Eslabón»[462], foi proxectado por José Manuel Sanz Sanz, Luís Cepeda Vicente, Eduardo Castellanos de Ubao e Carlos Andrés Vallejo e recibiu a atención máis aló das fronteiras galegas[463].



Fig. 219. Casa da Conga. Fotografía do autor

[460] Porén, recoñece que a vinculación rossiana deles era diversa: «Forma epidérmica en unos casos; personalista en otros; magisterio teórico, aunque a veces distante en un tercer grupo, en todo caso, la influencia puesta de manifiesto de 1976 es clave en el proceso de conformación de la arquitectura contemporánea gallega, que supo coger en el momento justo el tren de la arquitectura que pasaba a su lado» (Alonso Pereira 2012, 31).

[461] Con respecto aos cataláns, Carlos Martí seguirá moi presente na arquitectura galega. O seu papel como editor do volume *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente* (1995) será de vital importancia nun intre fundamental como a Compostela de comezos da década dos noventa. Así mesmo, exercerá tamén como editor de *Cementerio Municipal de Fisterra (1997-1999)* (2012), consolidándose como un dos mellores divulgadores da obra de Portela e deixando unha grande pegada en Galiza, como reflicte un obituario de Peña Pereda (2020) publicado co gallo do seu pasamento en marzo de 2020. Por outra banda, esa relación catalano-galega seguirá tamén latente con Bonet ou Armesto, quen, como xa se indicou, dirixirá a tese de Blanco Granados (2015) sobre a obra de Xosé Bar Bóo. Con respecto a Andalucía, ademais do itinerario do SIAC, serán algúns os arquitectos andaluces que constrúan aquí, como Campo Baeza en Fene ou Vázquez Consuegra en Vigo, unha filiación andaluza da arquitectura galega que se completa coas propias orixes de Pascuala Campos.

[462] Recibiron o segundo premio *ex-aequo* o proxecto «Víspera» (Pedro Moleón Gavilanes e José María Mercé Hospital) e «Santiago 0, Prisciliano 1» (José Álvarez Checa, Tomás Curbelo Ranero e Miguel Lamas Zapata); e cuarto premio para «Límites» (Roberto Luna Fernández).

[463] A Casa da Conga xa fora tratada por Tarragó (1977) en *Arquitectos*. A revista *Arquitectura* deu conta tamén do concurso (nº 228, 1981), que foi incluído tamén nas actas das III Xornadas de Arquitectura Galega (1981). Anos despois, *Obradoiro* (nº 19, 1991; e nº 29, 2001) e *SC+a* (nº 1, 2003) testemuñarían a evolución desta sede. *Vid*. Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1981), «Concurso de anteproxectos para

2.3. O nacemento da Escola de Arquitectura

2.3.1. O camiño cara a unha nova escola no norte

Nos anos sesenta, o panorama estatal estaba determinado pola dicotomía entre as escolas de Madrid e Barcelona, como confirma a procedencia dos arquitectos e arquitectas incorporadas en Galiza até case a década dos oitenta. Será nestes anos cando comece a paulatina descentralización das institucións no Estado. Río Vázquez (2014, 307–9) relaciona este proceso coa crise da modernidade defendida por Antón Capitel (1982 e 1985)[464], así como a necesidade de novos referentes, que exemplifica cun texto de De la Sota (1969, 2) en que o pontevedrés chama á continuidade do proxecto moderno coa busca de novas metodoloxías e novos mestres[465].

En 1957, a Lei de Ordenación de Ensinanzas Técnicas (1957) cambiaba o paradigma das escolas de arquitectura, que pasarían a se integrar no ámbito universitario. Isto levaba consigo un aumento de profesorado e alumnado. Co fin de salvar unha eiva de masificación xa existente e para dar resposta ao novo marco normativo, naceron nos anos sesenta as escolas de Sevilla, València, Valladolid e Iruñea, sendo esta última a primeira de carácter privado. Posteriormente, a Lei Xeral de Educación de 1970 prevía o impulso de novos centros, como os das Palmas de Gran Canaria, Vallès e unha institución no norte peninsular. A primeira idea do réxime franquista para a escola do norte era situala en Euskadi. Porén, é nese momento cando aparece a figura de Pedro Barrié de la Maza, unha personaxe moi influente polo seu labor durante o franquismo, que lle valeu o título de conde de Fenosa. Desta maneira, Barrié mediará fronte ao réxime para atraer a nova escola á Coruña e impulsaraa a través da súa fundación (Alonso Pereira e Río Vázquez 2013, 3; 2016, 101). De feito, Barrié manifestara a súa preocupación pola carencia deste tipo de escolas técnicas en Galiza, fundamentais para o progreso da rexión, de maneira que tamén promoverá, coa mesma promesa de logo seren doadas á administración pública, a Escola de Enxeñería Industrial de Vigo e a Escola Universitaria de Arquitectura Técnica, tamén na Coruña. Esta última, aprobada nun consello de ministros celebrado en Meirás, supuxo a revitalización do ensino profesional que vivira unha longa paréntese durante o franquismo (Yáñez Rodríguez 2001, 302–3; Yáñez Rodríguez *et al*. 1995)[466]. Con todo, A Coruña non fora a primeira opción dalgunhas voces para a escola de arquitectura. Con anterioridade afirmabamos que a instauración do COAG en Compostela se correspondía simbolicamente cos devezos de Gómez Román, quen reivindicaba o carácter fundamental da cidade fronte á necesidade dunha escola galega[467]. En 1973, cando nace o COAG e se estaba a preparar a escola de arquitectura en Galiza, esta preferencia do arquitecto vigués no seu discurso de entrada na RAG segue presente nos arquitectos do ámbito do novo colexio. Na rolda de prensa final da III Reunión de Arquivos Históricos declarouse o seguinte:

---

reformar a Casa da Conga» (2001), «Concurso para la Sede del Colegio de Arquitectos de Galicia: adaptación de la Casa de la Conga en Santiago de Compostela» (1981), «Rehabilitación de la Casa de la Conga para ampliación del COAG de Galicia y subdelegación del COAG de Santiago» (2003) e Sanz Sanz, Castellanos Ubao e Cepeda Vicente (1991).

464 En efecto, Capitel refírese, quer a nivel madrileño, quer a nivel estatal, a un conflito entre os vellos modernistas e as novas posicións posmodernas, un proceso que denomina «cruzada pola modernidade».

465 O texto de Sota en *Arquitectura* (nº 129, 1969) nacía co gallo do falecemento de Mies van der Rohe, encadrado nunha sucesión de perdas dos grandes mestres do Movemento Moderno. Estas mortes son, precisamente, un punto simbólico para a historiografía moderna como inflexión final do Movemento Moderno.

466 Como diciamos anteriormente, desde o século XIX víñanse agravando as diferenzas legais e formativas entre os arquitectos e —primeiro— os mestres de obra e —despois— aparelladores (Sánchez García 2001). Xa existían estudos de aparelladores en Galiza desde 1895, que pasarían posteriormente á Escola Industrial de Vigo até a súa integración nas escolas de arquitectura en 1924. Durante os anos trinta, o gremio reivindicou a construción de cinco escolas en Madrid, Sevilla, Valencia, Barcelona e Vigo, mais a ditadura truncou a normalización dos estudos de aparellador en Galiza até a intervención de Pedro Barrié en 1969 (Yáñez Rodríguez 2001, 301–3).

467 Sobre esta cuestión, Xosé Manuel Casabella López (2009, 5 e 9–11) achega unha serie de datos máis. En primeiro lugar, opina que puido existir un interese en deslocalizar algúns centros da universidade fóra de Santiago, xa que existía desde 1968 un clima de axitación no estudantado compostelán. En segundo lugar, declara que a vontade dalgúns arquitectos era crear unha escola privada en Santiago con Félix Candela como director. Esta idea —di— semellaba contar co apoio do CSCAE de González Cebrián e, embora considera que estas intencións non fosen más, a necesidade de financiamento e apoios institucionais para a posta en marcha e mantemento imposibilitaban a realización do centro en Compostela. Salienta tamén que, nos primeiros meses de docencia na ETSAC, a necesidade de introducir profesorado da Escola de Aparelladores foi criticado por moitos arquitectos.

> Enterados de la futura creación de una Escuela de Arquitectura en Galicia, estimamos oportuno manifestar la conveniencia de radicar dicho Centro en Santiago, por reunir esta ciudad una serie de características que la califican definitivamente para ello. La gran importancia arquitectónica de su casco antiguo, que la convierte en una lección constante de arquitectura; la singularidad del conjunto monumental de su casco, hecho urbano de significación internacional; el constituir esta ciudad tradicionalmente el centro cultural de la región gallega; la existencia de edificios de gran importancia arquitectónica, sin uso definido, permitiría la rápida y económica instalación de la citada Escuela a la vez que la reutilización de un casco antiguo, tema central de estas jornadas de trabajo, y la existencia en Santiago de Compostela de la sede central del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, permitirían establecer unas relaciones muy provechosas para la enseñanza de la arquitectura. Finalmente la referida significación de Santiago, posibilitaría una Escuela de Arquitectura de Galicia de rango internacional al estilo de la establecida en Venecia, ciudad de características similares (*La Voz de Galicia* 1973e).

Volvendo a Barrié, a súa fundación, creada en 1966, supuxo a canalización dos recursos xerados pola actividade empresarial de Unión Fenosa e o Banco Pastor cara ao compromiso polo desenvolvemento cultural do país[468] e a creación de novas institucións educativas superiores públicas, xa que a Escola foi inmediatamente transferida ao Estado. Resulta paradoxal que a orixe ETSAC, que vai aloxar moitos profesionais que nestes anos viñan xa impugnando os modelos de crecemento e ordenación territorial que sufriu o país no desenvolvismo, sexa precisamente unha institución privada cuxos réditos políticos emanaron de grandes obras, como os encoros de Belesar e Os Peares, en que o progreso tivo concesións negativas no territorio ao dispor Unión Fenosa de moita liberdade para as súas explotacións, ocasionando loitas sociais mesmo durante a propia Transición coa loita das Encrobas[469]. En efecto, este proceso non se pode entender sen ter en conta a situación política e económica do Estado en 1973, en plena crise do petróleo e co réxime en extinción. A caducidade do modelo desenvolvista do réxime franquista desde os anos cincuenta e a mentalidade renovada das xeracións máis mozas explican tamén a necesidade de crear institucións que funcionasen desde o principio cunha vocación democrática tan devezada, adianto dos anos de mudanzas que haberán vir deseguido. Dito doutro xeito, cumprían novas institucións cun cambio no paradigma de progreso e de ensino, lonxe dos marcos profesionais espartillados do franquismo.

Así, nos setenta, o colexio e a escola falaban de novos modelos de desenvolvemento e puñan en dúbida moitas lóxicas de grandes proxectos de impacto ambiental, caso da oposición á Autoestrada do Atlántico reflectida no documentario de Llorenç Soler. Sexa como for, Pedro Barrié de la Maza (1888-1971), e posteriormente a súa viúva Carmela Arias Díaz de Rábago, viron unha oportunidade a aproveitar e o peso político de Barrié na súa intercesión permitiu que a idea inicial dunha escola en Euskadi se trasladase á Coruña. Finalmente, 17 de agosto de 1973, o consello de ministros reunido no Pazo de Meirás aprobou a creación da ETSAC (Alonso Pereira e Río Vázquez 2013, 3; 2016, 102), dando vía libre a executar o proxecto en que a Fundación Barrié viña traballando desde 1971 co asesoramento de expertos estatais e internacionais, recorridos para o nacemento dunha escola adaptada ás necesidades actuais e futuras.

2.3.2. A xénese: contribucións e proxecto

Para Soraluce Blond, o feito de que a nova escola fose un caso singular de promoción privada non a eximía de compromiso polo progreso de Galiza. Alén, fronte ás obsoletas escolas españolas, a ETSAC prestou máis atención ás experiencias norteamericanas, contratando planificadores e evitando a masificación (Soraluce Blond 1997, 86–88). Efectivamente, en 1971 constituírase un equipo de traballo formado por Juan González

[468] Durante os primeiros anos contribuíu en labores como a catalogación da biblioteca da RAG, o inventario artístico e arqueolóxico do Museo de Pontevedra, a creación do Centro de Cálculo da Universidade de Santiago, do Instituto da Lingua Galega ou a posta en marcha do seu propio servizo de publicacións, comezado coa reedición do senlleiro *Riqueza monumental y artística de Galicia* de Ángel del Castillo. Máis recentemente, e en relación coa arquitectura galega contemporánea, a Fundación Barrié foi o marco da exposición retrospectiva *Manuel Gallego: arquitectura (1968-2015)*.

[469] O interese de Fenosa en iniciar unha explotación mineira de caolín deu lugar á forte oposición do campesiñado, xa que isto supuña o desprazamento de centenares de persoas. O conflito das Encrobas constituíu un dos episodios máis conflitivos a nivel social na Galiza da Transición. Sobre esta cuestión, *vid*. Herrero Pérez (1995).

Cebrián, Rodolfo Ucha Donate, Antonio Tenreiro Rodríguez e Juan Castañón Fariña para redactaren un documento sobre a organización dos estudos[470]. A nivel internacional, pediuse axuda a Arthur P. Coladarci, decano da Facultade de Educación da Universidade de Stanford e á Fundación Ford de Nova York, que permitiu contactar coa Educational Facilities Laboratories, unha organización independente creada pola Fundación Ford en 1958 e dirixida por Harold B. Gores. EFL enviou á Coruña John W. MacLeod e Raymond Caravaty, que realizaron un *building program* para uns 1000 alumnos: 500 de arquitectura, 350 de arquitectura técnica e 150 dunha nova diplomatura de ciencias da construción. Alonso Pereira e Río Vázquez (2013, 5–6; 2016, 103) salientan a ausencia dun concurso de ideas ou da exclusión de dous mestres galegos consagrados como De la Sota ou López Zanón, autor da Universidade Laboral de Culleredo. Pola contra, optouse pola solución «fácil», isto é, contratar o estudo de Juan Castañón Fariña, José María Laguna e mais Rodolfo Ucha Donate na dirección das obras [**Fig. 220**], sendo o primeiro fillo de Castañón de Mena, amigo e curmán político de Barrié e arquitecto de confianza[471], que non podía asinar o proxecto por incompatibilidade co seu cargo como ministro do exército.



Fig. 220. **Castañón Fariña, Laguna e Ucha Donate, Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Fernando Losada Rodríguez**

Os proxectos, que contemplaban non só a creación da Escola de Arquitectura, senón tamén a de Aparelladores e unha residencia —habilitada finalmente como colexio universitario—, presentáronse en 1973 e 1975. A diferenza que se pode albiscar entre ambos dous é que, fronte ao de 1973, que concibía as escolas como dous volumes rectangulares conectados entre si[472] e a residencia como construción curva, o de 1975 rexeitaba esta concepción unitaria para singularizar a Escola de Arquitectura [**Fig. 221**]. Estes cambios puideron ter respondido a limitacións económicas, topográficas ou á propia morte de Barrié. Segundo Alonso Pereira e Río Vázquez (2016, 106–9), a Escola de Arquitectura concíbese como un cubo platónico, con *hall* interior, dobre altura e iluminación cenital, cuxa estrutura interna non se asenta directamente sobre o chan, senón sobre os seus catro núcleos de piares[473]. Trátase, pois, dunha obra brutalista cun compoñente singularizado e monumental propio de Kahn, o que fala da crise disciplinar da modernidade tardía e a desaceleración económica. Ademais, estas concepcións brutalistas son postas en comparación con algunhas experiencias

[470] Como repaso aos pasos previos á abertura da escola, *vid.* Alonso Pereira (2009), o estudo sobre a presenza americana na xestación da ETSAC asinado por Alonso Pereira e Río Vázquez (2016) e Soraluce Blond (1988).

[471] Sobre a relación de Castañón de Mena con Barrié e o seu papel na construción dos encoros, *vid.* Alonso Pereira e Río Vázquez (2014).

[472] A Escola de Aparelladores, con algunhas modificacións con respecto ao primeiro proxecto, mantén a estrutura rectangular que lembra á da Facultade de Ciencias da Información da Cidade Universitaria de Madrid (1971), obra inmediatamente anterior dos propios Castañón e Laguna (Alonso Pereira e Río Vázquez 2013, 7; 2016, 103).

[473] Como acontece no edificio dos Cabaleiros de Colón —*Knights of Columbus*— de Kevin Roche e John Dinkeloo (1969) (Alonso Pereira e Río Vázquez 2016, 107), polo que Roche recibiría o Pritzker en 1982.

estadounidenses[474], de maneira que o contacto co país norteamericano vai alén do propio asesoramento técnico e organizativo [**Figs. 222 a 224**].

Nos tempos en que aparece a nova escola, a lexislación vixente contemplaba a esixencia de crear unha nova institución universitaria naquela rexión en cuxa universidade chegase aos 12000 alumnos (Soraluce Blond 1988, 4; Alonso Pereira e Río Vázquez 2016, 109), o que anticipaba a segregación da universidade compostelá. Desta maneira, en 1989 nacerán en Galiza as universidades de Vigo e A Coruña, polo que a Escola de Arquitectura pasará á nacente UDC, do mesmo xeito que a Escola de Enxeñería Industrial fará o mesmo na UVigo[475]. Alén da importancia que posúen os novos edificios da Zapateira en si mesmos, estes foron o xerme do novo campus universitario, sobre todo a Escola de Arquitectura co seu carácter singular e monumental (Alonso Pereira e Río Vázquez 2013, 3; 2016, 101). Este proceso é semellante ao do Colexio Universitario de Vigo ou CUVI[476], nome con que aínda se denomina popularmente o campus vigués e que foi o xerme, xunto coa xa citada Escola de Enxeñería Industrial, dese mesmo campus.

2.3.3. A posta en marcha e primeiros anos

Antes de comezar a ETSAC a súa andaina académica, a EUAT xa viña desde había anos desenvolvendo o seu labor docente. O primeiro centro da EUAT, tras a súa aprobación en 1969, foi na rúa Manuel Murguía da Coruña, nun edificio coñecido como «La Ponderosa» onde ficará desde o primeiro curso, o 1970-1971, e até 1975, ano en que se pon en funcionamento o centro da Zapateira, inaugurado polos reis ao ano seguinte (Yáñez Rodríguez 2001, 303–4; Yáñez Rodríguez *et al.* 1995). Embora non se rematara aínda o edificio da ETSAC, o primeiro curso desta será finalmente o 1975-1976[477]. O camiño percorrido desde a súa primeira concepción en 1971 e a súa fundación de 1973 non estivo exento de polémicas. Alonso Pereira, quen afirma que escola e colexio foron da man, admite que a vontade do colexio era a de «adquirir un labor impulsor sobre a Escola de Arquitectura desde o mesmo momento da súa creación», mais que «determinadas reticencias 'perfeccionistas'» o deixaron excluído da constitución do claustro (Alonso Pereira 2009, 41). Este claustro viu a luz o 14 de outubro de 1975 e a súa primeira xunta estivo composta por Carlos Fernández Gago, Xosé Manuel Casabella López, José Luis Mosquera González, Francisco Javier Padín Vahamonde, Carlos Felipe Losada Varela, Jesús Arsenio Díaz García e José Antonio Franco Taboada, primeiro director da escola (1975-1986) e primeiro catedrático anos despois[478].

---

474 Alonso Pereira e Río Vázquez fan un percorrido de comparacións que abrangue o Centro Pompidou de Piano e Rogers (1970), a Escola de Arte e Arquitectura de Yale de Paul Rudolph (1963), edificios de Reginald Malcolmsom ou Clorindo Testa, como o Bando de Londres (1959) e a Biblioteca Nacional de Bos Aires (1962). Ademais, os autores achegan unha conexión inédita con John McLeod, cuxa visita á Coruña en 1971 coincidía coa construción do H. D. Woodson High School de Washington, realizada por el xunto con Ferrara e Ensing (Alonso Pereira e Río Vázquez 2016, 104–5). Máis aló, pódese traer a colación a Biblioteca Geisel da Universidade de California en San Diego de William Pereira (1970). Todas estas influencias, ademais do eco de Laguna e Castañón da Facultade de Xornalismo de Madrid, falan dun proxecto cunhas profundas implicacións que, segundo estes autores, non se corresponden coa súa desvalorización e falta de coñecemento dos seus usuarios. De facto, Xosé Manuel Casabella López (2009, 18) lembra algunhas queixas sobre o edificio nos primeiros momentos do seu uso, como as de Gallego e Reboredo sobre a incomodidade do deseño arquitectónico, a difícil organización vertical ou o mobiliario, deficiencias que, para González-Cebrián Tello, facían del un espazo labiríntico pouco axeitado para a convivencia.

475 A orixe da Escola de Enxeñería Industrial de Vigo atópase en 1901, primeiro denominada Escola Superior de Industrial e posteriormente Escola de Peritos Industriais. Dos dous edificios de que consta actualmente, o máis vello está situado na rúa Torrecedeira, con proxecto de 1930 de Jenaro de la Fuente Álvarez. Integrada na USC en 1972 co nome de Escola Universitaria de Enxeñería Técnica Industrial (EUITI), en 1976 foi construído o novo recinto no campus das Lagoas-Marcosende, gromo da futura UVigo, xa co nome actual: Escola Técnica Superior de Enxeñeiros Industriais (ETSEI).

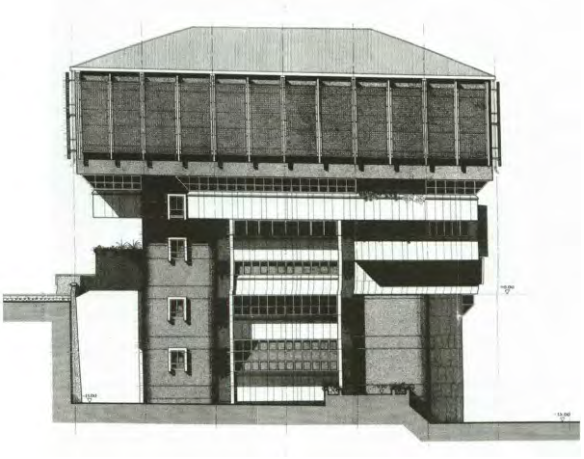
476 Fronte á proposta brutalista da Escola de Arquitectura, a de Desiderio Pernas no CUVI, promovido pola Caixa de Aforros de Vigo e despois transferida á universidade, reflicte a influencia miesiana da súa formación co mestre alemán do Movemento Moderno no IIT de Chicago (Grandal Leirós e Prieto López 2015; Varela Alén 2015; Agrasar Quiroga 2003c; Cendón Domínguez e Gómez Touceda 2005). Co desenvolvemento do campus das Lagoas-Marcosende, o antigo CUVI pasou a ser a Facultade de Filoloxía e Tradución.

477 Entrementres, os retrasos na posta en funcionamento da escola trouxo incertezas. Como anécdota, unha serie de estudantes de arquitectura envían á dirección do *La Voz de Galicia* unha carta denunciando ditas demoras e o agravamento do problema ao ser «casi imposible» entrar na de Madrid (*La Voz de Galicia* 1974n).

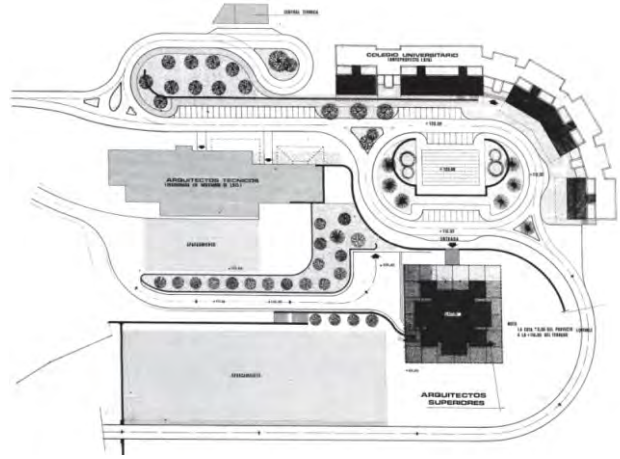
478 Aos que se engadirían axiña Soto, Goluboff e Bermejo Goday logo de fuxiren da Arxentina (X. M. Casabella López 2009, 9).



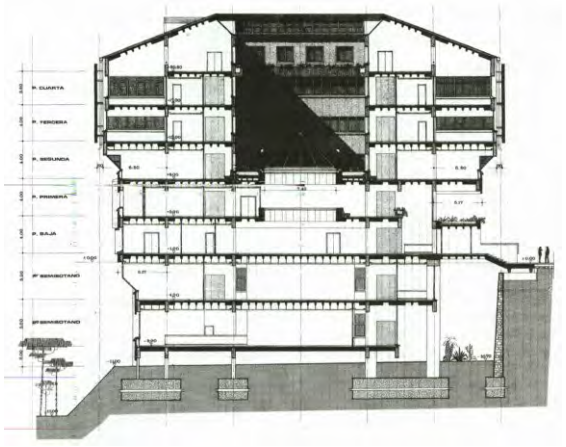
221



222



223



224

Fig. 221. **Maqueta da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Fonte: Río Vázquez (2014)**
Fig. 222. **Alzado da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Fonte: Alonso Pereira e Río Vázquez (2016)**
Fig. 223. **Plan de reordenamento do ámbito da ETSAC. Fonte: Alonso Pereira e Río Vázquez (2016)**
Fig. 224. **Sección da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Fonte: Alonso Pereira e Río Vázquez (2016)**

Franco Taboada, como primeiro director, facía unha valoración dos primeiros anos da Escola en 1981, ano en que rematou os seus estudos a primeira promoción e primeiro curso en que a actividade da ETSAC se desenvolveu no seu propio edificio após varias demoras nas obras. Nesta primeira xeración salientan nomes como Pablo Costa Buján ou Xan Casabella, que presentan como proxectos de fin de carreira un proxecto para vicerreitorado e un edificio de servizos, respectivamente. É tamén o ano en que presenta a súa tese de doutoramento o futuro director da escola, Juan Bautista Pérez Valcárcel, primeiro título de doutor emitido pola institución. Franco Taboada sinala unha serie de problemáticas relativas ao plano de estudos, froito dunha crise disciplinar e profesional e que obrigaban á redacción dun novo documento, a falta de vocación de parte do alumnado ocasionado pola vía de entrada na universidade ou as relacións entre o colexio e a escola, que aínda nese intre presentaban algunha discrepancia (J. A. Franco Taboada 1981, 6–7). En efecto, como diciamos con anterioridade, en 1973 existían voces a prol de instituír a nova escola en Compostela. Xosé Manuel Casabella López, repasando a historia da escola, non limita estas discrepancias ás opinións iniciais sobre a situación da escola, senón tamén á intención dalgúns colexiados de que a liña docente da escola estivese determinada por unha tendencia arquitectónica concreta das que estaban a debater no seo colexial. Engade, ademais, que unha das grandes achegas do primeiro director da escola foi neutralizar[479] estas disidencias e integrar no corpo

[479] Alén, valora o ascenso de Bar Bóo ao decanato do colexio en 1976, xa que, dado o seu compromiso social e político sobre temas candentes da actualidade, as problemáticas coa escola ficaron nun segundo plano. Tamén valora o nomeamento de Baltar Tojo como

docente moitos dos profesionais máis activos da escola como xeito de liberar a súa proposta docente de afiliacións ou doutrinas concretas: Bar Bóo, Reboredo, Baltar Tojo, Meijide, Albalat, Gallego, Portela, Campos e Suances son os nomes que salienta neste senso (X. M. Casabella López 2009, 5–6)[480]. Desta maneira, malia a dificultade existente á hora de contratar profesorado, cuxa posibilidade de dedicación e formación docente eran limitadas, residía neles unha vocación e unha responsabilidade para coas necesidades do país. Ademais, moitas das persoas que compuñan o claustro estaban a desenvolver, como estamos vendo, as súas teses de doutoramento, o que contribuiría á investigación sobre o medio arquitectónico galego e a súa aplicación no labor escolar (J. A. Franco Taboada 1981, 6–7).

Ao longo da primeira década, a Escola tamén se dotará de diferentes servizos, como un laboratorio de fotografía, un obradoiro de maquetas, un laboratorio de construción ou a biblioteca, para a que se solicita financiamento á Fundación Barrié. Así mesmo, o profesorado da escola participou en eventos doutras institucións. Na IX Experiencia de Sargadelos [**Figs. 225 e 226**] pódese atopar un gran elenco de arquitectos da ETSAC tanto no comité organizador como nun dos tres seminarios, en que José Antonio Franco Taboada presenta unha comunicación[481]. Por outra banda, ao igual có colexio, a ETSAC intentarase posicionar como centro de referencia no contexto estatal e participar dos debates da época. En xuño de 1981, por exemplo, celebrarase na Coruña a reunión da Conferencia de Directores das Escolas de Arquitectura españolas, mentres que en febreiro de 1984 se organizan as I Xornadas de Expresión Gráfica Arquitectónica, que tamén atraeu á cidade profesorado de arquitectura de toda a Península. Viaxes de fin de carreira como o realizado a Berlín co gallo da IBA 84 ou a participación na III Mostra Internacional de Venecia[482] —dirixida por Rossi e Portoghesi— testemuñan tamén a vontade de proxección cara ao exterior da escola. Por último, cómpre salientar tamén a implicación en certas loitas, como as acontecidas en 1986 por mor do proxecto de Lei de Atribucións Profesionais, que deu lugar a unha greve no conxunto do alumnado e o conseguinte apoio da escola, retrasando os exames, colaborado no paro ou solicitando unha posición á propia reitoría (X. M. Casabella López 2009, 24)[483].

A ETSAC foi recibindo importantes visitas nestes anos. O 9 de maio de 1980, Oriol Bohigas imparte unha conferencia sobre «Premodernidade, modernidade e posmodernidade» e «O exemplo de Asplund»[484], aproveitando a circunstancia para demandar unha maior autonomía na universidade e unha mudanza no ensino da profesión. O arquitecto catalán repetiría experiencia na ETSAC meses despois, concretamente no seminario «Vangarda e profesión», que se ía celebrar os días 21 e 22 de novembro de 1980 coa participación de

presidente da Comisión de Cultura do COAG durante o curso 1981-1982, o que mellorou se cadra aínda máis as boas sinerxías co colexio á hora de programar actividade (X. M. Casabella López 2009, 10 e 19).

480 Extráese a nómina de profesoras e profesores da primeira década de vida da escola de Casabella López (2009): José Luis Mosquera González, Carlos Fernández-Gago Varela, Jesús Arsenio Díaz García, Francisco Javier Padín Vahamonde, Xosé Manuel Casabella López, Carlos Felipe Losada Varela, José Antonio Franco Taboada, Vicente Casanova Rodríguez, Mario Soto, Myriam Goluboff, Jesús Bermejo Goday, Felipe Peña PEreda, José Ramón Soraluce Blond, Fernando García Rebull, Rosa Mª Fernández Esteller, José Ramón López Calvo, Alfonso García López, Cristina Rey de la Iglesia, Juan Luis Dalda Escudero, Manuel Castro Vila, Arturo Franco Taboada, Xosé Lois Martínez Suárez, Jacobo Rodríguez-Losada Allende, Rafael Baltar Tojo, Carlos Meijide, Andrés Reboredo, José González-Cebrián Tello, José Manuel Rey Pichel, José Antonio Orejón Pakares, Mata Freire, Andrés Fernández-Albalat, Manuel Gallego, César Portela, Pedro Antas, Pascuala Campos, José Emilio Doménech de Aspe, Pablo Costa Buján —primeiro exalumno da escola que exerce docencia—, Xan Casabella, Celestino García Braña, José Manuel Álvarez Illarri, Pedro de Llano ou Santiago Tarrío Carrodeguas.

481 Concretamente, no comité organizador aparecen, entre outros, os nomes de Isaac Díaz Pardo, Fernández-Albalat e Fernández Alba. A Experiencia artellouse en tres seminarios, entre os cales os arquitectos participaron no B, titulado «Deseño, espazo, memoria». Pódense atopar aquí Miguel Ángel Baldellou, Rafael Baltar Tojo, os xa citados Fernández Alba e Albalat, Manuel Gallego, Celestino García Braña, Myriam Goluboff, Carlos Meijide ou Mario Soto, entre outros. Entre as comunicacións presentadas neste seminario salientamos «Alternativas del diseño en la sociedad postindustrial», presentada por Fernández Alba; «Necesidades fundamentales humanas. Bioclimatismo», de Franco Taboada; e «Chimeneas contratadas o apología del mal gusto», de Baldellou. Sobre este acontecemento, *vid.* Seminario de Sargadelos (1981).

482 Os proxectos do alumnado foron dirixidos por Andrés Reboredo e entre eles aparecen nomes de futuros docentes da escola como María Carreiro, Carlos Quintáns ou Andrés Fernández-Albalat Ruiz. Foron publicados no segundo número do Boletín académico. *Vid.* Reboredo Santos (1985).

483 A portada do número 3 do *Boletín académico* dedícase precisamente a estas mobilizacións, cunha fotografía da Torre de Hércules con crespóns negros, parte da protesta.

484 *Vid. La Voz de Galicia* (1980a) e López de Alba (1980).



225



226

Josehp Rykwert: «Aunque la historia sea inútil, sólo se puede enseñar arquitectura enseñando historia»

● *Junto con Oriol Bohigas, participó en un ciclo sobre «Vanguardia y profesión»*

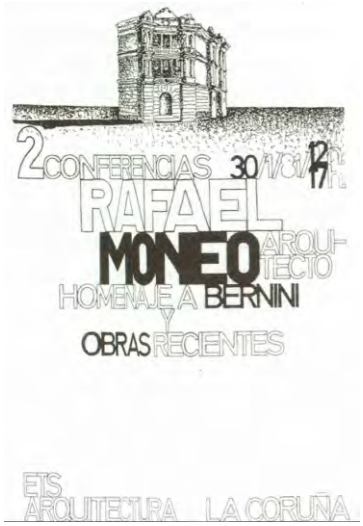


ORIOL BOHIGAS. (Foto BLANCO)

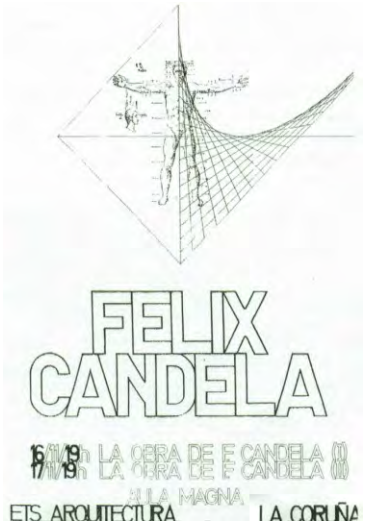


JOSEPH RYKWERT. (Foto BLANCO)

227



228



229



230



231



232

Fig. 225. Clausura da IX experiencia. Fonte: Seminario de Sargadelos (1981)

Fig. 226. Seminario B da IX Experiencia. Fonte: Seminario de Sargadelos (1981)

Fig. 227. A conferencia de Bohigas e Rykwert no *La Voz de Galicia*, 23 de novembro de 1980, p. 32

Fig. 228. Cartaz das conferencias de Moneo na ETSAC (1981). Fonte: X. M. Casabella López (2009, 16)

Fig. 229. Cartaz da conferencia de Candela na ETSAC (1981). Fonte: X. M. Casabella López (2009, 18)

Fig. 230. Cartaz do ciclo de conferencias de Siza, Távora e Soutinho (1981). Fonte: *I.doc* (2009), p. 18

Fig. 231. Souto de Moura, Siza e Portela. Fonte: X. M. Casabella López (2009, 18)

Fig. 232. Cartaz da conferencia de Aldo Rossi na ETSAC (1982). Fonte: X. M. Casabella López (2009, 18)

USC

Gae Aulenti e Vittorio Gregotti na primeira xornada e Kenneth Frampton, Joseph Rykwert e Oriol Bohigas na segunda[485]. Porén, logo duns imprevistos de última hora, só se celebraron as sesións de Rykwert e Bohigas [**Fig. 227**]. O primeiro deles falou sobre «O valor da historia», unha comunicación cuxa idea básica era inutilidade da historia como instrumento directo do proxecto arquitectónico mais necesaria como medio para coñecer os procesos naturais que o rodean: «Por eso —concluyó—, aunque la historia sea inútil, sólo se puede enseñar Arquitectura enseñando historia». Pola súa banda, Bohigas dedicou a súa intervención ao papel profesional e social da arquitectura desde o Movemento Moderno até a actualidade (*La Voz de Galicia* 1980e, 32). Tamén no curso 1980-1981, Rafael Moneo impartiu dúas conferencias o 30 de xaneiro de 1981 consistentes nunha homenaxe a Bernini e un repaso ás súas obras recentes[486] [**Fig. 228**].

Ao longo do curso 1981-1982 foron varios os grandes nomes que aterraron na ETSAC. Félix Candela volverá a Galiza para impartir unha dobre conferencia os días 16 e 17 de novembro de 1981[487] [**Fig. 229**]. En maio percorrerán nun novo ciclo Francisco Javier Sáenz de Oiza (14 de maio), cunha dobre comunicación sobre a súa obra recente; Álvaro Siza, Fernando Távora e Alcino Soutinho (21 de maio)[488], froito do crecente papel da Escola do Porto no panorama internacional, que se haberá consolidar ao longo desta década [**Figs. 230 e 231**]; e finalmente Aldo Rossi (26 de maio) sobre teoría da arquitectura[489] [**Fig. 232**]. Rossi aproveitou a súa visita para percorrer Galiza con César Portela e Daniel Pino, visitando o mosteiro de Armenteira, o pazo de Fefiñáns e dando un paseo marítimo polas bateas da ría de Arousa (González Carrera 1982, 32). Como xa acontecera anos atrás, Rossi seguía a coñecer o país galego e, concretamente, as Rías Baixas, que xa visitara nos sesenta ou na III Reunión dos Arquivos Históricos[490]. Esta vitalidade da ETSAC xerará enfrontamentos coa Universidade de Santiago, que no curso 1982-1983 recortaría o financiamento das actividades da escola (X. M. Casabella López 2009, 20).

Antes do cambio de director, no curso 1984-1985 fúndase o *Boletín académico* da Escola, que terá unha vida de dezasete anos e vinte e seis números publicados [**Fig. 233**]. Fora Soraluce Blond quen, en febreiro de 1985, informara sobre os criterios editoriais e científicos que rexerían a nova revista, da que será secretario, mentres que Franco Taboada, o seu promotor, exercerá de director e deseñará a súa portada (X. M. Casabella López 2009, 22). O propio Soraluce Blond (1985) será o encargado de inaugurar a andaina do *Boletín* cun artigo que reflexiona sobre o tipo de alumnado, as súas motivacións e a perspectiva do novo plan de estudos aprobado ese curso[491]. Xunto coas primeiras inclusións de proxectos do alumnado ou reflexións do profesorado, os tres primeiros números encheranse coas comunicacións das xa citadas I Xornadas de Expresión Gráfica (1984). Desta maneira, o *Boletín* converterase nun punto de encontro actualizado do debate como xeito de canalizar ditas reflexións no seo da escola e na súa docencia. Efectivamente, como revista escolar, serán moitos os artigos destinados a valorar o desenvolvemento das materias, as súas metodoloxías e mesmo as súas deficiencias, así como ofrecer un marco para inserir os proxectos do alumnado, ben en ditas materias ou nos Proxectos de Fin de Carreira, ben en concursos ou certames. Así mesmo, aparecerán textos de carácter máis técnico sobre solucións construtivas ou materiais e tamén algúns teóricos sobre cuestións como o urbanismo, a análise

485 *Vid*. *La Voz de Galicia* (1980c; 1980d; 1980e).

486 *Vid*. *La Voz de Galicia* (1981a).

487 *Vid*. *La Voz de Galicia* (1981i; 1981j; 1981k; 1981l).

488 Repetían experiencia, posto que un xusto un ano antes ofreceran outro ciclo de conferencias na escola. Véxase *La Voz de Galicia* (1981e; 1981g; 1981h) e Siza Vieira (1981).

489 *Vid*. *La Voz de Galicia* (1982a; 1982b) e González Carrera (1982).

490 No repaso de Casabella López (2009) dáse conta da ampla nómina de persoeiros que visitaron a escola ao longo da súa historia, ben para impartiren conferencias, ben en cursos de doutoramento ou doutra índole: Chamoso Lamas, González Garcés, Castro Arines, Eladio Dieste, Fernando Márquez e Richard Levène —que viñan de fundar a revista *El Croquis* en 1982—, Peter Smithson, William Curtis, Peter Eisenman, Arata Isozaki, Paulo Mendes da Rocha, Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Antonio Fernández Alba, Miguel Fisac, Javier Carvajal, Julio Cano Lasso, Juan Navarro Baldeweg, Víctor López Cotelo, Luis Fernández-Galiano, José Ignacio Linazasoro, Andrés Perea, Luis Moreno Mansilla, Emilio Tuñón, Esteve Bonell, Albert Viaplana, Óscar Tusquets, Lluís Clotet, Josep Llinàs, Carles Ferrater, Carlos Martí, Enric Miralles, Helio Piñón, Guillermo Vázquez Consuegra, Antonio Barrionuevo ou Patxi Mangado, entre outros moitos.

491 O plano de estudos orixinal estivera baseado no da ETSAB de 1973, xa que logo, era o que coñecían arquitectos como Xosé Manuel Casabella.

territorial ou a paisaxe. Por último, serán fundamentais os artigos dedicados á historia da arquitectura, especialmente os dedicados á galega, xa que en moitas ocasións son primeiros achegamentos a determinadas materias. En 1986 celébranse as eleccións á dirección do centro, de que sairía elixido Juan Bautista Pérez Valcárcel, quen ostentaría o cargo até 1989. A elección presentou un resultado moi axustado debido ao peso do alumnado na escola. Neste tempo vivirase con certa incerteza a creación da nova universidade, xa que, se ben existiran desavinzas coa USC, a Escola de Arquitectura notaba certa incomprensión no tratamento das súas problemáticas particulares (X. M. Casabella López 2009, 25–26). Ademais, en 1986, a escola artéllase nos novos departamentos [**Táboa 8**].

Soraluce Blond (1988, 7) facía unha boa valoración dos primeiros anos, un balance que deixaba estabilidade nos estudos de arquitectura, escasa conflitividade académica e un prestixio crecente do centro na sociedade galega como canteira de novos profesionais comprometidos coa súa terra. Pola súa banda, Xan Casabella, que tivo experiencia como alumno da escola, laiaríase de certas dinámicas no seo da escola, como seguiremos vendo máis adiante. Así o expresou nas páxinas de *Luzes de Galiza*:

> En xeral, hai que lamentar que non se estexa a producir unha dinámica de Escola que puidera ser o xerme e o aglutinador das diversas aportacións. Antes ao contrario, as poucas ideas que parecen estar claras para poñer algúns non son discutidas nin rebatidas por outros, simplemente iñoradas, pechándose cada un, soio ou acompañado, no seu coto cheo de razón. Pero si esto pasa cos profesionais con máis experiencia, o que aínda é máis lamentable é que os novos arquitectos non teñamos orgaizado algúns encontros onde poderían saír estes e outros temas. Con este panorama individualizado e falto de crítica, as propostas arquitectónicas que se están a construír síntense somente apoiados no propio desenrolo intelectual personal, ou nos proxectos e teorías que se coñecen a través das revistas especializadas, o que para unha actividade tan complexa como a arquitectura non é moi alentador (X. Casabella López 1989, X)

Sexa como for, na primeira década de existencia da escola danse moitas mudanzas na forma de entender a arquitectura e o seu ensino, a articulación do estudos universitarios, a situación política do país e as sinerxías coas novas institucións, como veremos no seguinte capítulo. Con posterioridade, exercerán a dirección do centro José Ramón Alonso Pereira (1989-1996), José González-Cebrián Tello (1996-2005), Xosé Manuel Casabella López (2005-2011), Fernando Agrasar Quiroga (2011-2019) e Plácido Lizancos Mora (2019 até a actualidade) [**Táboa 9**]. ■

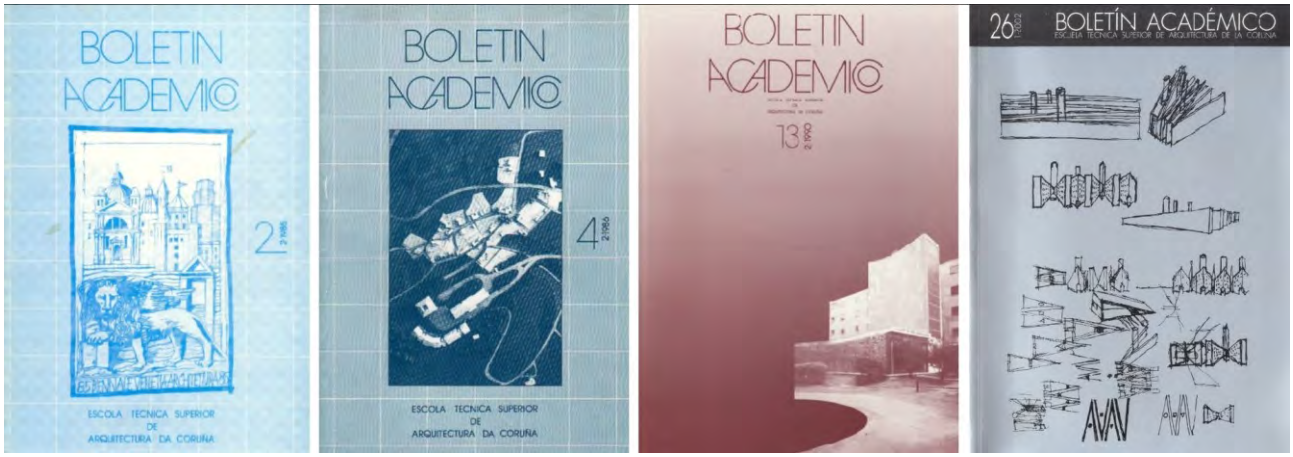


Fig. 233. **Portadas do Boletín académico da ETSAC**

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. Da autonomía política á fin do milenio (1981-2000)

> Cando pasen os anos, a década dos oitenta será recordada en Galicia como o momento dun dos máis importantes saltos adiante do noso mundo cultural. No seu transcurso, unha caduca visión artellada en torno ó noso embigo labrego de costas á evolución cultural do mundo exterior, foi superada por unha nova xeración que, allea xa ós posibles vicios e erros das anteriores décadas protagoniza, hoxe, un óptimo momento creativo no que o noso país comenza a dar respostas orixinais ós distintos problemas da cultura, integrando no ámbito plástico áreas ata agora minusvaloradas ou inexistentes como a arquitectura, o deseño, a fotografía...
>
> PEDRO DE LLANO (1987, 14)

> Santiago Apóstol, que es lo primero. No sé qué haría sin Xacobeo.
>
> NOVEDADES CARMINHA, «Santiago Apóstol» (*Jódete y baila*, 2011)

A CREACIÓN DAS NOVAS INSTITUCIÓNS, os contactos estabelecidos con outras experiencias estatais e internacionais e a crecente aparición das arquitectas e arquitectos galegos en revistas do gremio ao longo dos setenta alicerza un terreo fértil para as dúas décadas finais do milenio. A conxuntura autonómica que comeza o 6 de abril de 1981 coa ratificación do Estatuto de Autonomía, plebiscitado 21 de decembro de 1980, dará un pulo á actividade destas xeracións, conferirá novos marcos de intervención urbana e territorial ao tempo que non acabará de ser absolutamente definitivo e determinante para paliar as problemáticas que os arquitectos viñan reivindicando na década anterior.

No presente capítulo analizarase a relevancia de certos aspectos que explican a fortuna da arquitectura galega, mais tamén daqueloutros en que o éxito foi máis relativo. Para iso, será fundamental reparar na construción historiográfica coetánea, como é que evoluciona esta e cales son as diferentes percepcións sobre os procesos acontecidos, a recepción da crítica, a relación entre arquitectura e as novas institucións do marco autonómico e a influencia das estruturas profesionais.

3.1. A arquitectura galega na nova conxuntura autonómica

Como xa afirmamos no capítulo anterior, a nova política autonómica vai xerar un clima de colaboración coas estruturas profesionais. En ocasións, o labor desenvolvido polo propio gremio durante os setenta será substituído polos novos marcos institucionais autonómicos, o que non sempre se traducirá nunha mellora na resolución das problemáticas dadas as limitacións nas transferencias ou os recursos iniciais da Xunta. Esta mestura de boas expectativas e desánimo a respecto da nova autonomía política é percibida en moitos artigos e textos redactados polos arquitectos, como se irá vendo nestas liñas. Iago Seara, por exemplo, afirmaba en 1993 que

> Outra cuestión que se debe considerar é a nova estruturación política do Estado español, que se artella arredor das autonomías e configura na práctica unha nova situación que, loxicamente, debería axudar a esclarecer o futuro da arquitectura en Galicia. De momento, a realidade política complexa e cambiante do noso país non posibilitou este clarexamento do panorama na medida en que sería preciso. Pero algunhas das colaboracións da Escola de Arquitectura e do COAG coa Consellería de Cultura, coas súas competencias en Patrimonio Cultural, e con outras consellerías, configuran unha experiencia de reflexión e preocupación polo «feito arquitectónico» que quizais logo vai dar resultados que sirvan de catalizadores para afondar no futuro da arquitectura en Galicia: inventarios, catálogo, programas piloto, protección do patrimonio, preocupación pola creación de patrimonio actual, seminarios, concursos etc.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O Estatuto non chegaba no momento de maior estabilidade do novo réxime democrático. En 1981, a dimisión de Adolfo Suárez, a suba ao poder de Calvo Sotelo e o golpe de Estado de 23-F aumentaron a tensión. Nin sequera o camiño ao Estatuto fora doado. Como xa afirmamos, os partidos da esquerda nacionalista —UPG

e PSG— non participaron do chamado «Estatuto dos Dezaseis» (1979), xerme do texto aprobado en 1980 e sobre o que, malia o 73,35% de votos favorábeis, só exerceu o dereito a voto 28,27%, cifra que deu lugar a certas dúbidas sobre a súa lexitimidade. As primeiras eleccións ao Parlamento galego celebraríanse en outubro. Quiroga Suárez, que fora presidente preautonómico (1979-1981) após Antonio Rosón (1977-1979), empresario e antigamente político da Falanxe, tentaba transmitir boas sensacións perante a caída da UCD, partido que, en calquera caso, amalgamaba sectores importantes do galeguismo de centrodereita, como Domingo García Sabell, daquela delegado do goberno. Porén, sería outra figura do galeguismo democristián, Xerardo Fernández Albor, o primeiro presidente da Xunta logo da vitoria de AP nas eleccións de outubro.

Nos anos oitenta comezáronse a dar unha serie de procesos cara á modernización da imaxe de Galiza. Atlántica, aínda que perdería os folgos do renovadores do principio, seguiría a expor até 1983, un momento en que a simbiose coa nova administración autonómica daría lugar a unha institucionalización do seu papel na plástica galega. En 1982, ano santo, Xoán Paulo II visita Compostela por primeira vez, o que abriría a porta aos anos santos masivos dos anos noventa. Nese mesmo ano, Vigo e A Coruña exercen como sedes do Mundial de Fútbol. O testemuño de Rompente ou Atlántica será traspasado á *Movida* viguesa, nunha época en que a cidade sofre unha fonda crise ocasionada pola reconversión industrial. No 86, España entra, xunto con Portugal, na Comunidade Económica Europea, situándose así no novo contexto mundial globalizado.

Nestes primeiros compases, ademais, irán xurdindo as novas institucións políticas e culturais autonómicas, como o Consello da Cultura Galega (1983). Na mesma liña de modernizar as institucións, o Pazo do Hórreo converterase en sede do Parlamento en 1989, deixando atrás os primeiros anos nos pazos de Fonseca e Xelmírez. Esta década servirá tamén para confeccionar o novo marco de competencias do goberno autonómico. Fernández Albor volvería gañar as eleccións en 1985, mais comezará unha crise interna no seo do seu goberno coa dimisión de Barreiro Rivas como vicepresidente, quen se integrará no partido centrista Coalición Galega. En efecto, o PSdG-PSOE, con González Laxe á fronte, presentará con CG —Barreiro— e PNG-PG —Camilo Nogueira— unha moción de censura contra Albor, que elevará Laxe á presidencia até as eleccións de 1989. Fraga, que obtén nestas a maioría absoluta, será investido presidente en febreiro de 1990, comezando case dezaseis anos de goberno con amplas maiorías parlamentares.

3.1.1. Novos marcos institucionais

Como se vén dicindo, o Estatuto de Autonomía de 1980 trouxo consigo un novo marco competencial con influencia directa na toma de decisións sobre cuestións relacionadas co patrimonio, o urbanismo, a ordenación do territorio ou a paisaxe, un desenvolvemento lexislativo que, *a priori*, ofrecía un marco moito máis garantista e favorábel do que os anteriores marcos tardofranquistas. Esta redefinición de competencias artella un novo escenario en que converxen diferentes instancias administrativas —locais, comarcais, provinciais, autonómicas e estatais— que van ser determinantes no volume de arquitectura producida, sendo agora a promoción pública máis determinante cá privada, algo que, con todo, terá os seus pros e contras no tocante ao papel dos profesionais, a xestión dos proxectos e a súa interrelación con fins electorais ou políticos. Estas boas esperanzas depositadas polos arquitectos galegos no novo marco reflíctense nestas palabras de Iago Seara:

> Os arquitectos que se incorporan a Galicia neste tempo (as xeracións dos que son galegos e volven cos estudios rematados, e aqueles que, desde fóra, se veñen establecer aquí) atopan un país que, coa democracia acabada de instaurar, se debía enfrontar á xestación de todo un sistema e unha Administración autonómica na que as competencias en urbanismo, vivenda e arquitectura institucional derivada das demais competencias (sanitarias, educativas, culturais etc.) recaerían nunha administración máis próxima e, consecuentemente, máis sensible ó feito diferencial (Seara Morales 1993b, 448–49).

O capítulo terceiro da Constitución de 1978 estabelecía o arranxo e límites das comunidades autonómicas na nova ordenación territorial, marcando as posibilidades para a transferencia de competencias. No Estatuto galego, estas veñen incluídas no capítulo I, artigo 27. De entre os trinta e dous puntos incluídos en dito artigo salientamos os seguintes vinculados a materias relativas ao labor arquitectónico e urbanístico:

> 2. Organización e réxime xurídico das comarcas e parroquias rurais como entidades locais propias de Galicia, alteracións de termos municipais comprendidos dentro do seu territorio e, en xeral, as funcións que sobre o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Réxime Local lle correspondan á Comunidade Autónoma ó amparo do artigo 149.1.18 da Constitución e o seu desenvolvemento.

3. Ordenación do territorio e do litoral, urbanismo e vivenda.
7. Obras públicas que non teñan a cualificación legal de interese xeral do Estado, e a súa execución ou explotación non afecte a outra Comunidade Autónoma ou provincia.
9. Os portos, aeroportos e heliportos non cualificados de interese xeral polo Estado, e os portos de refuxio e portos e aeroportos deportivos.
10. Montes, aproveitamentos forestais, vías pecuarias e pastos, sen prexuízo do disposto no artigo 149.1.23 da Constitución.
11. Réxime xurídico dos montes veciñais en man común.
18. Patrimonio histórico, artístico, arquitectónico, arqueolóxico, de interese de Galicia, sen prexuízo do que dispón o artigo 149.1.28 da Constitución; arquivos, bibliotecas e museos de interese para a Comunidade Autónoma, e que non sexan de titularidade estatal; conservatorios de música e servicios de Belas Artes de interese para a Comunidade.
30. Normas adicionais sobre protección do medio ambiente e da paisaxe nos termos do artigo 149.1.23.

Ao longo das catro décadas de autonomía galega foron varias as disposicións lexislativas que puxeron en funcionamento, con maior ou menor profundidade, as competencias outorgadas polo Estatuto, en convivencia con aquelas competencias compartidas co Estado ou coa finalidade de paliar deficiencias na lexislación estatal ou completalas. Sirvan como exemplo as Leis do Solo (1985, 1997 e 2016)[492], a Lei de Ordenación Urbanística e Protección do Medio Rural de Galicia (2002)[493], a Lei de Protección da Paisaxe de Galicia (2008)[494] ou a Lei do Patrimonio Cultural de Galicia (1995 e 2016), que viñeron complementar a Lei de Patrimonio Histórico Español (1985)[495]. Unha primeira faceta que cómpre salientar do arquitecto ou arquitecta nesta nova conxuntura autonómica é a de xestor especializado ao servizo da propia administración, estando presentes nalgunhas direccións xerais vinculadas á nova Consellaría de Cultura[496]. Tirando algúns exemplos, Iago Seara foi, pola súa parte, xefe de servizo de Patrimonio Arquitectónico (1983-1991) e director xeral de Patrimonio Histórico e Documental da Consellaría de Cultura (1991-1993). Xabier Suances, un dos arquitectos máis activos na organización profesional galega, será nomeado pola Xunta de Galicia comisario do Patrimonio Artístico, Arqueolóxico e Histórico da provincia de Ourense, un posto que o axudará a desenvolver unha actitude sensíbel pola restauración e a conservación patrimonial (R. Baltar Tojo 2003, 26)[497]. Por último, Carlos Meijide foi subdirector xeral de Patrimonio Histórico-Artístico (1986-1988), membro da Comisión Central de Urbanismo (1986-1987) do goberno autonómico, presidente da Comisión de Patrimonio Histórico de Santiago e do Camiño de Santiago (1986-1987) e secretario da Comisión mixta Xunta-Igrexa (1987), traballos que desempeñou na antesala das grandes mudanzas que experimentará a cidade compostelá da man conxunta de goberno municipal e Xunta[498].

---

492 Lei 11/1985, de 22 de agosto, de adaptación da Lei do solo a Galicia; Lei 1/1997, de 24 de marzo, do solo de Galicia; e Lei 2/2016, de 10 de febreiro, do solo de Galicia.

493 Lei 9/2002, de 30 de decembro, de ordenación urbanística e protección do medio rural de Galicia.

494 A Lei 7/2008, de 7 de xullo, de Protección da Paisaxe de Galicia viña ratificar o compromiso emanado do Convenio europeo da paisaxe, asinado en Florencia en 2000.

495 Lei 8/1995, de 30 de outubro, do Patrimonio Cultural de Galicia; Lei 5/2016, de 4 de maio, do Patrimonio Cultural de Galicia. A nivel estatal, a Lei, 16/1985, de Patrimonio Histórico Español veu substituír a anterior lexislación do período republicano, isto é, a Lei de 13 de maio de 1933 relativa ao Patrimonio Artístico Nacional.

496 A consellaría de Cultura tivo diversos nomes, podendo estar unida con Educación, Ordenación Universitaria, Benestar Social ou Turismo dependendo da lexislatura.

497 Esta sensibilidade traerá algunha das principais obras de restauración deste tempo en Galiza, como a intervención no mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil [**S22**], proxecto que desenvolve xunto con Manuel Vecoña e Alfredo Freixedo.

498 Rey Pichel e Costa Buján (1995), ademais, salientan a cooperación coa Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental na confección de estudos, convenios e actuacións en eidos como a arquitectura do pazo ou as casas reitorais, a delimitación do contorno dos BIC ou a arquitectura militar, que dan continuidade ás iniciativas promovidas pola Comisión de Cultura no que atinxe á arquitectura popular ou á arquitectura urbana. Por outra banda, destacan tamén o papel do COAG como membro fundador do Real Padroado da Cidade de Santiago de Compostela (1991), de que emana o Consorcio de Santiago. En relación con Compostela, outra

No tocante ao papel da administración como promotora de arquitectura, este constitúe unha das principais dimensións para a análise do proxecto arquitectónico a fins de século. Así, nunha escolma de arquitecturas realizadas nas últimas décadas, pódese percibir que son as obras de promoción pública as que presentan un maior número de aparicións en medios especializados, algo que inverte o secular peso da iniciativa privada ou a Igrexa como principais axentes promotores até ben entrado o século XX. Isto é, por suposto, extensíbel ao resto do Estado e en boa parte dos países que viñan estando máis expostos ás lóxicas do estado do benestar e ao mundo globalizado. Aínda que, como dicimos, é unha dinámica bastante estendida, salientamos pola proximidade o caso portugués, onde a iniciativa pública foi tornando co paso das décadas no principal axente promotor, coas problemáticas e contradicións que iso ten levado consigo (Angelillo 2001, 32; Gadanho 2001, 60; 2002, 29; Grande 2005, 40-46). Isto non deixa de ser relevante, xa que, como noutros países, a mundialmente recoñecida arquitectura portuguesa ten as administracións públicas como principais axentes promotores dos grandes proxectos, sen prexuízo dos capitais privados que poidan intervir neste proceso. O facto de seren as institucións públicas as principais promotoras de arquitectura comporta unha serie de vantaxes, mais tamén dificultades ás veces maiores do que a iniciativa privada debido á relevancia e implicacións sociais e colectivas da iniciativa pública e o continuo risco a se converter a arquitectura en ferramenta política ou —por sermos máis concretos— partidista. As institucións públicas emanadas do réxime constitucional de 1978 tiñan como obxectivo, no que atinxe á arquitectura e ao urbanismo, tentar rachar coas dinámicas máis negativas de desenvolvemento urbano e territorial que se herdaba das anteriores décadas. No presente traballo serán moitos os exemplos en que iso se consegue con máis ou menos éxito. Porén, o papel das administracións non ten sido sempre o preciso. Sobre isto, Pedro de Llano amosábase moi autocrítico en *Obradoiro* (nº 16, 1990), preguntándose se os arquitectos fan o necesario para as administracións entenderen as súas preocupacións e críticas. Pola contra, entende o arquitecto que boa parte da carreira do arquitecto como creador está fundamentada na consecución de proxectos públicos, renunciando ás veces ás súas propias conviccióǹs. Alén, a consecución dunha imaxe electoral a través da arquitectura e a súa capitalización publicitaria ofrece en moitas ocasións resultados que dan lugar a unha falta de interese por unha maior ou menor funcionalidade ou un banal formalismo que ás veces desemboca no *kitsch*: «Trátase, quizais —obviando os componentes éticos que, indubidablemente, debe conter unha cultura arquitectónica progresista— de participar nunha estúpida e individualista carreira de "orixinalidades" persoais para a maior gloria do seu autor» (Llano Cabado 1990b, 17)[499].

Podemos intuír que son constantes as contradicións ás que se deberon enfrontar os arquitectos. Seguindo con Iago Seara (1993b, 495), a necesidade de novas infraestruturas e dotacións, por exemplo, foi entendida en moitas ocasións polos gobernos municipais como medida do éxito da xestión política, podendo xerar dinámicas de «facer por facer». Así —continúa—, a construción concibíase como un recurso para «pasar o exame» das eleccións cada catro anos, períodos ás veces insuficientes para o óptimo desenvolvemento dos proxectos arquitectónicos:

> Ante este tipo de comprobación, a arquitectura, co seu poder de imaxe, ofrece ó político beneficios inmediatos: no tocante ós usuarios, que se han de ver obrigados politicamente a agradecer o traballo realizado cando o teñan que valorar nas urnas; e o resto dos administrados, que, mediatizados pola acollida dos eventos nos medios de comunicación —ás veces axudados polas oficinas de prensa das mesmas administracións—, non van ter máis remedio ca recoñecelo (Seara Morales 1993b, 495).

Se ben o noso estudo, no seu bloque III, atravesará transversalmente as diferentes tipoloxías de arquitectura pública con base a uns determinados puntos de análise, é interesante sinalar as principais diferentes espazos e tipoloxías[500] que se poden rastrexar nestas décadas. Neste senso, remitimos a un sintético

---

importante colaboración foi a dirixida entre o COAG, o Ministerio de Cultura e o Instituto de Restauración de Bens Culturais para a redacción do expediente para a declaración da cidade vella como Patrimonio da Humanidade (1985).

499 Noutro texto, o autor denuncia un «marco absolutamente cutre definido por un lamentable mercado da construción e unha Administración ruín», o que non quita que para el se trate dun momento esperanzador e de renovación cultural para Galiza (Llano Cabado 1989a, 17–18).

500 Revistas como *Obradoiro* tamén articulou monografías sobre algunha destas tipoloxías, como xa se referenciou no capítulo anterior.

estudo de Garrido Moreno (2001) en *Galicia 1981-2001*, publicado co gallo vixésimo aniversario da aprobación do Estatuto, en que o autor percorre os intersticios creativos determinados polos entes públicos como principais axentes promotores: administración local e autonómica[501], xustiza, recintos feirais, universidades e centros escolares[502], arquitectura sanitaria[503], do lecer, auditorios, pazos de congresos ou museos. Na mesma efeméride, Fontenla San Juan (2001) realiza un estudo sobre a traxectoria da restauración arquitectónica, fundamental tamén na disposición de novas infraestruturas públicas[504]. Este percorrido pode levarnos a afirmar que existiu verdadeiramente unha confianza e un interese desde as institucións públicas por facer boa arquitectura, con moita presenza exterior pero realizada principalmente polas grandes fornadas de profesionais galegos. Porén, para rematar, débese incidir novamente nas contradicións que se deron neste proceso, algunhas delas xa citadas: réditos electorais dentro dos proxectos, precarización no traballo dos profesionais ou excesivo protagonismo dos responsábeis políticos, que en ocasións deriva nunha infravalorización do labor arquitectónico ou, como punto máis extremo, situacións dantescas como as vividas polo arquitecto Pedro de Llano, encargado da rehabilitación de vivendas populares na aldea de Piornedo, cuxo traballo foi interrompido unilateralmente por desavinzas do Conselleiro de Ordenación do Territorio e Obras Públicas Xosé Cuíña (1990-2003). Ademais, como se verá máis adiante, a crecente espectacularización da arquitectura nos anos noventa terá fondas implicacións neste tipo de problemáticas. Esta disparidade de resultados é sintetizada por Plácido Lizancos:

> A construcción política da identidade dun país sobreenténdese acompañada da construcción física dos edificios que lle han dar soporte ás súas Institucións e Equipamentos. Ó longo da historia da arquitectura —dito esto moi esquematicamente— respostouse a este requirimento tanto dende premisas historicistas ou vangardistas como dende unha combinación de ambas. Nesta clasificación deixaría fóra a un cuarto grupo conformado por aqueles casos nos que o tema, como ocorre actualmente en Galicia, abórdase con febleza ou mesmo no chega a ser plantexado (Lizancos Mora 1995a, 14)[505].

---

[501] Algunhas casas consistoriais veñen asinadas por algúns dos arquitectos máis relevantes destas décadas, coa súa conseguinte difusión en revistas especializadas. Podemos salientar as de Forcarei e Pontecesures, de Pascuala Campos e César Portela; a da Capela, de Martínez Suárez e Xosé Manuel Casabella; a de Fene, de Alberto Campo Baeza [**C01**]; ou, como proposta máis singular e recente, o complexo de Lalín, deseñado polo estudo Mansilla-Tuñón [**M04**]. Sobre a arquitectura dos concellos, máis aló do especial de *Obradoiro* («Arquitectura galega contemporánea: nove casas consistoriais» 1981), consúltese, o volume coordinado por Calvo (2006). Por outra banda, e aínda que a división comarcal non atinxiu a relevancia territorial que precisaba o país, a tipoloxía de centro comarcal está ben representada pola arquitectura proxectada por Xan Casabella e Díaz Vieites en Tabeirós-Terra de Montes (A Estrada) ou por Sabín e Blanco para a Mariña Occidental (Viveiro). Sobre a arquitectura dos centros comarcais, *vid.* Caridad Graña (2012).

[502] Xunto ás novas dotacións en materia de ensino primario e secundario, con gran número de aportacións por parte destas xeracións de arquitectos, a creación das universidades viguesa e coruñesa ampliou a proposta arquitectónica e a ordenación de novos campus: o de Lugo, pertencente á Universidade de Santiago de Compostela; o das Lagoas-Marcosende (Vigo), Pontevedra e Ourense, xestionados pola UVigo; e A Coruña e Ferrol da man da UDC. Sería preciso engadir, así mesmo, que existen outras dotacións universitarias noutros puntos do territorio galego e que, máis aló das universidades, a educación superior é tamén o marco para dotacións de interese como a Escola de Artes e Oficios da Coruña, obra de Corrales. Sobre a arquitectura para o ensino e a investigación, *vid.* Garrido Moreno (2007) ou as monografías desenvolvidas polas propias institucións universitarias sobre a súa arquitectura (AA.VV. 1994b; Agrasar Quiroga 2005b; Noguerol, Díez, e Agrasar Quiroga 2005).

[503] Sobre a arquitectura sanitaria, a transferencia de competencias ao goberno autonómico foi a oportunidade de desenvolver unha rede de dotacións de proximidade, aparecendo un gran número de centros de saúde ao longo da xeografía galega. A arquitectura sanitaria, que en Galiza tiña bos exemplos da man de Bar Bóo, seguiu a ser un campo relevante de produción arquitectónica que, malia o evidente funcionalismo desta tipoloxía, permitiu a experimentación na relación dos edificios coa contorna, a implicación dos materiais tradicionais cos modernos e a creación de espazos confortábeis para a mellora da experiencia asistencial. Sobre esta cuestión, *vid.* Pérez Sánchez (2007).

[504] Sobre a cuestión da restauración, Fontenla San Juan desenvolveu a súa tese de doutoramento *Arquitectura y restauración. Galicia (1980-1990)* (1996), dirixida polo profesor Ángel Sicart. Aínda que se detallarán máis estas cuestións no bloque III, remitimos tamén a Seara (1991b) como recompilación de obras, entre outras moitas máis referencias.

[505] Cómpre contextualizarmos que o texto citado é unha análise comparada do autor entre Chandigarh e Nova Delhi como cidades capitolinas da India, contrapondo as formulacións positivas da primeira ás negativas da segunda. O artigo serve como introdución dun monográfico de *Obradoiro* sobre equipamentos.

3.1.2. O papel profesional e cultural

Xa viamos con anterioridade que os anos setenta supuxeron un punto de inflexión na vertente cultural da profesión fronte a un absoluto ou case absoluto terreo ermo anterior. As experiencias de Sargadelos, o SIAC, as Xornadas de Arquitectura Galega, exposicións como a dedicada a Rafael González Villar ou as conferencias na ETSAC como a de Aldo Rossi son testemuños deste novo vitalismo e un exponencial aumento dos contactos internacionais da arquitectura galega, fundamental para entender algunhas das liñas teóricas ou influencias formais e a paulatina presenza na crítica exterior. Estas dinámicas haberanse manter nos oitenta, coa conseguinte participación de novas institucións culturais e políticas e a aparición de novas personaxes non vistas antes na Galiza e que terán, con maior ou menor éxito, algunha relevancia no período. Antes de comezar este percorrido, débese aludir ás actividades desenvolvidas desde o Laboratorio de Formas, que nos setenta seguirán a dar acollida aos arquitectos en colaboración con persoeiros da cultura e a política [**Táboa 10**], desde os encontros estivais [**Figs. 234 a 236**] a seminarios como «Tradición e Modernidade» (1984)[506], que daba cita a todos os eidos dunha cultura galega en renovación [**Figs. 237 e 238**].

Se a comezos dos oitenta se deran cita na ETSAC arquitectos portugueses como Siza, Soutinho ou Távora, en 1984 voltará outro dos futuros grandes nomes da Escola do Porto e do panorama internacional, Eduardo Souto de Moura, xa presente no SIAC. Sería nun encontro sobre vivenda unifamiliar celebrando na escola coruñesa, onde partillou espazo con Xabier Pena, Gabriel Santos, Fernando Blanco e César Portela[507]. Tamén houbo participación portuguesa, da man de Nuno Portas e Manuel Fernandes de Sá, nas I Xornadas de Técnicas e Urbanismo, organizadas pola Dirección Xeral de Urbanismo, Vivenda e Medio Ambiente e celebradas nun lugar xa mítico para os arquitectos galegos, o Hostal dos Reis Católicos (Silva 1984; Conde Aldemira 1984).

En 1985 chega, a través dun curso organizado pola Universidade Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), Ricardo Bofill, arquitecto de relevancia internacional e estrela da puxante arquitectura posmoderna. Así, entre 15 e 19 de xullo, na Cámara de Comercio da Coruña, celebrouse «Urbanismo: teoría y realidad. Galicia ante los PGOU» [**Fig. 239**], unha das múltiples apostas formativas estivais da UIMP[508]. Bofill foi o gran protagonista deste encontro, algo debido á presenza de Antonio Vázquez Liñeiro, director deste curso e unha personaxe polémica na Coruña da época que se autodefinía como «deseñador urbano» —titulado como aparellador— fronte ás acusacións de intrusismo por parte dos arquitectos. Como veremos máis adiante, Vázquez Liñeiro, arquitecto e deseñador urbano, irá gañando protagonismo na cidade herculina nos anos seguintes e será un dos responsábeis da paulatina introdución de certas retóricas posmodernas como forma de achegar o urbanismo galego a Europa (Vázquez Liñeiro 1985; 1988). Para alén de Bofill, neste congreso interviñeron outros salientados urbanistas e arquitectos de renome internacional, como Francesco Dal Co, José Linazasoro, Leon Krier, Peter Cook, Bill Hillier e Denis Bowen. Fóra das personalidades do mundo profesional, neste curso interviñeron tamén a veciñanza de Elviña afectada pola remodelación da avenida Alfonso Molina, os alcaldes e redactores dos plans de ordenación das catro capitais galegas, moi críticos coa inacción das autoridades estatais e autonómicas, os prazos para o estabelecemento dos PXOM ou a infraordenación urbana de Galiza. Nestas cuestións tamén se posicionou Bofill, que non vía ningún avance na transferencia de competencias ás institucións autonómicas, xa que non erradicaban as problemáticas dunha Lei de Solo herdada e obsoleta. Aínda que no curso se puxese de relevo a tensión existente na xestión urbanística do alcalde Vázquez, contraditoriamente e en paralelo estaba sobre a mesa un proxecto de Bofill de remodelación

[506] Organizado pola Consellería de Cultura, estaba enmarcado no programa de actos dos «Encontros Europeos do Camiño de Santiago». Ademais de César Portela e Xosé Bar Bóo, participaron, entre outros moitos, o xeógrafo Xosé Manuel Souto González, o economista e político Xosé Manuel Beiras, os historiadores Justo Beramendi, Xosé Ramón Barreiro e Ramón Villares, o intelectual Francisco Fernández del Riego, artistas como Antón Reixa, Menchu Lamas e Antón Patiño ou os grupos Os Resentidos e Milladoiro (Soneira Beloso 2007, 101–3).

[507] Xan Casabella López (1984) redactou unha recensión dos debates e conclusións do encontro, contidos sobre os que se voltará no capítulo 4 do bloque III.

[508] *La Voz de Galicia* (1985a; 1985b; 1985c; 1985d).



234



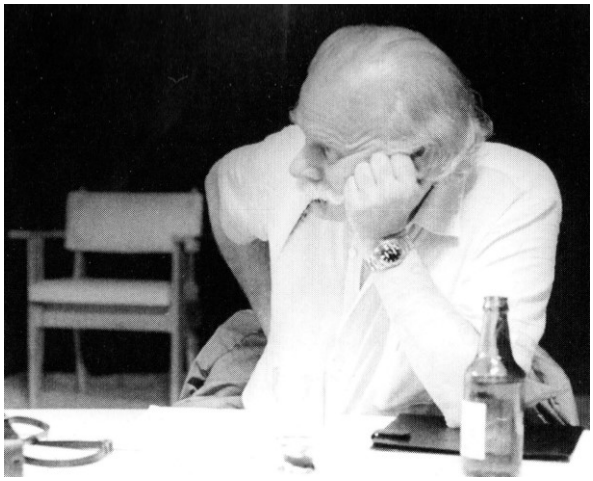
235



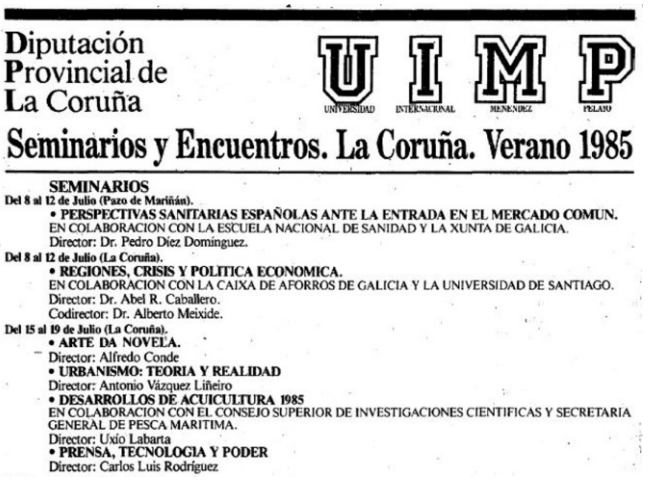
236



237



238



239

Fig. 234. Senén, Gallego, Díaz Pardo, Baltar e Juan Quintáns en XI Experiencia. Fonte: Soneira Beloso (2007, 98)
Fig. 235. Díaz Pardo, Baltar, Varela, Blasco, Díaz, García Alén e Albalat pai e fillo en XIV Experiencia. Fonte: Soneira Beloso (2007, 112)
Fig. 236. Portela, Reboredo e Bar en XVI Experiencia. Fonte: Soneira Beloso (2007, 117)
Fig. 237. Portela e Beiras en «Tradición e modernidade». Fonte: Soneira Beloso (2007, 109)
Fig. 238. Xosé Bar en «Tradición e modernidade». Fonte: Soneira Beloso (2007, 107)
Fig. 239. Programación da UIMP para o verán de 1985, coa referencia ao curso dirixido por Vázquez Liñeiro

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da fachada marítima da cidade. En efecto, meses despois da súa aparición na Coruña, Ricardo Bofill presenta o anteproxecto de remodelación da Dársena coruñesa (*La Voz de Galicia* 1985e), que tería sido un dos puntos álxidos dese urbanismo de sabor posmoderno que estaba a introducir Liñeiro[509]. A finais de 1986, o proxecto terá a súa axitada e polémica presentación pública. Entre 16 e 27 de decembro[510] estivo exposta no Kiosko Alfonso a mostra «La Coruña, el mar y la ciudad» [**Figs. 240 e 241**], en cuxa inauguración estiveron presentes o alcalde Francisco Vázquez e o vicepresidente do goberno Alfonso Guerra. Arredor deste proxecto existía un certo clima de contestación desde a ETSAC, que con todo non atinxiu a esfera pública[511] agás na propia inauguración da exposición, cando un estudante da escola se espiu á chegada das autoridades como sinal de rexeitamento[512].



240



241

Fig. 240. **Cartaz da exposición «La Coruña, el mar y la ciudad» (1986). Fonte: X. M. Casabella López (2009, 26)**
Fig. 241. ***Collage* con fotografías e documentos das mobilizacións contra Paco Vázquez. Fonte: *I.doc* (2009)**

Seguindo en 1985, será neste intre cando se produza unha nova experiencia de abertura internacional da arquitectura galega, o Seminario Internacional de Arquitectura Galega (SIAG) [**Figs. 242 e 243**], que viña ser unha reedición do SIAC celebrado en 1976. Salvando as dificultades organizativas e estruturais que acusara o seminario dos setenta, grazas a unha estrutura profesional e un apoio institucional máis consolidados do que naquel intre, o SIAG conseguiu reunir de novo algunhas das figuras que se deran cita en Compostela durante o SIAC. Precisamente en resposta a unha das críticas máis comúns á organización do SIAC, o SIAG contou cun maior volume de información e materiais gráficos previos para o desenvolvemento do traballo, o que veu achegar «valiosas respuestas teóricas y sobre todo debates enriquecedores que, en todo momento, conducían al

[509] Unhas semanas antes, Bofill fora convidado pola corporación municipal a percorrer a cidade en helicóptero como primeira toma de contacto para un eventual proxecto. Porén, Bofill non se pronunciou sobre este proxecto durante o curso, confirmando unicamente que non existía ningún compromiso formal (*La Voz de Galicia* 1985b).

[510] Coincidindo coa inauguración da exposición, *La Voz de Galicia* publicou un especial dedicado ao «proxecto Bofill», o proxecto para a «Coruña do ano 2000» (*La Voz de Galicia* 1986l).

[511] Segundo Xosé Manuel Casabella (2009, 26–27), a raíz da axitación provocada pola presentación do proxecto, o alumnado pediu apoio ao profesorado, convocándose unha Xunta de Escola en que, se ben se aceptaba realizar un debate arquitectónico, non se considerou razoábel que a ETSAC realizase unha contraproposta nin se pronunciase institucionalmente. Con todo, remata o autor indicando que, embora o debate non se trasladase ao campo público, existía no ambiente escolar un absoluto rexeitamento do proxecto. Un exemplo desa crítica é o artigo redactado por José González-Cebrián Tello (1987) no *Boletín académico*.

[512] Asistiron tamén o ministro de Obras Públicas, Javier Sáenz de Cosculluela, e Domingo García Sabell como delegado do goberno en Galiza. Sobre o acontecido co estudante da escola, este tentou abalanzarse sobre Alfonso Guerra dicíndolle: «¡Guerra, no confíes en Bofill, que te engaña!». Na comisaría da policía, declarou que a súa acción era unha protesta contra a política urbanística de Francisco Vázquez (*La Voz de Galicia* 1986n; *La Voz de Galicia* 1986o; *La Voz de Galicia* 1986p).

análisis de propuestas sobre los bordes del casco histórico y otras áreas de influencia de la ciudad antigua» (R. Baltar Tojo 1991a, 80). E é que, no verán de 1984, o alumnado da ETSAC realizou —de xeito voluntario e baixo a coordinación de Carlos Meijide— un traballo de campo e debuxo pola cidade compostelá que se concretou na exposición «Debuxar Santiago», que acolleu o Museo do Pobo Galego en novembro. Alén de nutrir o SIAG de material gráfico, esta iniciativa nada da colaboración entre o Consellaría de Educación e a USC —lémbrese que a ETSAC aínda pertencía daquela á institución compostelá—, serviu tamén na confección do expediente para a declaración da cidade vella como Patrimonio da Humanidade en 1985[513]. Iago Seara, daquela xefe dos servizos técnicos de patrimonio da consellaría e supervisor dos planos realizados, valorábao como un bo punto de inflexión na lóxica de traballo escolar e na defensa e coñecemento do patrimonio (Seara Morales 1985).

O SIAG [**Táboa 11**], por conseguinte, celébrase nun momento chave para entender o desenvolvemento de Santiago e a sensibilidade patrimonial da cidade, ao coincidir co recoñecemento da UNESCO, en cuxo expediente o COAG habería ter un papel destacado na súa colaboración co Ministerio de Cultura e o Instituto de Restauración de Bens Culturais (Rey Pichel e Costa Buján 1995, 602). O seminario decorreu entre os días 5 e 9 de novembro[514]. O SIAG contou novamente coa presenza de Aldo Rossi como un dos grandes faros das xeracións de arquitectos galegos. Nos días previos ao SIAG, o mestre italiano recoñecía que a situación da arquitectura galega tiña mudado «en parte porque los años de experiencia y de lucha de los arquitectos gallegos desde aquel primer SIAC me parece muy importante y que ha de tenerse en cuenta a la hora de actuar», engadindo a súa opinión favorábel sobre a instalación da nova administración autonómica en Compostela, se ben esta podía «suponer el peligro de esclerotizar la vida de la ciudad» (Pino 1985b)[515]. Para alén del, tamén repetiron como comunicantes ou participantes outros persoeiros xa presentes en 1976, como Iago Bonet, Antonio Bonet, Juan Ruesga, Carlos Martí e Salvador Tarragó[516], o que vén reflectir os contactos aínda existentes co Grupo 2C. Na súa comunicación inaugural, Rossi volveu defender o mesmo tema que no SIAC, «Proxecto e cidade», facendo fincapé mais unha vez na necesidade de proxectar no casco histórico tendo en conta a súa periferia e os lugares que outrora tiveran significación urbana (Pino 1985c). Como veremos, Rossi ficará excluído do proceso de posta en valor da cidade histórica compostelá, mais a atención que reclamaba para a periferia da zona histórica será un dos factores máis fundamentais dos proxectos que se desenvolvan nos seguintes anos, así como o leitmotiv das cinco propostas emanadas do SIAG. Así, de modo semellante ao SIAC, onde se organizaron cinco grupos de traballo para diferentes zonas da cidade, durante os cinco días de celebración do SIAG foron presentados cinco proxectos coordinados polo profesorado da ETSAC para o ámbito adxacente á *améndoa* santiaguesa[517]. Aínda que non fosen realizadas, algunhas das sensibilidades expostas nestes proxectos terán unha maior ou menor correspondencia e recordo nas propostas que se levarán a cabo nos seguintes anos nesas zonas da cidade.

---

[513] Nunha entrevista realizada por Carlota Eirós García na revista *Aula aberta* (nº 0, 1985), unha publicación impulsada desde a Vicerreitoría de Estudantado da USC para a difusión das actividades, iniciativas e preocupacións do alumnado universitario, os tres responsábeis da montaxe da exposición —Xoán Mario Crecente Maseda, Federico García Villa e Xosé Manuel Peña Serna— ofrecían as súas impresións e as súas críticas sobre o desenvolvemento do proxecto. nha destas críticas foi que, fronte ás zonas que lles foron requiridas —Rúa Nova, Rúa do Vilar e circunvalación da zona vella—, non souberon nada da documentación de monumentos singulares, que para o informe a remitir á UNESCO foi xestionada polo Ministerio de Cultura. Doutra banda, e aínda que recoñecen o bo trato do persoal do Museo do Pobo Galego, admiten que o traballo foi duro e intenso e que a canalización dos recursos económicos da Xunta a través da Escola foi devagar (X. M. Crecente Maseda, García Villa, e Peña Serna 1985, 16).

[514] *Vid. La Voz de Galicia* (1985f; 1985g) e Pino (1985a; 1985h).

[515] Estas precaucións poden ser atopadas tamén no *quaderno* 20, onde Rossi reproduce algunhas ideas dunha conversa con Tarragó. Con todo, esta transición ao réxime autonómico tamén era vista como unha oportunidade para dar unha nova vida aos monumentos da cidade (Rossi 1999j).

[516] Alén deles, tamén participaron Iago Seara, Carlos Montero, Rodríguez Noriega, Emilio Tuñón, Nuno Portas como representante portugués, o historiador Fernando López Alsina, Bernard Catalá e Andrés Cid Fernández.

[517] Os proxectos, seguidos diariamente no *La Voz de Galicia* por prensa por Concha Pino (1985b; 1985c; 1985d; 1985e; 1985f; 1985g), así como os coordinadores de cada un deles, foron: 1) un centro para posgraduados nas edificacións da antiga fábrica de curtidos do Sarela —onde López Cotelo habilitaría unha serie de vivendas máis adiante—, coordinado por Carlos Meijide, Pascuala Campos e Alfredo Freixedo; 2) reestruturación da zona de Belvís, coordinado por Alfredo Alcalá e Myriam Goluboff; 3) túnel baixo as avenidas Xoán Carlos I e Senra, coordinado por Rafael Baltar, Xabier Suances e Xosé Manuel Casabella; 4) alternativa peonil ao Camiño de Santiago entre Monte do Gozo e Porta do Camiño, coordinado por César Portela e Xosé Bar Bóo; e 5) intervención nas hortas de San Francisco, coordinado por Andrés Fernández-Albalat e Andrés Reboredo. Estes proxectos serán detallados máis polo miúdo no capítulo 2 do bloque III.

A UIMP volvería organizar, entre a súa ampla programación, un seminario titulado «Alternativas periféricas al Movimiento Moderno» [**Táboa 12**] entre 14 e 18 de xullo de 1986 [**Figs. 244 e 245**][518]. Organizado conxuntamente coa Deputación Provincial da Coruña e a Universidade de Santiago de Compostela, o seminario reuniu na cidade herculina a algunhas das principais figuras da arquitectura moderna peninsular baixo a dirección de Xosé Manuel Casabella López[519] e Felipe Peña Pereda como secretario. Desta maneira, o panorama da arquitectura estatal quedaba representado a través dalgunhas das grandes figuras das súas principais escolas: Sáenz de Oiza por Madrid, Elías Torres por Barcelona, Cruz e Ortiz por Sevilla e Alejandro de la Sota[520] como gran mestre das xeracións seguintes. Para alén disto, a Escola do Porto, en plena ebulición e difusión internacional, estivo presente a través de Manuel Mendes e Álvaro Siza, ambos os dous da Escola de Belas Artes do Porto[521]. Unha vez máis, a arquitectura galega está a consolidar as súas grandes ligazóns con outras zonas do Estado —Madrid, Barcelona e Sevilla—, na liña do que viña acontecendo desde os SIAC, mais tamén afonda nos nexos coa realidade do norte de Portugal e o centro gravitacional portuense nunha dinámica que proseguirá nos seguintes anos e que terá a súa concreción máis evidente nas obras realizadas por Siza. Dalgunha maneira, esta descentralización dos contidos do seminario reflicten a tendencia deses anos a ler a evolución da arquitectura moderna desde os intersticios creativos, apelando ás linguaxes e retóricas propias de cada lugar como xeito de ofrecer respostas máis axeitadas a cada unha desas realidades:

> Para ello se ha elegido un grupo de arquitectos que desarrollan su labor profesional en la península, a través de cuyas realizaciones intentaremos dilucidar posibles alternativas, sin desfallecer ni renunciar a los postulados en los que vio la luz nuestra cultura moderna; sin apriorismos ni dogmatismos que nos impidan comprender las modificaciones que en el largo periodo recorrido se hayan producido.
>
> Sáenz de Oiza, De la Sota, Siza Vieira, Antonio Cruz, Antonio Ortiz y Elías Torres representan, cada uno de ellos, una alternativa singular y única en este proceso creativo que se formula desde una periferia situada en los confines geográficos, unas veces, o culturales y económicas otras[522].

Para alén do simposio, a UIMP organizou tamén en 1986 a exposición «Mostra de arquitectura galega: 34 arquitectos»[523] como complemento ao propio seminario e que constituíu unha das primeiras grandes escolmas de obras contemporáneas[524]. Outra retrospectiva da arquitectura galega novamente orquestrada por Casabella e Peña e tamén aparecida ese ano, desta volta en formato audiovisual, foi *Arquitectura galega actual* [**Fig. 246**], pertencente á colección *Visión atlántica*, unha promoción da Consellaría de Cultura e Benestar Social baixo a coordinación de Xavier Seoane que pretendía ofrecer unha visión da cultura contemporánea galega

[518] *La Voz de Galicia* (1986a; 1986b; 1986c; 1986d; 1986e; 1986f; 1986g), Penas (1986), Siranda (1986a; 1986b).

[519] Xosé Manuel Casabella sinalaba como obxectivo do seminario: «Neste seminario [...] intentarase profundizar nos plantexamentos iniciales do movimento moderno de arquitectura, segundo as actuais proposicións de orden estilístico» (*La Voz de Galicia* 1986e, 39).

[520] A conferencia, titulada «Alejandro de la Sota. Sencilla justificación de su obra», está dispoñíbel na plataforma YouTube (Fundación Alejandro de la Sota 2016).

[521] A Escola de Belas Artes do Porto viña sendo o lugar de formación da chamada Escola do Porto, con figuras tan relevantes como Carlos Ramos. Non será até o ano 1979 cando a titulación de arquitectura se «independice» de Belas Artes, unha independencia que se reflectirá na construción posterior construción da Facultade de Arquitectura (FAUP, 1988), proxecto de Siza no polo universitario de Campo Alegre.

[522] Extraído do programa do seminario, dispoñíbel do arquivo de recursos relativos a Pascuala Campos no Álbum de Mulleres do Consello da Cultura Galega.

[523] Siranda (1986a) escribe no *La Voz de Galicia* unha pequena recensión crítica co *glamour* que rodeaba a selección de obras: «Los arquitectos técnicos y superiores tuvieron hace unos meses una bronca corporativista de sesgo fraticida en la que yo me perdí: sólo alcancé a vislumbrar que se trataba de un problema de firma. Los arquitectos firmaban mogollón de proyectos de chalés cuando las vacas gordas —según se las ve adelgazar ahora— al tiempo que barbaridades sobre todo suburbiales, pero las atribuciones de culpa están aquí más diluidas que esa composición en la cocacola (políticos, urbanistas, promotores, constructores, presupuestos... tú mismo) y tampoco figura el Agra del Orzán en la muestra antológica inaugurada ayer en la Delegación de Cultura, sólo faltaría».

[524] Con arredor de 80 obras, a reportaxe gráfica correu a cargo de Xurxo Lobato e Juan Rodríguez, dous dos principais fotógrafos da arquitectura galega contemporánea. Cómpre termos en conta que este traballo de campo, realizado polos fotógrafos durante tres meses, é fundamental porque, embora nas décadas seguintes foron varias as mostras e catálogos que ofrecían un repertorio visual moi completo da arquitectura galega recente, moitas das obras expostas carecían del antes desta exposición. Así é recollido na prensa, que indica o descoñecemento de moitas obras mesmo en público especializado. O deseño da mostra foi levado a cabo polos alumnos de arquitectura Jesús Bouza Fernández e Santiago Fernández Carnerero (*La Voz de Galicia* 1986f).



24 SANTIAGO La Voz de Galicia, viernes, 8 de noviembre de 1985

CRONICA DE LA CIUDAD

Un túnel bajo la Avenida de Juan Carlos I y la Senra para «enterrar» el tráfico y unir la ciudad, nueva propuesta del SIAG

Santiago (Por Concha Pino). El único equipo de la Escuela de Arquitectura, de los que elaboraron propuestas rehabilitadoras para los bordes que rodean la zona monumental compostelana y que se presentan en el Seminario Internacional de Arquitectura de Galicia, que habló de utopía fue, quiza, el que con su proyecto levantó más curiosidad y opiniones. Sin alterar apenas la realidad urbanística de una zona tan céntrica como es la comprendida entre los bordes de el casco antiguo, el Ensanche y la Alameda, proponen la desaparición del tráfico rodado, pero sólo aparentemente. Se trata de «enterrarlo» bajo lo que es la Avenida de Juan Carlos I y en la Senra, por un túnel, aprovechando el desnivel existente, rompiendo así la barrera entre las dos partes en que se divide Compostela, si no a nivel vital, si visual y urbanisticamente.

Los arquitectos Rafael Baltar, Javier Suances y Xosé Manuel Casabella, junto con un grupo de cinco alumnos, presentaron los planos del proyecto y ver cómo se articula en un espacio real. «Ao longo do seguimento deste traballo -señaló Casabella, por cierto el único que se expresó en gallego- penso que hai elementos valiosos e con posibilidades reales». Incidió en las explicaciones anteriores, haciendo hincapié en la necesidad de comunicar lo que un frente de tráfico intenso rompe y distorsiona.

Javier Suances, por su parte, estimuló al debate haciendo notar que, previamente a la sesión del Seminario, algunos le advirtieran que les iban a «quemar el proyecto». Aseguró que adoptaron esta solución como la más viable, pero que había otra más radical y drástica como podía ser el levantar de nuevo la desaparecida muralla de la ciudad para aislar la belleza de la zona monumental de la mezquindad y vulgaridad del Ensanche. Pero la realidad, reconoció Suances, es que los habitantes de una y otra zona viven en continua relación diaria y vital. La separación no debe, pues, existir. Así que dijo que esta zona debería convertirse en una este-

Los autores del proyecto coordinado por los arquitectos Baltar, Suances y Casabella, explicaron ayer su propuesta

242



30 SANTIAGO La Voz de Galicia, domingo, 10 de noviembre de 1985

CRONICA DE LA CIUDAD

El SIAG plantea una intervención en las huertas de San Francisco

Santiago (Por Concha Pino). Con unos resultados que no supusieron la redacción de conclusiones, alto nivel de participación y un interés teórico puesto de manifiesto en las intervenciones de los ponentes, se clausuró ayer el Seminario Internacional de Arquitectura de Galicia, sin protocolos y con varias horas de adelanto sobre lo previsto, al suspenderse una de las dos conferencias anunciadas. Al igual que sucedió con el primer SIAC, se editará un libro conteniendo todas las propuestas y conferencias, editado por la dirección xeral de Patrimonio en este caso, y como colofón del convenio suscrito hace dos años con la Universidad, por el cual los alumnos de Arquitectura llevaron a cabo el levantamiento de las tipologías básicas y definitorias de Santiago.

El interés que los proyectos presentados por los equipos de alumnos y profesores de la Escuela de Arquitectura quedó de manifiesto en las respectivas presentaciones y exposiciones, no sólo por lo que suponen de trabajo académico, sino por importancia que en algunos casos pueden tener, de cara a futuras intervenciones en Com-

Castro, Andrés Fernández-Albalat, Susana Guevara, Carlos Quintans, Carmen Santiso, Alejandro Torrado y Teresa Valle para llevar a cabo esta actuación que, al término de la sesión, los alumnos calificaban entusiasmados de posible y totalmente realista, mientras que Albalat matizaba que se trata de «unha teoría, porque non é nen un

Los arquitectos Andrés Albalat y Andrés Reboredo coordinaron el trabajo de este numeroso equipo de alumnos de Arquitectura

243



244



245



246

Fig. 242. Baltar, Suances e Casabella (á esquerda) durante a presentación da súa proposta no SIAG. Fonte: *La Voz de Galicia*, 8 de novembro de 1985

Fig. 243. Albalat e Reboredo no SIAG. Fonte: *La Voz de Galicia*, 10 de novembro de 1985. Fotografía: Tino Viz

Fig. 244. Tríptico do seminario «Alternativas periféricas al Movimiento Moderno». Fonte: documentos persoais de Pascuala Campos cedidos ao Álbum de mulleres do Consello da Cultura Galega

Fig. 245. X. M. Casabella, Siza (abaixo á esquerda), Campos (no centro) e outros asistentes ao seminario «Alternativas periféricas al Movimiento Moderno. Fonte: Asesoría Técnica para los Profesionales de la Arquitectura (https://bit.ly/3HoQ4wr)

Fig. 246. Portada do vídeo *Arquitectura galega actual* (dir. Xoán Piñón, 1986). Biblioteca do Centro Galego de Arte Contemporánea

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como xeito de entender o pasado e afrontar o futuro[525]. *Arquitectura galega actual* foi presentada, xunto con outra das producións da serie, *O pintor Luís Seoane*, nun acto no Pazo de Bendaña a que asistiron Albalat e Peña (*La Voz de Galicia* 1986k). Xosé Manuel Casabella, ao se referir a ambas as dúas iniciativas, salienta o facto de estas deixaren patente a existencia dun grupo numeroso de arquitectos de diferente idade, compromisos e posicións que, malia a súa heteroxeneidade, amosan un panorama coherente[526], propicio para o debate e inserido nun contexto de certo florecemento cultural en Galiza (X. M. Casabella López 1988, 18)[527]. Estas palabras de Casabella, en calquera caso, certifican a importancia que tiveran nos oitenta estes acontecementos para a posta ao día, a reflexión conxunta e a recompilación de materiais.

Unha das actividades de maior proxección internacional, que podemos considerar un interesante punto de inflexión na consolidación e difusión da arquitectura galega, é a exposición «Antropologia e memória: visão actual da arte galega» [**Fig. 247**], organizada en Lisboa da man da Fundação Calouste-Gulbenkian e a Deputación de Pontevedra[528]. Ademais do facto de as manifestacións artísticas galegas contemporáneas se exporen fóra, é se cadra aínda máis interesante tendo en conta a relevancia e prestixio[529] da «Gulbenkian»[530] no panorama cultural portugués, así como as implicacións da súa sede no desenvolvemento da arquitectura contemporánea lusa[531]. A mostra estaba artellada en seis seccións, tres de artes plásticas[532], fotografía, vídeo[533] e

[525] As cintas foron producidas por Trama. O seu produtor executivo, González Vázquez Pozo, definía os obxectivos así: «Quere ser unha aventura cultural e vieiro de compromiso coa realidade do noso país...; unha mostra do pasado para actuar mellor no presente e do presente para actuar mellor no futuro...» (Penas 1986b). Na contracapa do documental, dirixido por Xoán Piñón, defínese como «un documento vivo, renovador, de alto valor informativo, creativo, didáctico e de debate nun momento en que a Arquitectura Galega está a aportar novas linguaxes e posibilidades nos máis diversos ámbitos da Arquitectura e o Deseño, sen esquecer a reflexión sobre o meio en todos os seus aspectos» (X. Piñón 1986).

[526] O guión responde ao relato máis estendido da arquitectura galega contemporánea: 1) Introdución: tradición e modernidade. O conflito; 2) Apunte histórico: o comezo da modernidade; 3) Os primeiros contemporáneos (Xosé Bar Bóo e Andrés Fernández-Albalat); 4) Os arquitectos dos 60 (Manuel Gallego, Carlos Meijide, Alfredo Alcalá, Pascuala Campos, Andrés Reboredo, César Portela, Rafael Baltar, Xabier Suances; 5) Intermedio 1: Aldo Rossi e o SIAC; 6) Os arquitectos dos 70 (Fernando Blanco, Xosé Manuel Casabella, Alfredo Freixedo, Pedro Antonio Alonso, Francisco Castro Nieto, Celestino García, Francisco Javier Peña, José Luis Sáez Silva; Alfonso Penela, Felipe Peña, Jacobo Rodríguez-Losada; 7) Intermedio 2: a Escola/revista *Obradoiro*; 8) Os arquitectos dos 80 (José Luis Pérez Franco, Alfonso Díaz; Juan Carlos Canabelas; Francisco Javier Estévez Cimadevila; Luís Silva Rodríguez; Manuel Francisco Alonso Álvarez); 9) Intermedio 3: Exposición dos 34 arquitectos; e 10) Final: cara aos 90.

[527] Con todo, Casabella López defende a necesidade de que estas iniciativas posúan o rigor científico necesario para non caeren no «*autobombo* e a compracencia» persoal e colectiva dos arquitectos galegos. Só así, remata, é posíbel recoñecer a validez deste percurso iniciado nos anos cincuenta e sesenta en canto serviu para salvar o illamento da Galiza con respecto aos núcleos máis activos do Estado e sendo consciente de que, nese intre, aínda non existían moitos estudos sobre o desenvolvemento da arquitectura moderna galega (X. M. Casabella López 1988, 18).

[528] *Vid*. C. Franco (1987a; 1987b); *La Voz de Galicia* (1987a; 1987b; 1987d; 1987e; 1987f) e Marques de Magallanes (1987).

[529] Como indicaba á prensa Adriano Marqués de Magallanes, vicepresidente da deputación, dado que a dispoñibilidade das salas da Fundação precisaba de certos apoios diplomáticos e políticos, a Deputación de Pontevedra tivo que insistir en varias ocasións para buscar o encaixe da exposición. Ademais, o volume da mostra obrigou, a última hora, a trasladar boa parte das pezas á Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, obrigando á realización dun dobre acto de inauguración (*La Voz de Galicia* 1987d; 1987e).

[530] Calouste Gulbenkian foi un empresario de orixe armenia, coñecido como «Señor 5%», xa que posuía esa porcentaxe da explotación de petróleo turco. Dado o volume da súa actividade, e após instalarse en Portugal durante a Segunda Guerra Mundial, o réxime de Salazar tentou fixar a súa grande colección artística a través de distincións. Sentíndose acollido, Gulbenkian creou a súa fundación en 1953, legando así a Portugal a súa fortuna.

[531] En efecto, para Tostões, a Fundação Calouste-Gulbenkian, obra de Ruy d'Athouguia, Alberto Pessoa e Pedro Cid, é a arquitectura que reflicte a transición entre o primeiro e o segundo modo do segundo *ciclo do betão*: «Assente na tradução da essência do programa, na qualificação excepcional de uma construção como não se conhecia entre nós, numa integração íntima com o espaço verde envolvente que participa em simbiose do projeto geral. Confirmação de maturidade que o projeto moderno atingiu entre nós» (Tostões 2015, 585).

[532] Á súa vez, dividida en tres seccións. En primeiro lugar, a memoria, é dicir, pintura dos primeiros vangardistas: Colmeiro, Torres, Laxeiro e Granell. En segundo lugar, unha *geração para um percurso* abrangue os artistas dos anos sesenta e setenta, recoñecéndose un «modo crítico» sobre determinados aspectos do pasado e novas correntes neovangardistas: o espacialismo abstracto de Novoa, as implicacións *pop* e informais de Huete, as figuracións galaico-parisienses de Ruibal e as articulacións espaciais da escultura de Silverio Rivas. Por último, a última xeración refírese ao «rexurdimento da arte galega» dos oitenta, o atlantismo da pintura —Carbajo, Corredoiro, Crego, Freixanes, Lamas, Lamazares, Matamoro, Moldes, Mosquera, Patiño— e da escultura —Basallo, Borrajo, Castro, Leiro, Paz, Pestana, Velasco— (AA.VV. 1987).

[533] Na sección de fotografía inclúense os nomes de Xosé Abad, Vari Caramés, Xosé Luís Suárez Canal, Xurxo Lobato, Manuel Sendón e Vítor Vaqueiro. Na de vídeo, Manuel Abad, Antón Reixa e Xavier F. Villaverde.

arquitectura[534]. Na introdución do catálogo á sección de arquitectura, César Portela define as obras representadas[535] cos seguintes denominadores comúns: «a consecução de espaços à base de formas informais, mas não gratuitas, a sua inspiração na cultura antropológica do pais, e a abertura à investigação e à criatividade» (AA.VV. 1987, s. n.). Débese engadir, ademais, que outro dos obxectivos que se perseguía desde a deputación era impulsar a cidade de Pontevedra como centro de referencia na creación e formación artísticas, algo que tiña como precedente máis inmediato a colaboración coa «Gulbenkian» na celebración da Bienal de Pontevedra de 1986, a cal contou coa presenza de artistas portugueses. Ademais, esta implicación provincial fai parte do camiño cara á consecución da Facultade de Belas Artes na cidade do Lérez, que finalmente se instalará no antigo cuartel de San Fernando, rehabilitado por César Portela (1990)[536].

Volvendo ao ámbito universitario, máis aló da reflexión desenvolvida na ETSAC, desde o Departamento de Historia da Arte da USC tamén se estaba a prestar atención ao panorama arquitectónico contemporáneo galego, especialmente nuns anos en que Compostela comezaba a experimentar as súas profundas mudanzas e posta en valor patrimonial. Deste xeito, os profesores María Luísa Sobrino, José Manuel López Vázquez e Ángel Sicart organizaron as «Xornadas de Arquitectura e Historia da Arte» a finais de novembro de 1988[537]. Durante catro xornadas pasaron polo paraninfo da facultade Álvaro Siza, xa consolidado e nun intre en que espertaba interese polo seu proxecto en Bonaval, e Pedro Navascués (29 de novembro), César Portela e Manuel Gallego (30 de novembro) e Felipe Peña e Iago Seara (1 de decembro), ficando o derradeiro día para unha mesa redonda con todos os participantes (2 de decembro). Navascués, un dos máis reputados historiadores da arquitectura española, fixo un repaso pola arquitectura do século XX na Galiza, mentres que os cinco arquitectos expuxeron un percorrido pola súa obra, posto que estas xornadas estaban enfocadas para un público especializado na análise da creación artística. Xunto coas presentacións, o Servizo de Medios Audiovisuais da USC (SERVIMAV 1988a; 1988b; 1988c; 1988d) realizou senllos vídeos da obra de cada arquitecto [**Fig. 248**].

Na liña de actividades relacionadas co estudo, a catalogación e a recuperación do patrimonio arquitectónico, que tivera exemplos tan sobranceiros nos setenta como as exposicións dedicadas a Rafael González Villar ou á Terraza de Sada, pódese rematar con dous exemplos máis. Por unha banda, a exposición «Antonio Palacios (1874-1945)», inaugurada en xaneiro de 1991 e que foi trasladada, por exemplo, ao seu Porriño natal (González Martín 1991; *La Voz de Galicia* 1991a). É, pois, un acontecemento de interese, antesala dunha crecente fortuna crítica e historiográfica da obra palaciana[538] e que terán como herdeiras as mostras

[534] Así valoraba a prensa a inserción da sección de arquitectura: «La muestra de Lisboa incluye asimismo una apertura al quehacer arquitectónico gallego con una especta cular representación de los profesionales que han realizado aportaciones interesantes y reveladores frente a la tónica de apatía y descuido que impuso el "boom" inmobiliario: César Portela, Carlos Meixide, Xosé Bar Bóo, Manolo Gallego, Pascuala Campos, Iago Seara, Andrés Albalat y Javier Suances» (*La Voz de Galicia* 1987d).

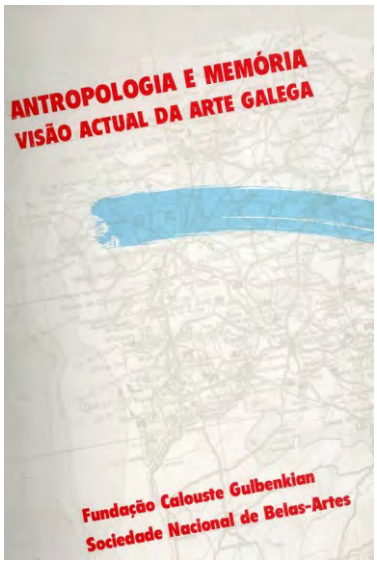
[535] Xunto as obras incluídas no catálogo preséntanse tamén algúns datos profesionais dos arquitectos. A selección é a seguinte: edificio Plastibar, de Xosé Bar Bóo [**B08**]; colexio de EXB en Perillo (Oleiros), de Carlos Meijide [**M07**]; *aquarium* de Vilagarcía, de César Portela [**P19**]; Museo de Arte Sacra da Coruña, de Manuel Gallego [**G06**]; Centro de Cálculo de Caixa Galicia, de Andrés Fernández-Albalat [**A18**]; lavadoiro en Combarro, de Pascuala Campos [**C02**]; intervencións urbanas en Baños de Molgas, de Iago Seara [**S02**]; e convento das Carmelitas, de Xabier Suances [**S19**].

[536] Como recoñecía Marques de Magallanes nunha entrevista, semanas antes de abandonar a deputación: «Estoy seguro —dice— que va a ser una realidad [...]. Somos los pioneros en esto y hemos ofrecido más que nadie: la Diputación tiene comprometida en un acuerdo plenario una dotación económica que roza la cantidad necesaria para poner en movimiento la Facultad de Bellas Artes y, en otro, la donación de un importante en el mismo centro de la ciudad para instalar este centro universitario. Estamos haciendo una labor artística de una densidad incuestionable y que tiene que una crítica favorable. La Facultad de Bellas Artes tiene que estar en Pontevedra y antes de diciembre habrá la gratísima noticia» (Marques de Magallanes 1987).

[537] *Vid*. *La Voz de Galicia* (1988c; 1988e; 1988f).

[538] En efecto, tomando como base o amplo estudo realizado por González Amezqueta (1967) na revista *Arquitectura*, nos anos noventa aparecerá Xosé Ramón Iglesias Veiga como gran divulgador da súa obra con obras como *Antonio Palacios, arquitecto: de O Porriño a Galicia* (Deputación de Pontevedra, 1993), *Antonio Palacios. A pedra, o país, a arte, o urbanismo, a renovada tradición: o oficio de arquitecto* (Ir Indo, 1995) ou os recentes *Arquitectura rexionalista galega. Antonio Palacios, Gómez Román e outros arquitectos* (Engaiolarte, 2018) e *Antonio Palacios: unha viaxe por Galicia* (Engaiolarte, 2019), ademais das súas numerosas contribucións en diferentes publicacións. Destacamos tamén *Antonio Palacios*, de Javier González Méndez (Xunta de Galicia, 2004), e *Trazar la mirada. Cuaderno de viaje de Palacios*, de Álvaro Bonet López (Engaiolarte, 2021). Sobre o estado do paradigma historiográfico nos noventa, *vid*. Rodríguez Caramés (2020a, 327).

«Arquitecto Antonio Palacios (1974-1975)», comisariada por Pilar Corredoira, «Antonio Palacios: constructor de Madrid» (2001), comisariada por Jacobo Armero e Gonzalo Armero, ou «Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia» (Museo do Mar de Galicia, 2021), comisariada por Jesús Ángel Sánchez García. Por outra banda, a urxencia de catalogar a arquitectura moderna levará o COAG a se integrar no Docomomo Ibérico en 1993. En 1996 verá a luz *Arquitectura del Movimiento Moderno (1925-1965). Registro Docomomo Ibérico* (1996a), obra con que se realiza o rexistro de 166 obras do Movemento Moderno. Esta liña, que terá como protagonistas fundamentais Celestino García Braña e Fernando Agrasar Quiroga[539], desembocará en colaboracións con outros colexios e con institucións e historiadoras portuguesas como Ana Tostões.



247



248

Fig. 247. **Portada do catálogo *Antropologia e memória: visão actual da arte galega* (1987)**
Fig. 248. **Fotogramas dos vídeos realizados polo SERVIMAV para as xornadas da USC**

Ao longo destas liñas estamos a ver a consolidación da implicación da arquitectura no mundo cultural galego, con dinámicas que abranguen desde a imbricación con outras artes e manifestacións até a reflexión doutros axentes culturais sobre a arquitectura que se está a realizar. Sobre isto último, poderíanse citar numerosísimos exemplos, entre os que se poden salientar os textos do escritor e xornalista Luís Rei Núñez sobre o seu amigo César Portela[540]; os textos de Manuel Rivas, un dos grandes escritores galegos das últimas décadas e que chegou a pertencer ao consello de redacción de *Obradoiro*; a inclusión de Portela, Bar Bóo ou Estévez no proxecto *Galegos na escaleira* do fotógrafo Xurxo Lobato[541]; ou, máis recentemente, a interrelación estabelecida entre a literatura e a arquitectura no catálogo *Poética da casa*, coordinado pola escritora Yolanda

[539] Podemos citar o catálogo editado por ambos os dous *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxias, márgenes y transgresiones* (1998), testemuño da memoria compartida do antigo colexio galego, asturiano e leonés.

[540] A relación entre Luís Rei Núñez e César Portela é longa. Podemos salientar as contribucións realizadas polo escritor en *Luzes de Galiza* sobre a carballeira de Brión (Rei Núñez 1986) ou a entrevista realizada ao arquitecto (Portela 1986a), así como o seu texto no catálogo da exposición do pontevedrés no MARCO (Rei Núñez 2003). Ademais, Portela deseña a casa do escritor (1986-1987) en Mourente.

[541] Os textos que acompañan a reportaxe fotográfica son asinados por Siza (1995f) para Estévez, Fortes Bouzán (1995) no caso de Portela e polo propio Portela (1995b) no caso de Bar Bóo. Xurxo Lobato, ademais, é un fotógrafo recorrente en proxectos relacionados directamente coa arquitectura, podendo citarmos o seu labor en *Obradoiro*, *Alejandro de la Sota: o nacemento dunha arquitectura*, ensaio de Pedro de Llano (1994a) ou o monográfico *O antigo Café Moderno de Pontevedra* (2001), editado co gallo da rehabilitación deste edificio histórico da man de Álvaro Siza. Para alén do fotógrafo coruñés, son moitas as experiencias e especializacións da fotografía relacionadas co eido arquitectónico, desde o traballo de Anna Turbau nas vivendas de Campañó até o labor de Juan Rodríguez como fotógrafo do proxecto *Artistas galegos. Arquitectos* de Nova Galicia Edicións.

Castaño e Xoán Creus (2006)[542]. Desta maneira, a proxección pública a través participación en actividades interdisciplinar ofrece un amplo espectro de casuísticas, como estoutros dous exemplos de que se falará máis adiante: a organización dun seminario de lectura sobre Heidegger en Pontevedra, organizado por Portela, Bar Bóo, o antropólogo Marcial Gondar, o ensaísta Basilio Lourenço e o profesor Carlos Fernández[543] ou a aparición de Portela nun episodio sobre a arquitectura tradicional do faladoiro da TVG *Encontros* (1986), dirixido por Luís Álvarez Pousa[544]. Ademais, estas relacións terán as súas propias materializacións arquitectónicas, unhas intervencións que, como a colaboración entre o Grupo Chévere e Fernando Blanco na confección da Sala Nasa de Compostela[545], xorden como unha alternativa de arquitectura cultural fóra dos ámbitos de promoción oficial.

Por último, débese abordar tamén o papel das revistas culturais na difusión da arquitectura galega destas décadas. Máis aló das especializadas en arquitectura, son moitos os exemplos de publicacións doutros eidos que, dunha maneira máis ou menos asidua e profunda, dan espazo a artigos, seccións ou mesmo monografías relacionadas coa arquitectura e o urbanismo. Unha desas revistas é *Luzes de Galiza*[546], en cuxa existencia (1985-2000) ao longo de trinta exemplares a arquitectura tivo unha presenza moi activa [**Fig. 249**]. En *Galicia Moda* (1983-1991) foron moitos os proxectos publicados nas súas liñas, grazas especialmente á vinculación de Iago Seara ao puxante mundo da moda galega dos anos oitenta [**Fig. 250**][547]. *Festa da palabra silenciada*, revista da FIGA, dedica un especial a arquitectura e urbanismo (nº 14, 1998), testemuño da crecente sensibilidade que desde o feminismo posuían estes eidos do coñecementos, non só pola súa grande masculinización, senón tamén pola necesidade de repensar a arquitectura como unha arte progresista que se relaciona con toda a sociedade e que as problemáticas da muller tanto no fogar como fóra se vexan reflectidas na creación de espazos máis habitábeis (Queizán 1998) [**Fig. 251**]. Outra revista con forte contido crítico da realidade galega, *Tempos novos*, presta atención ás tendencias arquitectónicas galegas, ben como difusión, ben como denuncia para o caso de proxectos como a Cidade da Cultura, sobre a que se fai un temperán monográfico que adianta as problemáticas do gran proxecto estrela (nº 48, 2001) [**Fig. 252**]. *Interesarte* (1998-2002) fixo tamén unha grande aposta pola crítica arquitectónica, póndoa en contacto coas demais manifestacións artísticas contemporáneas galegas e prestando atención ao que se estaba a realizar no norte de Portugal [**Fig. 253**]. Por último, débese facer referencia a unha das revistas de maior relevancia histórica de Galiza desde mediados do século pasado, *Grial*, que trouxo a debate a arquitectura e o urbanismo galegos a través de numerosos artigos ou especiais monográficos, como o xa citado dedicado a Alejandro de la Sota (nº 109, 1991), «A cultura da cidade» (nº 119, 1993) ou «Galicia, cidade atlántica» (nº 155, 2002).

En definitiva, esta presenza dos arquitectos e arquitectas en diferentes órganos de difusión cultural débese entender, así mesmo, como un proceso multidireccional, podendo atopar os propios profesionais

---

542 Irmán do poeta Estevo Creus, presente na antoloxía citada.

543 Por suposto, tendo en conta a relevancia de Heidegger na reflexión sobre o rexionalismo crítico, esta vía teórica está tamén presente no protocolo do seminario, publicado anos despois en *Grial* (nº 155, 2002).

544 Como veremos máis adiante, neste faladoiro participaron «Xocas» Lorenzo, Benigno Rodríguez Quintas e Benito Fernández González.

545 O Grupo Chévere foi fundado en Santiago en 1987 por diferentes actores e actrices de teatro, concibíndose como un espazo de creación multidisciplinar. A Sala Nasa (Nave de Servizos Artísticos) habilítase no baixo dunha casa entre medianeiras na rúa de San Lourenzo, con saída desde o seu *backstage* para o Campo de Don Mendo. Funcionou até 2011, cando o Concello de Santiago deixou de apoiala economicamente, mudando o nome para Sala Malatesta. Sobre este proxecto, *vid.* Grande (2004, 358).

546 Editada en Sada por Ediciós do Castro, *Luzes de Galiza* estivo dirixida por Manuel Rivas. Nela déranse cita persoeiros da cultura, a literatura e as artes galegas, integrando todas estas formas de expresión no deseño e contidos da revista. Como herdeiros desta revista, en 2004 aparece o suplemento *Luces* no xornal *El País* e en 2013 fúndase *Luzes*, dirixida por Rivas e Xosé Manuel Pereiro.

547 *Galicia Moda* era a revista da asociación homónima, creada como estratexia para visibilizar o gran tecido creativo que se estaba a desenvolver neste sector. Dirixida por Luís Carballo, publicista responsábel da celebrada campaña de Adolfo Domínguez *La arruga es bella* —'A engurra é bela'—, *Galicia Moda* constaba de seccións dedicadas a outras artes, incluída a arquitectura, algo que representa un paradigma de márketing cultural caracterizado pola abertura ao mundo e o arraigo na identidade cultural galega (Quintas-Froufe e García González 2010). A relación entre arquitectura e moda é perfectamente detectábel nas últimas décadas, podendo salientar varias : a) unha conferencia de Adolfo Domínguez na ETSAC en 1984 sobre a moda como expresión do deseño contemporáneo (X. M. Casabella López 1984a); b) as obras realizadas por Iago Seara para deseñadores, desde as casas para Adolfo Domínguez —xunto con Freixedo— até os acondicionamentos de locais para firmas como a de Pernas (Lafuente 2002); ou a participación do arquitecto ourensán nas xornadas de debates organizadas co gallo da exposición «Con-fío en Galicia» (2016), celebrada na Cidade da Cultura.

falando sobre arquitectura, persoeiros doutros eidos profesionais e culturais reflexionando e valorando arquitectura ou arquitectos debatendo sobre outras temáticas da cultura en xeral. Ademais, é preciso sinalar tamén o carácter galeguista, esquerdista ou progresista de moitas destas publicacións, onde se aborda de xeito crítico as problemáticas e as contradicións existentes no labor arquitectónico e urbanístico, ficando estas denuncias no marco dunha oposición aos gobernos autonómicos que se foron sucedendo desde os oitenta. O caso de *Luzes de Galiza* é, neste senso, paradigmático[548], sendo o marco en que os arquitectos se manifestaron con máis carácter reivindicativo[549].



249

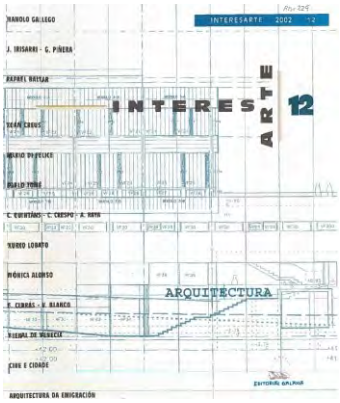


250



251





252 / 253

Fig. 249. Portada de *Luzes de Galiza*, nº 7 (1987)
Fig. 250. Portada do suplemento *Ith* de *Galicia Moda*, nº 8 (1987)
Fig. 251. Portada do especial «Arquitectura e Urbanismo» de *Festa da palabra silenciada*, nº 14 (1998)
Fig. 252. Portada de *Tempos novos*, nº 62 (2002)
Fig. 253. Portada de *Interesarte*, nº 12 (2002)

548 No seu derradeiro número (2000), cunha vontade colectiva entre moitas das personaxes que participaron ao longo da historia da revista, asínanse manifestos en nome do Foro *Luzes de Galiza* (2000a; 2000b). Un deles, «Galiza, cidade atlántica», reivindica a necesidade de, a partir dos desequilibrios territoriais entre as cidades do eixo atlántico e o resto do país, mellorar as condicións de vida e os servizos de todos os cidadáns das grandes cidades e as súas áreas metropolitanas, así como artellar e protexer todo o territorio a través do transporte, a comarcalización efectiva ou a defensa medioambiental dos espazos de maior valor natural. Noutro deles, «Hespaña» —unha chiscadela a Castelao, quen engadía un «H» para marcar a necesidade de o Estado español se renovase e afastase da súa configuración orgánica e ideolóxica tradicional como garante dun federalismo necesario entre os seus pobos—, reivindícase a necesidade dun estado federal efectivo, onde Galiza teña un gran protagonismo de cara á inserción nunha confederación ibérica e unhas relacións internacionais con Europa e o resto do mundo entre nacións iguais. Entre os asinantes deste último manifesto aparecen, entre numerosísimos persoeiros da cultura e a política galegas, Manuel Gallego, Juan Luis Dalda ou Pedro de Llano.

549 En relación coas militancias e simpatías políticas dos arquitectos galegos que sinalabamos no capítulo anterior, son varios os exemplos de traxectoria neste tipo de publicacións de carácter esquerdista por parte dos arquitectos galegos. Outro texto que se pode salientar é o asinado por Portela e Pino Vicente sobre a síntese do rural e o urbano en *Para umha Galiza independente: ensaios, testemunhos, cronologia e documentaçom histórica do independentismo galego* (2000), unha recompilación de textos con vontade formativa publicada pola editora Abrente, vinculada á organización política Primeira Linha.

3.1.3. Dos mestres ás xeracións da ETSAC

Vimos vendo neste capítulo e no anterior a intensa actividade dos arquitectos. Este dinamismo, que tamén existía na escola, non era abondo para Xan Casabella, que se laiaba de non se desenvolver unha dinámica de escola clara. O caso do máis novo dos Casabella é interesante, xa que representa o alumnado que sae da propia ETSAC. En 1986 afirmaba:

> A posta en marcha da Escola de Arquitectura da Coruña aló polos anos 74 ou 75 abre un novo período de promesas e actitudes. En efecto, xunto aos últimos arquitectos chegados aínda de Valladolid, Madrid ou Barcelona, aparecen amplos grupos de mozos arquitectos e estudiantes dos últimos cursos da Escola da Coruña que inciden positivamente nos concursos, debates e propostas de todo tipo que afecten á arquitectura e ao urbanismo. Desta forma, o plácido ambiente arquitectónico converte-se en tensas loitas coa Escola como marco e aproveitando as posibilidades que brinda a recén estreada autonomía política. Non obstante, o que podía ter sido un bon campo de experimentación das novas inquedanzas, ve-se frecuentemente frustrado (con excepcións dignas de loubanza) por uns encargos oficiais que priman o clientelismo político ou o simple amiguismo persoal non dando demasiadas posibilidades a que xurdan as mellores propostas a través do concurso público ou o encargo prestixioso (X. Casabella López 1986a, 23).

Fica claro evidentemente que o COAG e a ETSAC foron fundamentais para un achegamento máis específico ás problemáticas concretas, mais non eximía os estudantes mozos dun contexto profesional pouco prometedor. José Ramón Soraluce Blond, en 1997, tamén se lamentaba de que as quince xeracións saídas até ese intre da ETSAC tivesen sufrido unha serie de crises no sector da construción e a evidente transformación do traballo profesional. Con todo, salienta contribucións como o Premio COAG, que contribúe á inserción dos egresados no mundo profesional, ou as materias que animan o alumnado a concorrer en concursos de ideas e anteproxectos, como o xa citado exemplo da Bienal de 1985, e que dan lugar a proxectos materializados por antigo alumnado como a sede do COAG na Coruña (Raya, Crespo, Quintáns, 1994) ou a intervención en Bonaval de Aguirre (Soraluce Blond 1997, 88). Porén, como xa viamos no anterior capítulo, as desavinzas no seo do COAG e entre o COAG e a ETSAC estaban á orde do día. Xosé Manuel Casabella afirmaba de forma demoledora que estas loitas impediron «que a tarefa de clarificación profesional emprendida seguise adiante e que se menospreciase a importancia que a próxima creación da ETSAC ía representar para a evolución profesional e arquitectónica de Galicia» (X. M. Casabella López 1988, 19). Tamén os propios estudantes saídos da ETSAC tiñan unha visión moi negativa dos primeiros anos de docencia na escola. Plácido Lizancos (t. 1988), tres décadas despois director da ETSAC, denunciaba o pouco desdobramento entre a parte técnica e a estética, a falta de motivación derivada a respecto das materias experimentais ou a realización de proxectos, a falta de profesorado e o excesivo número de alumnado, o ensino memorístico e case total ausencia de investigación (Lizancos Mora 1987, 12). Estas críticas son elevadas a un foro de debate, xunto cos arquitectos máis vellos, organizado por *Luzes de Galiza*, en que outro exalumno[550] da escola se laia da falta de cultura arquitectónica existente na escola ou o pouco movemento de nomes no panorama galego.

Baldellou (1993a, 6) entende que se trasladaron ás aulas a procura dos camiños que se tentaron abrir durante os setenta, converténdose o profesorado en mestres e instaurándose, na complexidade da dinámica colectiva, un proceso de filiación que garante a continuidade das dinámicas iniciadas: «No digo que en Galicia se siga un magisterio indiscutible. Se dice desde allí sin, en verdad, creerlo. Conviene, por lo hecho, hacer que

[550] O artigo recollido en *Luzes* sobre este encontro é, en realidade, unha selección de comentarios feita por X. M. Asorey, polo que a visión pode estar incompleta. Participaron Xavier Seoane, Plácido Lizancos e Cándido, persoa de que non se inclúe apelido pero, pola referencia ao seu paso pola escola e polo ano en que se produce esta reunión, entendemos que é Cándido López González (t. 1987). Sobre o comentario que citamos no texto sobre a falta de cultura arquitectónica e a pouca diversidade de nomes, deuse un pequeno enfrontamento entre Cándido e Xan Casabella, xa que logo, ao indicar o primeiro que existían poucas referencias para saber o que se estaba a facer en Galiza e poucos concursos, Xan Casabella respondeu que parecía estar vendo «a arquitectura como se estiveses en Madrid e que só coñeces a arquitectura galega polas revistas», citando algúns concursos que houbo nese tempo. Unha nota sobre a transcrición dos comentarios indica que comezou unha serie de comentarios sarcásticos ao citar Casabella o concurso do Parlamento, cuxa adxudicación «deu moito que falar» («A arquitectura galega hoxe a debate: selección, transcripción e comentarios (malignos) de X. M. Asorey» 1988, 11).

es cierto. Y para ello, multitud de discípulos están dispuestos a sostenerlo de palabra y simularlo con los hechos» (Baldellou 1993a, 8). No catálogo da exposición «Galicia: vinte anos de arquitectura», o mesmo autor marcaba unha grande diferenciación entre o que el chama a segunda xeración —a de 1968— e a terceira —a da democracia— na forma de se enfrontaren aos problemas e que, mentres que na segunda xeración a creación da escola foi «case unha obriga case imposta» que significou a «posta a proba dunha experiencia profesional xa avanzada», para a terceira este proceso produciuse ao revés, da escola —non onde se forman, senón onde comezan a pór as súas ideas en común— cara fóra:

> A transformación da realidade pretendeuse, impoñendo de feito esquemas aprendidos, poñamos que académicos, desde o taboleiro, buscando case sempre os modelos moi lonxe. Non é de estrañar que esta forma de intervir servise de pretexto para a importación apresurada de tendencias diversas, inconexas. Sen que fose a lóxica consecuencia da análise previa pero tampouco, ó parecer, do debate posterior ós feitos. Por iso quizais tanta présa por exportar como «galego» algo que dificilmente pode selo. Nalgúns casos, sen embargo, parece que conscientemente, preténdese eludir esta filiación para acceder con maior rapidez a un mercado internacional, cando sen embargo ningún, ou moi poucos, dos datos permiten aseguralo no sentido en que se orientan os modelos seguidos.
>
> O que perseguiron, e quizais non lograron de todo, aqueles que os precederon, buscar unhas raíces en que nutri-la identidade do galego, deixou de ser un obxectivo cultural prestixioso. Antes de encontrar un novo, estanse prendendo os restos do intento nunha fogueira, removendo os rescaldos e mantendo o lume cos seus propios recordos, coma Groucho queimando a madeira do seu propio convoi, para seguir correndo (Baldellou 1995c, 38).

Sendo conscientes de que Baldellou está a facer unha valoración xeral desa chamada «terceira xeración», en que se poden atopar visións tan diferentes como as de Seara ou De Llano fronte ás de Penela —máis novo— ou Noguerol e Díez, vimos defendendo a interrelación entrambas as dúas xeracións —xunto cos pioneiros— na conformación dun sistema profesional e cultural con bastante homoxeneidade ou nexos entre profesionais. Por suposto, as condicións en que se incorporou a xeración do 68 —e tamén os máis veteranos da seguinte— foron o final do franquismo e a Transición, coa necesidade de facer un proxecto de país para rachar cos anteriores poderes do Estado franquista e reivindicar a cultura propia, como se entendeu desde o COAG. Porén, ao mesmo tempo, Baldellou si sinala cuestións que teñen moita relevancia na profesión e que, como efectivamente levamos revisando, teñen un enfrontamento dialéctico co labor dos profesionais galegos, xerando problemáticas: a presenza do concurso, a crecente liberalización da profesión, especialmente tras a entrada de España na CEE, e a xa absoluta recepción a través de revistas e outras publicacións da totalidade de tendencias que se están a dar internacionalmente. Estas condicións serán sinaladamente influentes nas xeracións xa formadas na ETSAC. Seguindo con Baldellou, este dedica unhas notas finais sobre as novas fornadas, unha reflexión sobre as relacións de maxisterio e influencia sobre uns posíbeis discípulos ou o carácter pechado da ETSAC[551]. Conclúe:

> Se segui-la tradición foi sempre bastante frecuente entre os arquitectos, nestes momentos en Galicia ameaza converterse nun fenómeno sociolóxico. Prodúcese un efecto endogámico do sabido, que dificulta a renovación das ideas ó tempo que aparecen conflictos diferentes. A «arquitectura dos fillos» contamina a dos proxenitores menos precavidos, xeralmente incapaces de conte-los discursos inconexos, baseados nos léxicos aínda non dixeridos, que pretender sen embargo, e con urxencia, entrar no debate dando berros (Baldellou 1995c, 44).

O volume VII de *Artistas galegos. Arquitectos*, como xa vimos, ofrece unha heteroxénea selección de arquitectas e arquitectos, algúns dos cales proveñen da escola e/ou exercen docencia nela. Na introdución, Agrasar indica sobre os máis novos que, tendo xa superado o primeiro decenio de traballo, as condicións limitaban moito o número de obras, se ben estas permiten constatar un bo nivel creativo e a superación de certas referencias dos setenta e oitenta como a *Tendenza* italiana e o *postmodern* norteamericano sen que iso supoña unha creba coa necesidade de identificar a arquitectura co lugar concreto —conciencia de pertenza a

[551] Afírmao tanto desde a perspectiva ambiental e docente —endogámica— como física, posto que «o propio edificio no que se "adestran" é un reflexo do que digo. A súa relación coa cidade, a súa mediocre arquitectura, contribúen a un illamento do que pretenden saír un tanto obsesionados» (Baldellou 1995c, 43).

unha cultura híbrida, rico pasado e difusos límites, volumes, comprensión da relación interior-exterior e lectura significativa dos materiais da fachada. Ademais, salienta o interese destes profesionais na aproximación disciplinar da arquitectura ao proceso de creación artístico, evolucionando da vinculación da arquitectura ás belas artes ás novas investigacións no terreo das artes visuais (Agrasar Quiroga 2004a). Na lóxica de herdanzas, débedas e aprendizaxes con respecto ás xeracións vellas, Segade Lodeiro sintetizaba en 2007 o traballo das xeracións novas en tres liñas: a) un novo organicismo, termo tamén empregado por Cohn (2007a) e baseado na integración do lugar; b) o interiorismo arquitectónico, cuxos espazos e percorridos veñen dados polas esixencias do neoliberalismo; e c) o utiliarismo, unha sorte de novo funcionalismo enlazado coas tendencias internacionais e co risco da estetización sen contido (Segade Lodeiro 2007, 61–62).

Existindo xa unha crecente tendencia ao traballo colectivo, a partir deste momento serán constantes as parellas ou estudos de arquitectura, labor en común que atinxen desde relacións sentimentais, de amizade e/ou falta de perspectivas para o traballo individual debido á precarización da profesión. Pódese comezar por unha personaxe moi presente até o de agora en todos os ámbitos da arquitectura, especialmente no debate e na cultura: Xan Casabella. O irmán menor dos Casabella, aínda que por ano de nacemento lle correspondería a xeración da democracia, pertence á primeira xeración de titulados na ETSAC (1981). Sexa como for, e malia esta proximidade con anteriores e mesmo coetáneos profesionais —titulados aínda fóra de Galiza—, o certo é que a traxectoria de Casabella avanzou rapidamente, incorporándose axiña á docencia da escola ou dedicándose á divulgación[552], como xa temos visto. Será a partir dos contactos cos seus alumnos que xurdirán relacións de amizade e profesionais, como o caso de Xosé Díaz Vieites, con quen funda un estudo de arquitectura, ou Manuel Fernández, que colabora con eles ocasionalmente [**Fig. 254**]. Este estudo traballará fundamentalmente en encargos privados, coas súas limitacións, mais tamén asumirá encargos institucionais como centros comarcais ou se introducirá no deseño de móbeis (Villaverde Rodríguez e Sánchez Iglesias 2004).

Unha das parellas de maior éxito recente é a formada pola ribadense Covadonga Carrasco (t. 1993)[553] e o ceense Xoán Creus (t. 1992), que fundaron o estudo Creus e Carrasco arquitectos (1994) após a súa titulación na ETSAC [**Fig. 255**]. Para Agrasar Quiroga, Creus e Carrasco móvense nas constantes revisións da modernidade arredor do vernáculo e a tradición construtiva, fundamentalmente a través do seu gran interese na arquitectura nórdica e, especialmente, Alvar Aalto. Este contacto e débeda coa creatividade nórdica —indica— vén non só da admiración directa por Aalto, senón a través da filiación existente cos mestres modernos cuxa recuperación da modernidade estivo influída por Aalto, unha xenealoxía que atravesa Alejandro de la Sota e Manuel Gallego, en cuxo estudo traballara Creus entre 1992 e 1996 (Agrasar Quiroga 2004b, 384–85)[554]. Seguindo coas parellas, a do vigués Jesús Irisarri e a madrileña Guadalupe Piñera [**Fig. 256**] é unha das que máis proxectos e recoñecemento está a obter até a actualidade. Formados o primeiro na ETSAC (t. 1986) e a segunda na ETSAM (t. 1984), fundaron o estudo Irisarri+Piñera en Vigo (1989), un equipo caracterizado por unha aposta decidida por novos materiais e expresividades mais sen perderse en linguaxes abstractas baleiras, creando arquitecturas humanizadas (Rodríguez Blanco 2004, 172–73). Non se pode esquecer, así mesmo, o seu labor docente na ETSAC, así como en múltiples universidades internacionais onde foron convidados, ou a súa faceta cultural, dirixindo Irisarri a revista *Obradoiro* entre 2001 e 2005. Por último, e aínda que sexan máis novos e saísen da Universidade de Navarra, Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso remataron os seus estudos de doutoramento na Universidade da Coruña e realizaron un mestrado en rehabilitación no Consorcio de Santiago, cidade en que fundarían o seu estudo en 1997, especializado precisamente, entre outras moitas tipoloxías, na restauración de arquitecturas.

---

552 A efectos de lembrar algunhas ideas xa citadas, Xan Casabella estará en varios consellos de dirección de *Obradoiro*, asinará algúns pequenos estudos e reflexións sobre a arquitectura moderna das décadas anteriores e no seu tempo ou será autor de obras de grande relevancia historiográfica, como o *Catálogo de arquitectura. A Coruña (1890-1940)* (1984), que realiza co que será o seu director de tese de doutoramento Xosé Lois Martínez Suárez.

553 A arquitecta pasará a súa infancia entre outra vila mariñá, Mondoñedo, e a eonaviega Tapia de Casarego —de onde é orixinaria a súa familia—, que marca o seu coñecemento desta zona oriental galega e galego-asturiana. En Tapia [**C20**], de feito, fará a súa primeira obra, a rehabilitación dunha pequena casa (1995) que servira como lazareto (Carrasco López e Creus Andrade 2000; Vázquez Mosquera 2000).

554 Chegando a colaborar na execución do Museo de Belas Artes ou no Centro de saúde de Viveiro.

Xosé Manuel Rosales [**Fig. 257**] é un dos máis avantaxados alumnos saídos da ETSAC. Autodidacta, con vocación de carpinteiro, músico e ensinante, mestura as novas tecnoloxías coa práctica artesanal, outorgándolle grande importancia ao espazo e á cor. Así o define Pedro de Llano (2004e, 236–37), que traballou con el no estudo dos grandes mestres da modernidade[555] ou na conformación dunha das grandes achegas didácticas emanadas do COAG: o Proxectoterra, unha aposta do gremio pola concienciación e sensibilización dos estudantes [**Figs. 258 e 259**][556]. Entre os mellores arquitectos saídos da escola e de maior relevancia desde os anos noventa é a composta por Carlos Quintáns, Antonio Raya e Cristóbal Crespo [**Fig. 260**]. Dos seus inicios salienta a xa citada sede do COAG na Coruña, comezándose a especializar en vivendas unifamiliares e, especialmente, en prototipos de piscinas que reflectirán o seu gusto polos materiais e a composición (Arranz 2004a). Porén, esta equipa desfaríase, continuando Quintáns a súa traxectoria en solitario, proseguindo coa docencia, recibindo premios de tal relevancia como o León de Ouro pola exposición do pavillón español da Bienal de Venecia de 2016, que curou xunto con Iñaqui Carnicero, ou dedicándose ao labor editorial[557]. Pola súa banda, Raya e Crespo fundarían, xunto cos tamén exalumnos da ETSAC Santiago Sánchez e Enrique Antelo, outro dos máis atractivos estudos de arquitectura galegos actuais, Vier Arquitectos. Ao igual ca estes tres arquitectos, o arquitecto de orixe venezolana Mario di Felice posúe moi boa consideración entre a crítica. Formado na ETSAC, salientou desde a súa época de estudante, presentándose aos poucos de rematar os estudos ao concurso do pavillón galego para a Expo de Sevilla (Baldellou 2004).

Por último, Teresa Táboas, nada en Cidade de México e de pais galegos —do Carballiño e Beariz—, fórmase na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)[558], onde sería discípula dun dos grandes nomes da arquitectura contemporánea, Luis Barragán [**Fig. 261**], de quen herdará un gusto polas cores que se reflectirá na súa tese *El color en la arquitectura*, dirixida por César Portela xa na Galiza[559]. En efecto, Táboas traballou durante seis anos no estudo de Portela até fundar o seu propio estudo en 1990. A arquitectura galego-mexicana é unha referencia en termos de igualdade no contexto galego, rachando co teito de cristal e atinxindo cotas de responsabilidade como o decanato do COAG (2003-2005) ou a Consellería de Vivenda e Solo durante o período do bipartito (2005-2009).

Debido á necesidade de acoutar o máximo posíbel a cronoloxía do noso estudo, estes son os arquitectos e arquitectas que comezan a despuntar nos anos noventa e que ofrecen, desde a poética persoal de cadaquén, continuidades coas xeracións precedentes cara ao século actual. En verdade, o panorama arquitectónico dos anos noventa aumenta en termos cuantitativos o repertorio de profesionais con relevancia na crítica, engadíndose, amais das xeracións vellas e novas galegas, arquitectos foráneos como o xa citado López Cotelo ou o navarro Patxi Mangado, con varias obras galegas e unha sensibilidade contrastada polas peculiaridades do país galego. No entanto, a listaxe de profesionais saídos da ETSAC abranguen moitos máis nomes, moitos dos cales exercen quer na lóxica de proxectar, quer noutros ámbitos como a docencia, a investigación e outras facetas técnicas propias da crecente diversificación da profesión. Santiago Tarrío, Fernando Agrasar Quiroga,

---

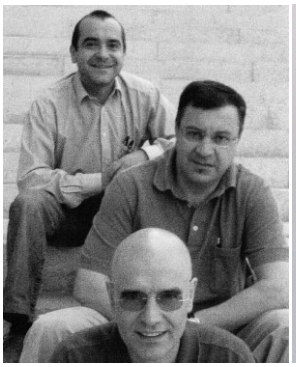
555 Que derivarán na exposición «Compañeiros de oficio», organizada na Fundación Barrié, con Pedro de Llano como comisario e Xosé Manuel Rosales como coordinador. Para a consulta do texto desta exposición, *vid*. Llano Cabado (2012)

556 Salientamos os materiais creados para o nivel secundario e coordinados por Rosales Noves (2004a; 2004b; 2004c), que contemplan tres volumes sobre arquitectura popular, arquitectura contemporánea e identidade territorial, así como *A mansión dos Pampín*, unha historia creada por Miguel Anxo Prado, mestre da banda deseñada galega. Ademais, cada un destes tres cadernos son acompañados por senllos vídeos, que fan parte de *Un país: a súa arquitectura e o seu territorio*, producido pola RTVE con guión de Pedro de Llano (2004a; 2004c; 2004d). Do convenio entre a televisión e o colexio, o vídeo de arquitectura popular é unha nova montaxe das imaxes filmadas por RTVE en 1984 para a serie *Artes y tradiciones populares*, constituíndo un valioso testemuño de moitas arquitecturas populares esmorecidas. Sobre a relevancia do Proxectoterra, *vid*. Rodríguez Alemparte (2008) e Rosales Noves *et al*. (2015).

557 Para alén de ter sido un dos directores de *Obradoiro*, foi un dos fundadores da revista *Tectónica* (1993) e, xunto co fotógrafo Juan Rodríguez, da revista *Archives* (2016), un formato monográfico de diversos arquitectos. Salientamos o dedicado a Manuel Gallego (nº 5, 2019).

558 Con todo, cómpre dicir que a súa familia se desprazaba continuamente entre Galiza e México, estudando de cativa en Beariz, sendo enviada aos oito anos como alumna interna ao colexio de San Paio de Antealtares e rematando os seus estudos no Instituto Rosalía de Castro. Sería posteriormente cando vaia cursar os seus estudos á UNAM (Táboas Veleiro 2016, 242).

559 Como anécdota da súa vocación como arquitectura e política, Táboas (2016, 241) conta que aos once anos entrou en contacto cun libro de Brasilia, sendo marcada polo compoñente político e democrático da proposta de Óscar Niemeyer.



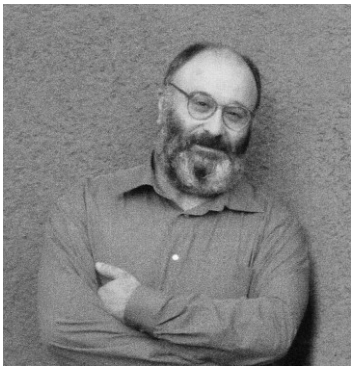
254



255



256



257



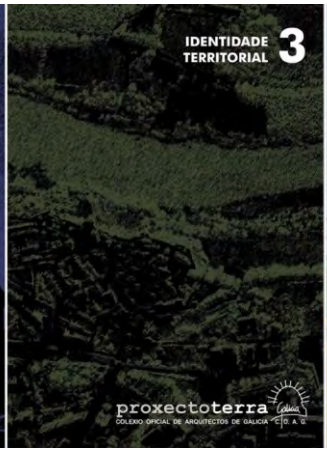
260

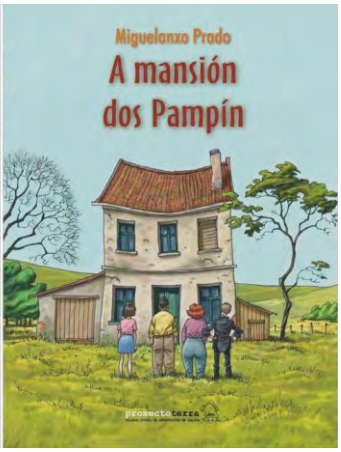


261









▲ 258

259 ▼







Fig. 254. Manuel Fernández, Xosé María Díaz e Xan Casabella. Fonte: Villaverde Rodríguez e Sánchez Iglesias (2004, 113)

Fig. 255. Creus e Carrasco. Fonte: *La Voz de Galicia*. Fotografía: José Manuel Casal

Fig. 256. Irisarri e Piñera. Fonte: *Arquitectura Viva*

Fig. 257 Xosé Manuel Rosales. Fonte: Llano Cabado (2004e, 236)

Fig. 258. Portadas dos cadernos e a banda deseñada *A Mansión dos Pampín* de Miguelanxo Prado, materiais do Proxectoterra

Fig. 259. Fotogramas dos vídeos realizados para o Proxectoterra

Fig. 260. Crespo, Quintáns e Raya. Fonte: Arranz (2004, 269)

Fig. 261. Teresa Táboas, seu irmán e a súa amiga Ana con Luis Barragán. Fonte: Táboas Veleiro (2016, 239)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Javier Estévez, Mónica Mesejo, Emilio Martín ou Peña Serna[560] son algúns dos exemplos da rápida integración do antigo alumnado no claustro docente da Escola (Soraluce Blond 1997, 91).

Desde a incorporación destas arquitectas e arquitectos novos veñen aparecendo novos catálogos, publicacións e estudos que outorgar unha maior continuidade e interrelación coas xeracións precedentes. Se ben moitas destas achegas serán vistas ao longo deste capítulo, cómpre salientar neste punto un especial da revista *Obradoiro* (nº 25, 1996) dedicado ás novas voces da arquitectura galega, como xa fixera no ano 1978 cos membros das xeracións do progreso e da democracia e aproveitando a simbólica cifra do número 25. Albalat escribe un pequeno texto como abertura a este especial, facendo fincapé na necesidade de entender o novo paradigma que está a desenvolverse na arquitectura:

> Unha última pontada, e sin me poñer a dar consellos: parece que hoxe a arquitectura —moi fiel a seu tempo— tamén anda un pouco desnortada, un algo difusa e profusa. Uns, que miran para atrás, disfrazados de modernidade; outros somentes para diante, perseguindo a última post-banalidade; aqueles que ollan para toda-las partes, sen se decidir... Hai moita información e o risco de pouca, moi pouca reflexión. Moito balume, publicacións e publicidade (Fernández-Albalat Lois 1996b, 10).

Pedro de Llano, de quen levamos vendo unha actitude moi negativa mais esperanzada da situación da arquitectura galega nestes anos, refírese aos desafíos das xeracións novas en termos moi semellantes aos de Albalat. Para el, o feito de os arquitectos novos se enfrontaren á absoluta crise dos modelos modernos comportaría unha responsabilidade:

> O tempo de mutación en que desaparecen os «modelos cuestionables», o contraditorio período de transición polo que discorre o desenvolvemento creativo da arquitectura mundial ten un lóxico reflexo no noso cativo medio intelectual, dando lugar a unha absurda situación de enfrontamento, ás veces, mesmo violento, entre un reducido sector de profesionais que nunha reflexión máis ou menos colectiva trata de levar a cabo un traballo ligado ós seus sinais de identidade dende unha posición crítica que lles posibilite unha continua actualización das súas aportacións, e outro heteroxéneo, aínda que exiguo, grupo de arquitectos —máis illados en reflexións persoais— no que se aliñan os partidarios dunha arquitectura conceptual que pon a súa énfase na abstracción xeométrica e a tecnoloxía, os que reaccionan contra o pasado deixándose fascinar polo eclecticismo, ou aqueles outros entregados ó frívolo decorativismo escenográfico da chamada post-modernidade (Llano Cabado 1989a, 17).

Para rematar, outro dos arquitectos que xa exercía como mestre xeracional, Iago Seara, vía nestas xeracións saídas da ETSAC como «un grupo selecto e preocupado pola cultura de Galicia e polo feito diferencial, desde a comprensión do universal a través da propia arquitectura dos mestres», algo que vén dado polo «labor de síntese» de Albalat e Bar Bóo, na docencia da xeración de Portela e Gallego e mais na xeración intermedia —isto é, a súa— (Seara Morales 1993b, 489). Disto extráese a confianza de Seara na continuidade do traballo dos mestres xa consagrados como forma de apostar pola cultura propia —seguindo a súa terminoloxía, a «topografía cultural» e a «nacionalidade espacial» galegas— fronte ao cosmopolitismo da arquitectura do espectáculo.

3.2. Os prodixiosos anos noventa e as grandes empresas culturais

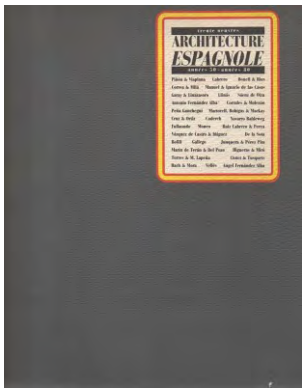
Co avance na traxectoria profesional das diferentes xeracións de arquitectos e arquitecturas sinaladas, a arquitectura galega irá gañando un maior espazo en catálogos e exposicións. A aquelas primeiras aparicións foráneas, cuxo maior exemplo era a presenza de Campos, Portela e Bonet naquel especial de *L'architecture d'aujourd'hui* ou a presenza dos dous primeiros en Vogt (1980), seguiralle unha multiplicación de casos de boa fortuna crítica. En efecto, os arquitectos formados en Barcelona terán cabida diferentes monografías: Helge Bofinger e Margret Bofinger (1983) en *Junge Architekten in Europa* inclúen Portela; as vivendas para a comunidade xitana, que xa apareceran en varias publicacións, son abranguidas en *Arquitectura española contemporánea* de Eduard Bru e Josep Lluís Mateo (1984); e, xunto con Campos e Portela, Bonet é tamén referenciado en *Young Spanish architecture* [**Fig. 262**] de Campo Baeza e Poisay (1985), un percorrido pola arquitectura española dos

[560] *Vid.* Agrasar Quiroga (2004c).

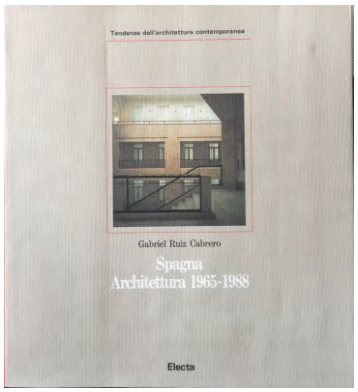
oitenta que conta cun prólogo de Frampton (1985d)[561]. Doutra banda, no catálogo da exposición «Trente œuvres d'architecture espagnole, annés 50-annés 80» [**Fig. 263**], organizada en Europalia (1985), Gallego vén acompañado de obras non galegas de De la Sota, Corrales e Molezún. A dicotomía que vimos sinalando desde os setenta entre o binomio Campos-Portela e Gallego maniféstase en *Arquitectura española contemporánea (1975-1990)*, dous volumes asinados por Levène, Márquez Cecilia e Ruiz Barbarín (1989) e en *Arquitectura española contemporánea: la década de los 80*, de Xavier Güell e Joseph Rykwert (1990). Máis amplos son *Spagna, architettura (1965-1988)* e a súa versión francesa *Espagne, architecture (1965-1988)* [**Fig. 264**], en que Ruiz Cabrero (1989a; 1989b) se refire a Baltar Tojo, Portela, Campos, Bonet, Armesto e Gallego, ou *Arquitectura de España (1929-1996)*, de Carlos Flores e Xavier Güell (1996) [**Fig. 265**], con referencias desde a primeira xeración racionalista de preguerra até a fin do século.



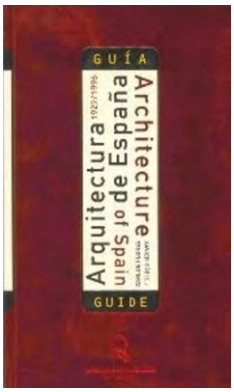
262



263



264



265

Fig. 262. Portada de *Young Spanish Architecture* (1985) de Alberto Campo Baeza e Charles Poisay

Fig. 263. Portada de *Trente œuvres d'architecture espagnole, annés 50-annés 80* de Europalia (1985)

Fig. 264. Portada de *Spagna, architettura (1965-1988)* (1989) de Gabriel Ruiz Cabrero

Fig. 265. Portada de *Arquitectura de España (1929-1996)* (1996) de Carlos Flores e Xavier Güell

Nos anos noventa, estas alusións á arquitectura galega en medios especializados estatais e internacionais seguirá a medrar, especialmente coa xestación dalgunha das principais obras de arquitectos como Portela, Gallego, Noguerol e Díez ou Penela. Este interese pola arquitectura galega entrará en tensión coa lóxica do grande proxecto, que viña agromando de modo bastante precoz na arquitectura galega dos oitenta con proxectos como o da reforma da fachada marítima da Coruña de Bofill [**B24**]. Os grandes acontecementos e as grandes apostas culturais van xerar un clima proclive á aparición de novas e importantes arquitecturas. Tanto dentro como fóra do universo arquitectónico galego, os anos noventa estiveron caracterizados pola consolidación da abertura internacional do novo Estado das Autonomías, sendo a arquitectura un dos emblemas desa nova contemporaneidade. Porén, malia o interese dos poderes políticos en crear boas arquitecturas e a atención prestada polos medios de comunicación, o certo é que van continuar presentes todas as contradicións que detectaban os propios profesionais nas novas dinámicas de promoción e construción. Pedro de Llano, en efecto, era moi crítico coa recepción destes proxectos. Referíndose á noticia do encargo do Centro Galego de Arte Contemporánea [**S10**] a Álvaro Siza, De Llano láiase de que as referencias na prensa estivesen moi limitadas a transcribir declaracións de políticos e entendendo que, a diferenza do que acontece noutros eidos da cultura, o arquitecto portugués era tratado como un simple «técnico», lonxe de se entender como unha personaxe fundamental da cultura internacional (Llano Cabado 1990b, 16).

Como afirmabamos con anterioridade, algúns proxectos como a carballeira de Brión [**P21**], malia a súa humildade, recibiron o interese tanto en publicacións galegas *Luzes de Galiza* como outras de carácter

[561] No *Boletín* da Comisión de Cultura do COAG (nº 23, 1985) vén recollida a nova da súa publicación, reproducíndose a introdución de Frampton (1985f).

internacional. Este exemplo é salientado por De Llano en contraposición precisamente aos proxectos de Bofill da Coruña e o da ágora con que pretendía habilitar o espazo que tería ficado de se ter demolido o antigo Pazo de Xustiza de Vigo. Segundo el, o desprestixio e o cuestionamento de proxectos como a reforma do Pazo do Hórreo de Andrés Reboredo [**R02**], unido ao facto deste tipo de proxectos seren excepcións á norma dunhas administracións que non acababan por rachar co caos especulativo herdado[562], relegaba a arquitectura a un papel ausente da cultura nacional: un «parrulo feo» non entendido pola poboación e limitado a contedor espacial polos sectores máis cultos (Llano Cabado 1990b, 16). Desta maneira, aínda que nas seguintes liñas se defenda unha maior difusión e divulgación da arquitectura galega, a percepción desde os propios profesionais non era ás veces tan positiva, ficando a arquitectura producida en Galiza nun segundo plano da creación cultural do país e lonxe de poder ser concibida como unha fonte de alternativas obxectivas ás problemáticas do país. En efecto, serán moitos os exemplos que chamen a atención da prensa, como veremos neste apartado, alén do crecente interese da crítica e os medios especializados a nivel estatal e internacional. Con todo, convivirán as visións positivas cara a certas arquitecturas coa posta en dúbida e banalización do debate en caóticos episodios como o da Cidade da Cultura.

3.2.1. A arquitectura fronte ás institucións: debates na crecente espectacularización e liberalización da profesión

Se os oitenta, coa nova influencia das institucións públicas xurdidas da descentralización do Estado, trouxeran algúns bos resultados e outros maos, os noventa van afondar nestas dinámicas, aparecendo algúns dos mellores exemplos da canteira arquitectónica galega, así como os vicios da crecente mediatización e espectacularización da arquitectura. Velaquí unha das chaves do debate que iniciará a prodixiosa década dos noventa. Para entender estas achegas ao debate arquitectónico galego, cómpre referírmonos a unha xa citada institución fundamental no panorama cultural autonómico: o Consello da Cultura Galega, cuxa Sección de Arquitectura foi creada en 1988 a proposta de Pedro de Llano[563] cunha comisión de Territorio e Urbanismo[564]. Para Iago Seara, coordinador desta sección e mais da Sección de Artes Plásticas, o obxectivo do Consello da Cultura Galega era o de promover un debate en que a arquitectura fose recoñecida, ademais, como un «feito cultural, como unha actividade inmersa nun lugar, nun tempo e nunha sociedade determinada» (Seara Morales 2007a, 15). Desta presenza de arquitectos como De Llano ou Seara e a vontade do Consello da Cultura Galega de abranguer todos os eidos da cultura xorde un dos encontros máis ambiciosos e de maior proxección da época: o Congreso Internacional de Arquitectura Institucional (CIAI) [**Táboa 13**], que decorreu entre 14 e 17 de marzo de 1990 en Compostela [**Fig. 266**].

No CIAI, coordinado por Pedro de Llano[565], déronse cita moitas personaxes do panorama estatal e internacional. Moitas delas xa coñecían Galiza, como Miguel Ángel Baldellou, que cinco anos despois se encargaría —tamén baixo o patrocinio do Consello da Cultura Galega— do catálogo *Lugar, memoria, proxecto*; José Ignacio Linazasoro, presente na reunión dos arquivos do CSCAE en 1973 ou na ETSAC; Antonio Bonet Correa ou Kleihues —en pleno desenvolvemento do Plan Especial de Protección de Santiago—, participantes do SIAC;

[562] Como resumo do que se está a dicir, «[...] unha nova administración galega continuou producindo unhas intervencións edilicias caracterizadas, agás honrosas excepcións, pola súa brosma e falta de respeto polo medio [...]», o que para o autor se traduce nunha dificultade para «comprende-las razóns do reducido impacto cultural dun traballo de creación arquitectónica limitado, durante moitos anos, ó silencioso e apaixonado labor dun pequeno grupo de resistentes» (Llano Cabado 1990b, 16).

[563] Como relata Pedro de Llano nunha entrevista do autor en decembro de 2021, entrou no Consello da Cultura Galega a proposta de Ramón Piñeiro (presidente entre 1983 e 1990), personaxe con quen tiña, ao igual que con Filgueira Valverde (presidente entre 1990 e 1996), unha grande relación.

[564] Posteriormente, o Consello da Cultura Galega mudaría a súa orde interna, herdando o espírito destas seccións as actuais Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas e a Sección de Patrimonio e Bens Culturais.

[565] Con Xan Casabella, Iago Seara e Rafael Baltar na comisión executiva e mais Pascuala Campos, Xosé Manuel Casabella, Andrés Fernández-Albalat, Martínez Suárez, Carlos Meijide, Felipe Peña, María Luísa Sobrino e Xabier Suances na comisión organizadora. Tamén se debe, no campo institucional, nomear Ramón Piñeiro como presidente neste intre do Consello da Cultura Galega, Daniel Barata como conselleiro de Cultura na primeira lexislatura de Manuel Fraga ou Xerardo Estévez como alcalde de Compostela.

Antonio Fernández Alba nas III Xornadas de Arquitectura Galega; ou Oriol Bohigas e William Curtis na planificación de actividades da Escola da Coruña[566]. Débense notar as grandes ausencias, que causaron certa desilusión ou enfado nos asistentes, de Rossi e Frampton[567]. Mención diferenciada merecen os arquitectos portugueses, quen artellan unha sesión plenaria na mañá do sábado, previa á galega celebrada en horario vespertino. Siza, que xa participara por exemplo no SIAC e nas conferencias da ETSAC de 1981 —con Soutinho e Távora—, non fixo parte do CIAI, aínda que o seu CGAC, en construción, estivo moi presente nos seus debates. A comitiva portuguesa, reflexo dun país máis que consolidado a nivel internacional —a dous anos dun dos cumios desa difusión mundial: o Pritzker de Siza (1992)—, representárona Fernando Távora, Alcino Soutinho, Nuno Portas e Gonçalo Byrne.


CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INSTITUCIONAL

A I C

CONSELLO DA CULTURA GALEGA

AUDITORIO DE GALICIA
SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 266. **Cartaz co programa do Congreso Internacional de Arquitectura Institucional (1990)**

O CIAI é un novo punto de inflexión na organización e debate profesional galego. Trátase, a diferenza do que acontecía con actividades como o SIAC, dun encontro baixo o patrocinio das novas institucións públicas autonómicas. Isto, que influe no terreo loxístico e na propia programación, fixo posíbel unha grande asistencia, con 800 persoas inscritas, das cales 400 eran estudantes. Sexa como for, nos escasos case dezasete anos desde a

566 *Vid.* X. M. Casabella López (2009, 27). A relación de participantes en actividades da ETSAC fornecida por este autor xa foi incluída no capítulo 2.3 deste bloque.

567 No caso de Rossi, unha enfermidade obrigou, nun primeiro momento, adiar a súa comunicación de mércores a sábado, unha condición de saúde que finalmente impediu a súa participación. Tamén fora adiada a sábado a intervención de Bohigas, que compartira espazo no cartel de conferencias de 1980 na ETSAC con Frampton, ciclo ao que tampouco asistira o historiador inglés. No caso deste último, a súa ausencia foi se cadra máis dantesca, xa que enviou un télex ás dúas da tarde do venres, unha hora antes de ser recollido no aeroporto da Lavacolla, algo que deixou os organizadores desconcertados (*La Voz de Galicia* 1990j). Como anécdota, Frampton «estivo» indirectamente en Santiago a través da exposición «Arquitectos de Nova York», acollida na Casa da Parra entre xaneiro e febreiro dese ano. Cómpre dicir, porén, que se trataba dunha exposición itinerante xurdida do congreso «Contemporaneidade e tradición na arquitectura rexional» (Italia, 1987) e dirixida por Frampton e Livio Dimitriu (*La Voz de Galicia* 1990b).

creación do COAG e case catorce desde o SIAC, moitas cousas tiñan mudado: os espazos xa non eran os mesmos, pasando daquela sala do Hostal dos Reis Católicos das primeiras actividades ao flamante Auditorio de Galiza [**C11**], proxectado por Julio e Diego Cano Lasso. Ademais, desde o goberno autonómico xa había razóns para amosar ou vangloriarse das grandes intervencións arquitectónicas do momento, como o novo Parlamento do Hórreo, en que se concertou unha recepción para os participantes do CIAI.

Como diciamos, o derradeiro día estivo reservado para as mesas portuguesa e galega. Con respecto ás intervencións galegas, estas foron publicadas nunhas actas[568] xunto co catálogo da exposición homónima (Consello da Cultura Galega 1991a; 1991b). A exposición, cuxa montaxe foi deseñada por Xan Casabella, fala dunha Galiza que, aínda que «no conmemore la revolución francesa ni vaya a ser escenario de la Olimpiada o de la Expo, sí puede albergar una arquitectura suficientemente planificada y dotada de una personalidad propia, como todas las construcciones que se han realizado en París y las que se están llevando a cabo en Barcelona o Sevilla» (Reigosa 1990). Para alén das comunicacións galegas publicadas nas actas, pódense extraer moitas ideas sinaladas ao longo do CIAI a través dun especial de arquitectura publicado co gallo do congreso no *La Voz de Galicia* (14 a 18 de marzo)[569]. Cómpre termos en conta o momento que atravesaba a arquitectura a nivel internacional e a contraditoria década dos oitenta en España, onde a arquitectura se renova xunto co poder democrático e comeza a asumir as retóricas formais como sustento do novo tempo aberto no Estado. Sexa como for, o certo é que a arquitectura española, como a galega na súa propia escala, estaba a vivir un clima de aperturismo palpábel, cunha boa fortuna crítica en moitas ocasións. Ademais, é evidente que dinámicas urbanas como as experimentadas en Berlín durante a década anterior ou nese momento por Sevilla, Barcelona ou a propia Compostela estarán tamén á orde do día no CIAI.

Unha palabra con que se define este momento entre os comunicantes do CIAI é a de escepticismo. Antonio Fernández Alba (Villalaín 1990b) amosou a súa desconfianza na arquitectura como mercadoría neoliberal, froito dunha reacción contra a arquitectura moderna, cuxas mensaxes transmite falsificadas e lonxe de toda sensibilidade[570]. Sobre a sensibilidade da arquitectura moderna tamén falou Antonio Bonet Correa, para quen a problemática non era a propia modernidade, senón como esta é levada á práctica e se as novas linguaxes se axustan ao medio. Nese sentido, di que en España, aínda que existan grandes poderes económicos, as capitais non son tan grandes e permiten un desenvolvemento a outra escala e lonxe das dinámicas máis liberais; para o caso galego, sinalaba a súa expectación pola liña que ía tomar o novo goberno autonómico (*La Voz de Galicia* 1990g). Fernández-Galiano (Pino 1990a; Villalaín 1990c; Fernández-Galiano 1990), na mesma liña, referíase ao faraonismo da arquitectura dos oitenta e ao merecido recoñecemento exterior da arquitectura española grazas —indica— ao inestábel idilio existente entre o arquitecto e o promotor, unha situación que, porén, ve con certa desconfianza[571]. Entre os arquitectos españois, podemos citar en último lugar Fernando Barrionuevo (Mosteiro 1990), quen departiu sobre a arquitectura dos grandes acontecementos como a Expo de Sevilla, os Xogos de Barcelona ou a Capitalidade Europea de Madrid, definíndoa como un instrumento ideolóxico do poder político con aspectos positivos e negativos.

---

[568] Actas que, como indica Pedro de Llano na introdución, están incompletas por mor de problemas na transcrición das mesmas, problemas que obrigaron a unha demora na súa publicación (Llano Cabado 1991d).

[569] *Vid*. Alonso de la Torre (1990), X. M. Casabella López (1990b), Casal (1990a), Cristobo (1990), Fernández-Galiano (1990), C. X. Fernández (1990), *La Voz de Galicia* (1990d; 1990e; 1990f; 1990g; 1990h; 1990i; 1990j; 1990k), Lizancos Mora (1990b), Llano Cabado (1990c), Martínez Suárez (1990), Mosteiro (1990), Pino (1990a; 1990b; 1990c), Portela (1990d), Reigosa (1990), Seara Morales (1990g), Távora (1990), Villalaín (1990a; 1990b; 1990c).

[570] Para Fernández Alba, os vellos ideais de modernidade e progreso maniféstanse adulterados no novo paradigma arquitectónico, atopando as seguintes razóns para o caso español: a reacción contra a arquitectura no franquismo, a caída do Movemento Moderno, a marxinación do pensamento arquitectónico fronte ás lóxicas do marco, as necesidades culturais da «nova clase emerxente», o naufraxio pedagóxico do ensino en arquitectura, a ignorancia e a falta de sensibilidade e cultura urbanísticas (Villalaín 1990b).

[571] En efecto, a fin dese idilio prodúcese por mor da falta de crítica dos profesionais e, por extensión, a publicidade necesaria para a súa aceptación social. Esta cuestión é exemplificada coas polémicas xurdidas entre Moneo e Carmen «Tita» Cervera polo deseño da remodelación do Palacio de Villahermosa, sede do Museo Thyssen, afirmando que, de se facer un referendo, o pobo estaría coa baronesa (Pino 1990a). Con todo, isto non exclúe que verdadeiramente estivese a ser un período excitante para a arquitectura española: «Y es que tanto políticos como arquitectos han visto en los años 80 la posibilidad de realizar sus utopías sociales o estéticas a través del acceso al poder democrático» (Fernández-Galiano 1990).

As voces internacionais ofreceron tamén visións alternativas a estas situacións ou ao clima da crítica arquitectónica occidental. A respecto desta última cuestión, o arquitecto venezolano de ascendencia galega, Óscar Tenreiro[572] —parceiro de Farruco Sesto— , denuncia o «frenesí anglosaxón», cuxa orixe económica e política non é mala, mais constitúe un esquema superado e que para a realidade suramericana non é aplicábel, unha idea decolonial en que subxace a necesidade de artellar unha crítica que non estea capitalizada polos norteamericanos, europeos e xaponeses (Pino 1990b). O grande historiógrafo William Curtis, aínda a descubrir Compostela e Galiza[573], debateu sobre un concepto tan arraigado como rexeitado na modernidade, a monumentalidade, que para o inglés non é mala, de maneira que se é asumida pola arquitectura institucional, non se pode limitar a unha cuestión de imaxe, senón servir para integrar o pasado no presente, como acredita nos seus escritos en países como a India. Por último, Kleihues dedicou a súa intervención á reconstrución de Berlín durante a IBA, a súa defensa de conxugar o vello co novo, na liña da súa reconstrución crítica, e amosando o seu escepticismo polo futuro da capital alemá tras a caída do Muro meses antes. Sobre as críticas que estaba a recibir o seu pavillón de San Clemente, quixo xustificar os seus puntos de partida e guindou un órdago irónico: «No estoy seguro que los "críticos" hayan criticado bien» (Casal 1990a)[574]. Como se está a ver, este CIAI reflicte unha maior madureza no debate de como está a influír o novo poder político na creación arquitectónica, unha madureza que se haberá manifestar na quenda galega de sábado. Antes, os arquitectos portugueses tiveron a oportunidade de traer experiencias construtivas institucionais portuguesas. Távora, que defendeu algunhas das súas rehabilitacións, defendía na prensa a necesidade de levar a cabo este tipo de intervencións e afirmaba que a posmodernidade é mala só cando, no canto de servir para abordar unha linguaxe local ou nacional, se decanta por un internacionalismo fácil (Távora 1990).

Entre as achegas galegas[575] débense salientar as posicións iniciais sobre o momento histórico en que se atopa a arquitectura institucional galega. Lonxe de Suances, que sinala un momento doce da arquitectura institucional do franquismo falando do período en que Antonio Alés Reilein foi presidente da Deputación de Ourense, Seara (1991a)[576] e Xan Casabella (1991b) contrapoñen a arquitectura tanto do período autárquico como do desenvolvista aos renovados devezos de identidade que subscriben a actual arquitectura institucional. Dalgunha maneira, estes arquitectos sosteñen que a arquitectura faga parte e poida demostrar que o proceso da Transición dese lugar a unha verdadeira democratización institucional e que o Estado das Autonomías non é só unha simple transmisión de competencias (Seara Morales 1991a, 54.5). Con todo, Portela indica que esa Transición é o cordón umbilical que impide a ruptura total, pasando da severidade clásica da ditadura ás escenografías posmodernas da nova democracia: unha arquitectura cunha pátina de pluralidade social que, en realidade, funciona ao servizo das multinacionais de produción e o consumo (Portela 1991a, 12–13)[577].

---

572 Tanto el como Farruco Sesto serán a conexión venezolana da arquitectura galega, producíndose moitas e frutíferas, como exposicións sobre arquitectura galega ou sobre César Portela en Caracas. Ademais, Tenreiro realiza unha entrevista a Komendant como introdución á edición en castelán do seu libro *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn* (2000), unha edición do COAG a cargo de Fernando Agrasar en que tamén participa Frampton (Frampton 2000b; Komendant 2000b; Tenreiro 2000). Así mesmo, pódese sinalar un pequeno volume conxunto coas obras de Portela e Tenreiro (2003).

573 Non deu opinión sobre o panorama arquitectónico galego ao ter estado pouco tempo, aínda que sinalou a grande relación entre a paisaxe e cidade tradicional e a necesidade de aprender do rural sen caer en imitacións. Compostela definiuna como unha marabilla, aínda que, sobre as construcións novas que se estaban a realizar, dixo ter visto «dos o tres feísimas», aconsellando que a nova arquitectura se axuste á paisaxe e á escala e non sexan «enormes bloques». Descoñecemos a que arquitecturas se refire, pero semella que non corresponderse con ningunha das incluídas no Proxecto Urbano do Plan de Protección. En efecto, unha delas, o CGAC, aparecerá na terceira edición da súa *La arquitectura moderna desde 1900* xunto cunha pequena referencia a Portela, Gallego e De la Sota (Curtis 2006). Todas estas cuestións serán desenvolvidas no bloque III.

574 Kleihues, a diferenza doutros comunicantes, non ficou ao debate final das sesións por mor dunha xuntanza con Xerardo Estévez (*La Voz de Galicia* 1990i).

575 No especial de *La Voz de Galicia* reprodúcense, na edición do domingo, as comunicacións de Portela (1990d), Xosé Manuel Casabella López (1990b) e Martínez Suárez (1990). Así mesmo, algunhas das reflexións de De Llano (1990c) son publicadas polo xornal.

576 Seara dedica un artigo sobre a arquitectura da Autarquía en *La Voz de Galicia*, relacionándoo coas experiencias alemá, italiana e soviética na liña en que Curtis o fai na súa *A arquitectura moderna desde 1900*.

577 Seguindo nesta liña, o arquitecto pontevedrés afirma que non é casualidade que se decidise prescindir dos mellores arquitectos galegos nestes anos, cargando neste senso contra a reforma da sede do COAG en Compostela, reforma que lle resulta grotesca. Por outra banda, láiase tamén da existencia dunha terceira vía de repertorio *kitsch*, que non é máis cós «confusos tics da arquitectura fascista e

Así pois, como xa se leva indicando, no seo da arquitectura galega existe a mesma desconfianza que no resto do Estado cara ás novas retóricas aparecidas nos oitenta. Varios arquitectos fan fincapé na necesidade de que, fronte a estes ambientes, a arquitectura institucional sexa un reflexo da identidade do pobo galego. Para Baltar (1991c, 16), esta sensibilidade pola cultura propia debe acompañar as propostas institucionais como contrapartida aos programas construtivos máis mediocres. Xan Casabella (1991b, 54.8) outórgalle valores como a economía de medios, a facilidade de mantemento, a dignidade, a escala ou a aposta pola reconversión[578] como fundamentos para esta servir na «recuperación, fortalecemento e modernización da nosa identidade nacional», unha imbricación entre arquitectura e nación en que seu irmán Xosé Manuel Casabella (1991) non semella acreditar tanto. Na mesma liña móvese Iago Seara, para quen a arquitectura debe ser un elemento de identidade cultural e consciencia política, de maneira que a arquitectura institucional sexa quen de transmitir a natureza do pobo[579].

Outros arquitectos, como Gallego ou De Llano, sen renunciar a estes compoñentes de identidade cultural, dedican as súas intervencións a marcar os límites do que se entende por 'arquitectura institucional'. O primeiro fai fincapé en que non se pode reducir o termo ao pequeno grupo de obras monumentais que nada teñen a ver coas obras de pequena escala que, ademais de seren artellantes do territorio e exercicios realistas, son verdadeiramente os grandes manifestos do sentir da época (Llano Cabado 1990c; 1991a, 24)[580]. Gallego estabelece unha diferenza entre a arquitectura realizada polas institucións e a arquitectura que alberga as institucións, distinción en que reside a multiplicidade e complexidade en temas e escalas. En relación coa segunda, as sedes institucionais deben clarificar as inspiracións colectivas e recuperar o seu carácter de referencia para reforzar os espazos urbanos dun mundo urbano en crise (Gallego Jorreto 1991a, 54.2).

Entre as dificultades que se sinalaron no CIAI, unha das máis recorrentes e tratada en maior profundidade por Carlos Meijide (1991) é a cuestión do encargo público, manifestada no desinterese de falta de criterios preestabelecidos na escolla e os mecanismos de encargo: o encargo directo, en que poden existir criterios subxectivos negativos; o concurso restrinxido e o concurso entre empresas construtoras, que simplifican o proceso pero non favorecen o debate ou marcan excesivamente a liña dos proxectos; e o concurso público, o máis axeitado pero menos usado por mor desa falta de criterios, os prazos e a burocracia[581]. Outras dificultades sinaladas atinxen á idoneidade do emprazamento da arquitectura por parte de Martínez Suárez,

posmoderna», citando Bofill. Curiosamente, Portela asinaría xunto co arquitecto catalán o Palexco [**B26**], lonxe xa das retóricas posmodernas do proxecto de Bofill nos oitenta pero contraditorio na relación mar-cidade. Fronte a todas estas ameazas que sofre a arquitectura galega, remata dicindo que existe unha «arquitectura que resiste» (Portela 1991a).

578 Como adianto de cuestións que se detallarán máis adiante, Xan Casabella, ao se referir á necesidade de reaproveitar o patrimonio, fai referencia a unha serie de arquitecturas viguesas en perigo: o Teatro-Cinema Tamberlick, a estación orixinal de ferrocarrís de Urzaiz e o vello cárcere e pazo da xustiza. Cómpre ter en conta que neste momento Xaime Garrido (1990c) publica un demoledor artigo sobre o estado da patrimonio vigués, precisamente nunha monografía de *Obradoiro* sobre a cuestión da arquitectura institucional. Como tamén veremos, este artigo causou polémica polas alusións a Felipe Peña, autor da ordenación da nova Praza da Estación [**P10**] e quen respondería a Garrido no seguinte número da revista colexial (Peña Pereda 1990).

579 Sobre estes debates sobre a *galeguidade* da arquitectura galega contemporánea, véxase o capítulo 1 do bloque III.

580 En efecto, Pedro de Llano nota que esta inconsciente relación de arquitectura institucional coas obras de grande formato e grandes investimentos orzamentarios é debida ao concepto tradicional de arquitectura cultura vinculada, polo xeral, a grandes realizacións. Así pois, fronte aos «pazos de congresos», reivindica as pequenas intervencións, restauracións e dotacións de elementos e edificacións que cómpren as esixencias cotiás. Ademais, defende que a pequena escala define perfectamente as inquedanzas compositivas contemporáneas, referíndose a obras de relevancia internacional como o crematorio do *Skogskyrkogården* —cemiterio do bosque— de Enskede, obra de Asplund e Lewerentz, o centro cívico de Säynätsalo de Alvar Aalto, o *Teatro del Mondo* de Aldo Rossi ou a Capela de Ronchamp de Le Corbusier (Llano Cabado 1991a, 24–25).

581 Xan Casabella, ao referirse á selección de corenta proxectos da exposición, tamén reflexiona sobre esta cuestión, achegando as porcentaxes de cada modelo de contratación: 70% por encargo directo, 22% por concurso público e 8% por encargo directo a un profesional de prestixio. En efecto, afirma o arquitecto mariñán que esta contorna profesional é pouco desexábel dado que non se chegou a desenvolver unha metodoloxía aceptábel para o encargo de proxectos (X. Casabella López 1991b, 55). Para alén das comunicacións dos arquitectos galegos no CIAI, cómpre engadir un pequeno texto de Plácido Lizancos (1990b) no especial do *La Voz de Galicia*, en que reivindica o concurso como forma de contraste para a creación de proxectos e mais unha maior difusión audiovisual como bases para recualificar a identidade cultural galega a través da arquitectura.

coas súas implicacións en termos urbanos e territoriais[582]; a necesidade de conciliar as visións técnicas e estéticas do territorio e a paisaxe (Carreiro Otero e López González 1991); a recuperación dos espazos comunitarios no rural a través das institucións municipais (Pena Rodríguez 1991); as limitacións en tempo e rixidez do programa da promoción de vivendas (Vizcaíno Monti 1991); o equilibrio entre tecnoloxía e tradición como resposta ás necesidades actuais e como testemuño cultural defendido por Fernández-Albalat (1991a); ou episodios puntuais na cidade da Coruña (Reboredo Santos 1991a). Para todas estas problemáticas hai un consenso xeral que apela a unha racionalización de recursos, cuxas propostas máis tanxíbeis —ou, se cadra, a tradución en novas estruturas profesionais— pasan pola reconversión da Subdirección Xeral de Arquitectura nunha Dirección Xeral con poderes reais, apoio técnico, creación e mellora do equipamento, asesoramento, diálogo co medio, convocatoria de pequenos concursos de ideas ou flexibilidade para cambios de usos das construcións (Llano Cabado 1991a, 26). Por outra banda, Iago Seara (1991a, 54.7) propón a creación dun Instituto do Patrimonio Arquitectónico de Galicia como garante da «racionalidade edificatoria», unha petición que, como veremos deseguido, se recollerá entre as conclusións do CIAI xunto cun ensaio do organigrama desta futuríbel administración.

Por último, débense salientar outras tres comunicacións sobre temáticas relacionadas coa integración das artes plásticas na arquitectura, cuestión traballada noutras ocasións nos órganos de difusión e debate arquitectónico galegos e neste caso coa participación de dúas historiadoras da arte. María Luísa Sobrino, pola súa banda, fala da necesidade de desenvolver e afondar na chamada Lei do 1%[583], nome coloquial con que se denomina a disposición lexislativa que obriga a dedicar esa porcentaxe do orzamento á creación de pezas artísticas para embelecer as obras arquitectónicas. Para Sobrino (1991, 52), o espírito orixinal da lei estaba moi deteriorado, instando a mellorar a calidade das obras encargadas, mellorar as canles entre administración e artistas, potenciar obras de artistas de fóra do país, crear dotacións orzamentarias para obras seleccionadas polo propio arquitecto, empregar os excedentes na creación dunha colección para o CGAC e incluír elementos que, por mor de consideracións artísticas tradicionais, adoitan ficar fóra: moblaxe, pavimentos ou lámpadas. Na súa comunicación, Pilar Corredoira (1991a) aposta pola arte pública como forma de promover encontros arte-público en espazos «menos centralizados e menos dominantes» do que un museo[584]. Nas mesmas bases, mais con conclusións tanxencialmente diferentes, susténtase a intervención de Felipe Peña (1991), que versa sobre a obra de arte no espazo público como xeito de crear un espazo público máis estimulante e de encontro[585].

Chegado ao final, o CIAI trouxo consigo unha serie de conclusións que sintetizan as diferentes achegas: a) a arquitectura institucional como fito singular e reflexo da mentalidade e sensibilidade colectivas; b) o papel da arquitectura como elemento da nación galega; c) necesidade de mudar os anteriores modelos de arquitectura institucional; d) a concepción da arquitectura institucional máis aló das arquitecturas de grande formato; e) renovación dos criterios arquitectónicos da administración; f) en relación co anterior, creación dun Instituto do Patrimonio Arquitectónico de Galicia; g) redefinición das oficinas técnicas da administración e aplicación a nivel comarcal; h) determinación correcta do emprazamento, o programa e o equipo técnico; i) elección transparente e racional do arquitecto; l) aposta pola rehabilitación patrimonial; m) optimización dos

[582] Neste senso, emprega a terminoloxía rossiana de 'elementos primarios', isto é, aqueles que son capaces de acelerar o proceso de urbanización nunha cidade ou asentamento poboacional. Martínez Suárez defende a necesidade de analizar como é que estas intervencións de arquitectura institucional poden actuar como elementos primarios e, por conseguinte, como afectan no desenvolvemento das estruturas poboacionais. Neste senso, lembra que en moitas ocasións subxacen criterios economicistas ou clientelismo político, que desembocan non só nunha escolla inadecuada, senón lesiva para o territorio e a propia poboación —lugares inundábeis, liña de costa etc.—, algo completamente contrario aos modos de asentamento tradicional.

[583] Trátase da Lei 11/1984, de 11 de decembro, relativa aos traballos de dotación artística en edificios e construcións públicas da Comunidade Autonómica de Galicia, publicada no Documento Oficial de Galicia a 26 de xaneiro de 1985.

[584] Nese senso, Corredoira cita algúns exemplos de integración arte-arquitectura: Leiro no polígono de Esteiro (Ferrol), Xurxo Castillo no Kiosko Alfonso da Coruña, Acisclo e Borrajo nas Burgas de Ourense, Ramón Conde no instituto da Sardiñeira da Coruña, Freixanes para o polideportivo de San Clemente ou Leopoldo Novoa para as canteiras de Santa Margarida. Podemos engadir, como colección en crecemento desde esta época, o repertorio de arte galega do Parlamento de Galiza.

[585] Con todo, entende que o dinamismo social dos espazos públicos depende tamén de elementos cotiáns como pode ser un lavadoiro e, aínda que por suposto non refuga da inserción de arte no espazo público, indica que a aparición de arte como «imposición administrativa é ante todo a máis clara evidencia dun fracaso (Peña Pereda 1991, 53).

fondos do 1% cultural; n) arquitectura institucional en permanente diálogo coa identidade propia e realista coas capacidades materiais e tecnolóxicas de cada momento (Consello da Cultura Galega 1991b, 59–64).

Como dicimos, o CIAI pecha —ou continúa— unha traxectoria de participación colectiva iniciada coa xuntanza de 1973 ou o SIAC, salvando os obstáculos organizativos que existían nos anos 70. Desta maneira, o patrocinio público deste congreso permitiu un maior alcance, especialmente nos numerosísimos estudantes que participaron e que puideron sacar conclusións duras sobre a crueza da realidade construtiva[586]. Doutra banda, o debate xurdido mantiña viva a interconexión profesional, cando menos, entre as principais figuras da arquitectura galega do derradeiro terzo do século. Malia as análises máis negativas do debate, pódese ver algo de fe nos arquitectos galegos, sintetizadas nas alusións a diferentes obras de promoción pública que xa se estaban a converter en verdadeiros manifestos deste tempo: o Museo de Arte Sacra da Colexiata da Coruña [**G06**], o Acuario de Vilagarcía [**P19**], a reforma do Pazo do Hórreo [**R02**], a sede administrativa autonómica de San Caetano [**G08**] ou o CGAC [**S10**] como a grande novidade do momento. Esta reserva de confianza testemúñase tamén no final da comunicación de Portela, en que resume as condicións e acertos co lugar que debe reunir a arquitectura institucional co obxectivo de que «no futuro volvan as desempeñar con orgullo esa dobre función: emblemática nun espacio e referencial dun tempo. Neste caso Galicia a finais do século XX e comezos do XXI» (Portela 1991a, 14). En efecto, moitas das cuestións sinaladas durante o congreso son un anticipo do que habería acontecer anos despois, confirmándose algunhas diagnoses, especialmente no caso da Cidade da Cultura, arquitectura en que, cun signo moi diferente ao que Portela expresaba no CIAI, pretendía reflectir a Galiza do século XXI. Este proceso, así e todo, será paralelo ao labor dos propios arquitectos galegos, que seguirán a traballar desde as diversas metodoloxías partilladas encol das características propias do medio[587]. En definitiva:

> A arquitectura institucional, como elemento configurador que é da nosa cultura nacional conforma o futuro patrimonio histórico galego, por tanto o seu deseño e construción constitúe un acto de innegable responsabilidade e como tal debe ser asumido polos seus actores: promotor, arquitecto, construtor e usuarios (Consello da Cultura Galega 1991b, 64).

Malia este clima de desacougo, os arquitectos galegos seguían co seu compromiso polo desenvolvemento pausado e meditado das cidades e o medio. Compostela, que estaba a iniciar no tránsito dos oitenta aos noventa a súa grande transformación, será novamente o marco para o debate. Entre novembro e decembro de 1989 tiveron lugar as Primeiras Xornadas de Planificación Especial para os Conxuntos Históricos[588] [**Fig. 267**], un encontro en que coincidiron algunhas das voces máis sinaladas do urbanismo estatal, desde personaxes que proxectarán en Galiza con posterioridade, como Patxi Mangado, ou figuras de relevancia galega xa consolidada como González-Cebrián Tello e Dalda Escudero, que falou sobre o tratamento da cidade histórica no novo PXOM que se estaba a piques de aprobar[589]. En efecto, co gallo da presentación do Plan Especial de Protección Interior do Casco Histórico celebráronse no Auditorio de Galiza os días 10 e 11 de decembro de 1990 as xornadas «Santiago de Compostela, tradición e modernidade». O plan foi exposto da man de Kleihues, Juan Luis Dalda, Ánxel Viña e Enrique Bardají, mentres que algúns dos arquitectos con proxectos

[586] *La Voz de Galicia* ofrece algún testemuño, como o de Ricardo Col —estudante de quinto curso—, para quen o CIAI daba luz a problemáticas da profesión derivadas da relación entre arquitectura e política que non se abordan na carreira, unha toma de conciencia que —aclara— non supón desilusión. Outro estudante, Xosé Santiago, sinala que o CIAI estaba marcado pola rendibilidade política que as institucións querían sacar del, mentres que Gustavo Mallo se laiaba do enfoque excesivamente teórico dos comunicantes, enfoque que entendía moi desvinculado da actividade cotiá. Para alén destes tres estudantes de arquitectura, o xornal recolle tamén as declaracións dun estudante de Artes e Oficios, Guillermo Díaz, que se queixaba do ton excesivamente xustificativo e personalista dos arquitectos con respecto aos seus propios proxectos (Alonso de la Torre 1990).

[587] En paralelo ao CIAI, a revista *Obradoiro* publicaba un especial sobre arquitectura institucional (nº 16, 1990), onde tamén aparece un exemplo portugués: a Casa das Artes (1981-1991), realizada por Souto de Moura para a secretaría de Estado para a cultura (Siza Vieira 1990; Souto de Moura 1990).

[588] En relación co debate urbano-patrimonial, a asociación cultural «O Facho» da Coruña organizaría o encontro «Patrimonio e Cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría», coa participación de diferentes historiadores da arte, como Alfredo Vigo ou Ángel Sicart, e numerosos arquitectos e urbanistas (Blanco Guerra 1994; Dalda Escudero 1994b; Díez e Noguerol 1994; González-Cebrián Tello 1994; Martínez Suárez 1994; Peña Pereda 1994c; Pino Vicente 1994).

[589] As comunicacións foron publicadas no COAG posteriormente. *Vid.* González-Cebrián Tello (1992) e Dalda Escudero (1992).



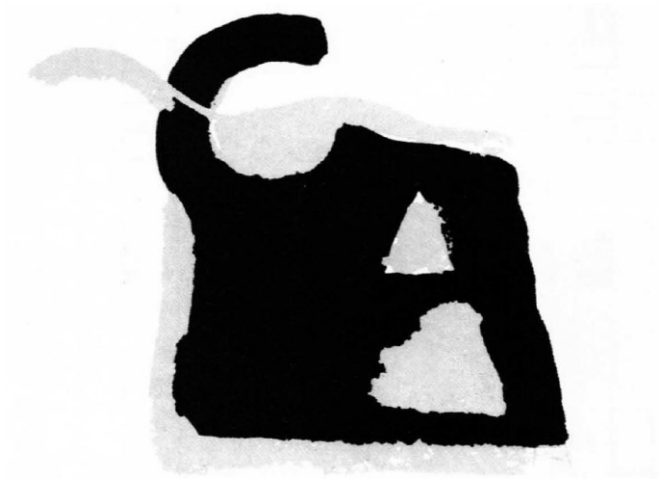
267



268



269



270



271

Fig. 267. Portada das actas das Primeiras Xornadas de Planificación Especial para os Conxuntos Históricos (1989, actas de 1992)
Fig. 268. Cartaz de «Actuaciones urbanas en bordes marítimos». Fonte: *Obradoiro*, nº 19 (1991)
Fig. 269. Cartaz das I Xornadas Internacionais sobre Paisaxismo (1991). Fonte: *Obradoiro*, nº 19 (1991)
Fig. 270. Logo do Congreso dos Arquitectos Galegos (1992). Fonte: *Obradoiro*, nº 20 (1992)
Fig. 271. Sesión do Congreso dos Arquitectos Galegos (1992). Fonte: *Obradoiro*, nº 21 (1992)

tiveron a oportunidade de intervir con senllas comunicacións: Hejduk, Lampugnani ou o propio Kleihues[590]. Nas sesións restrinxidas partillaron espazo de coloquio todos os arquitectos que foron convidados polo Concello de Santiago para desenvolveren proxectos, salientando, ademais, a convocatoria do concurso restrinxido para a ordenación urbanística e arquitectónica do entorno da Avenida Xoán XXIII[591]. Previamente,

[590] Estas comunicacións son recollidas na revista *Ruptura* (nº 2, 1994).

[591] Na noticia incluída en *Obradoiro* (nº 18, 1990) dáse conta dos arquitectos participantes no Plan Especial: ademais dos Kleihues, Bardají, Dalda e Viña, colaboraron Mirko Baum, Alfonso Díaz Revilla, José Díaz Sotelo, M. Mar García, Celestino García Braña, Alfredo Olañeta, Felipe Peña, Xosé Luís Pérez Franco e César Portela. Como arquitectos que desenvolven proxectos cítanse Rafael Baltar, Giorgio Grassi, John Hejduk, Kleihues, Lampugnani, Pedro de Llano, Meijide, Moneo, Noguerol e Díez, Portela e Siza. A estes nomes habería que engadir Helio Piñón e Albert Viaplana, Benedict Tonon, Gino Valle e Manuel Gallego, participantes no concurso de Xoán XXIII. As propostas desta proxecto, aínda que foi resolto a prol de Piñón e Viaplana, non satisfixeron o xurado (*La Voz de Galicia* 1991c).

26 e 27 de outubro, organizáronse na Coruña unhas xornadas sobre actuacións urbanas en bordos marítimos, aproveitando para expor os traballos gañadores do concurso de ideas convocado polo COAG para a ordenación do litoral da Cidade Alta herculina [**Fig. 268**]. En novembro de 1991 celebraríase en Santiago as I Xornadas Internacionais sobre Paisaxismo [**Fig. 269**], con especialistas internacionais nun campo que en Galiza comezaba a adquirir relevancia. En efecto, a representación galega confeccionou unha mesa sobre a paisaxe urbana en Galiza, con José González-Cebrián Tello, Carlos Nárdiz, Julia Fernández de Caleya, Isabel Aguirre, Teresa Banet e Cándido López.

Como se vén dicindo ao longo deste capítulo, moitas cuestións relacionadas co traballo arquitectónico e urbanístico melloraron coa chegada do Estado das Autonomías. Porén, algunhas problemáticas seguían presentes ou ían mudando na medida en que a arquitectura ía participando dun mundo máis globalizado ou das propias inercias do país relacionadas coa especulación e outros intereses económicos. En efecto, debates que se deran naquela reunión dos arquivos dos colexios de arquitectos (1973), como o relativo ao proxecto Lei de Colexios Profesionais, volverán sobre a mesa. Así, en 1992, a aprobación dunha nova lexislación para a regulación das institucións colexiais foi un dos leitmotivs que moveu a celebración do I Congreso de Arquitectos de Galicia [**Figs. 270 e 271**], organizada polo COAG no Auditorio de Galiza[592] e con diferentes actividades[593]. Antonio Davila, coordinador do congreso, resumía nunha entrevista os problemas do colectivo: a necesidade de renovar as obsoletas estruturas colexiais, a adaptación ao mercado libre que marca a orixe da nova lei, a excesiva burocracia do proxecto público ou a responsabilidade pouco compartida con promotores e administracións. Estas serían, en efecto, algunhas das cuestións sinaladas ao longo do congreso, un encontro en que os arquitectos se opuxeron a unha lexislación excesivamente economicista, reivindicaron a creación de prazas de arquitectos nas administracións municipais[594] e tentaron fuxir do papel elitista que se adoita adxudicar aos arquitectos. Estas cuestións serían reflectidas nas conclusións do congreso, publicadas en *Obradoiro* (Congreso de Arquitectos de Galicia 1992) .

3.2.2. Exercicios de resistencia e a crecente proxección internacional: da Galicia caníbal á Galicia xacobea. A Expo 92 e o Xacobeo 93

No clima dunha maior mercantilización e internacionalización da arquitectura, a galega non vai ser unha excepción. A caída do Muro de Berlín e do bloque soviético xerarán un novo marco de optimismo e enxalzamento do sistema capitalista. As políticas institucionais durante os anos noventa articúlanse neste senso, achandando o camiño cara ao grande expoñente da Cidade da Cultura [**E01**]. A figura de Manuel Fraga[595] resulta relevante en canto exerceu a presidencia da Xunta durante case dezaseis anos, coa conseguinte influencia na promoción arquitectónica orquestrada desde o goberno autonómico. Sendo consciente da necesidade de formular unha resposta galega desde unha ampla e amalgamada dereita —a galeguista, a liberal e a conservadora—, o vilalbés, na súa prominente produción teórica, tentou ofrecer unha visión de compromiso co país alternativa ao nacionalismo de esquerdas que o reconciliase coa tradición e o proxectase ao progreso económico. Velaquí as claves do seu concepto de «autoidentificación»:

> O dereito á autoidentificación é coma o dereito fundamental que ten todo membro dunha comunidade autónoma (estatal, rexional, provincial, comarcal, municipal ou parroquial...), fronte ós dirixentes e poderosos

[592] *Vid*. Davila (1992), *La Voz de Galicia* (1992e; 1992f; 1992g; 1992h; 1992i; 1992j).

[593] Actividades como, igual que no CIAI, a reunión co presidente do Parlamento, Victorino Núñez, con visita ás dependencias da cámara, concertos ou diferentes exposicións: a primeira sobre os novos pazos de congresos e exposicións no Museo do Pobo Galego; no Auditorio sobre a arquitectura recente de Galiza, con exemplos de restauracións; e once propostas arquitectónicas para unha preexistencia urbana, esta última na Casa da Parra.

[594] No intre en que se celebra o congreso estaban colexiados 800 arquitectos en Galiza e 30000 a nivel estatal.

[595] Fraga Iribarne, outrora ministro franquista, fundara na Transición Alianza Popular, que nos primeiros anos da nova democracia non obtivera grandes resultados, primeiro pola presenza dunha UCD forte e despois relegado á oposición dos catorce anos de Felipe González como presidente do goberno. A súa figura, pois, non acadara o aire renovador para a dereita a nivel estatal, sendo substituído por José María Aznar no refundado Partido Popular. Así, Fraga emprende o seu retorno a Galiza, onde colleitará grandes resultados electorais en 1989, 1993, 1997 e 2001.

> dela, e das outros, e dos estados e organismos internacionais, a) ó recoñecemento da personalidade propia da mesma, segundo as súas señas de identidade colectiva, e b) ó respecto de todo isto en forma de integración equilibrada na unidade político-administrativa territorial superior.
>
> O dereito á autoidentificación é o dereito fundamental que ten todo ser humano a que as diversas comunidades autónomas que se superpoñen sobre el se integren sucesivamente de modo que ningunha delas teña que deixar de se-lo que foi, o que é e mailo que quere chegar a ser (Fraga Iribarne 1993, 31).

Con este concepto[596], Fraga procuraba atoparlle unha posición a Galiza no contexto do tránsito á Unión Europea e nun mundo cada vez máis globalizado. Se os oitenta foron anos dunha grande abertura e un clima (contra)cultural —a «Galicia caníbal» d'Os Resentidos ou a renovación plástica de Atlántica—, a Administración autonómica irá capitalizando estas achegas propias nunha dinámica que o profesor Miguel Anxo Rodríguez González (2012) denominou «diferenciación homologada»[597]. David Rodríguez (2018, 143), que acredita nesta noción da «diferenciación homologada», entende que serviu para amalgamar o que el chama «elites posmodernas» ao discurso da Galiza «ancestral» a través do galeguismo cultural emotivo e despolitizador de Fraga caracterizado pola articulación sentimental da identidade galega como manifestación dunha alteridade galega a respecto do resto do Estado, como ten sido estudado por Miguélez Carballeira (2013; 2016; 2018)[598]. Así, a cultura sería para Fraga un dos filóns do seu concepto da Galiza autonómica contemporánea. É unha época de grandes acontecementos culturais, que pretenderán ser non só unha xanela aberta ao mundo, senón tamén unha forma de autocoñecemento e investigación de todos os eidos da cultura galega. Velaquí a relevancia que tiveron as grandes exposicións deste intre. Unha delas, sen dúbida entre as máis celebradas e con maiores repercusións na historiografía artística galega, foi «Galicia no tempo» [**Fig. 272**]. Esta magna mostra tomou forma nos espazos dun restaurado mosteiro de San Martiño Pinario, proxecto

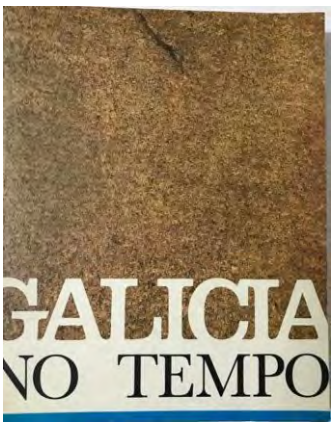
---

596 A autoidentificación provén do termo hegeliano *Aufhebung*, como o propio Fraga ratifica. Do mesmo xeito que Hegel atopou unha palabra para definir a subsunción e integración dun grupo social noutro maior —no seu caso, no camiño cara á creación do Estado alemán—, Fraga reivindica unha *Aufhebung* de Galiza en España, a vontade de querer seguir a ser galegos, españois e europeos sen que ningunha desas identidades supoña renunciar ás demais e que recollan tamén o dereito á autoidentificación rexional, provincial, comarcal, municipal e parroquial. En definitiva, a autoidentificación é o xeito de Galiza participar na nova función xeopolítica que as rexións adquiren nas comunidades supranacionais, como reforzo da identidade rexional e como contrapeso á «excesiva homoxeneización dos comportamentos e dos valores a que había conducir un internacionalismo mal entendido. Ou unha aplicación antiestatista (separatista) da idea contraimperialista da autodeterminación» (Fraga Iribarne 1993, 31–32). Esta posición atopou evidentemente posturas favorábeis e tamén grandes diverxencias, especialmente desde a esquerda, que vía unha «apropiación indebida» de certos elementos do galeguismo político. A súa personalidade vernizaba a especificidade da dereita galega e transgredía en ocasións certos marcos ideolóxicos nos seus intentos de galeguización e na súa actitude de presidente *free rider* (Vilas Nogueira *et al.* 1994, 336), até o punto de se enfrontar con compañeiros de partido por asuntos tan polémicos como a demanda da chamada «administración única», segundo a cal a comunidade autónoma debería xestionar en solitario as competencias transferidas como «continuo político y administrativo constitucional» (Toro 2008), ou a súa visita a Cuba en 1991. Fraga declararía en varias ocasións, especialmente durante a visita de Fidel Castro a Galiza en 1992, o fracaso do materialismo, adoptando unha especie de termo medio entre o materialismo marxista e o materialismo capitalista dese intre (Fraga Iribarne 1994, 11–16). Desta maneira, non agocha a súa convicción na conveniencia da súa relación con Cuba: «Y precisamente porque nadie puede dudar de la claridad de mis prinicpios políticos, ni de mi tesón y lealtad en defenderlos, quiero decir ahora que siendo ajeno al discurso socialista, lo soy también al del imperialismo. De cualquier signo. Y creo que, después de defender toda mi vida el mundo hispánico y su mutua defensa, creo que el 92 ha de ser algo más que un conjunto de eventos culturales para convertirse en un gran esfuerzo de convivencia en las realidades de hoy» (Fraga Iribarne 1994, 82).

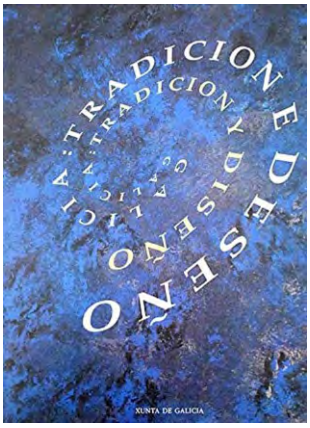
597 O profesor Rodríguez González relaciónao cos textos de Xosé Antón Castro das diferentes exposicións e retrospectivas de Atlántica: «O discurso de Xosé Antón Castro cumpriu con eficacia dous obxectivos: por unha banda xustificar a política de promoción da arte da primeira Xunta de Galicia, cando aínda as estruturas administrativas e os programas culturais estaban por facer, e por outra equiparar as novas tendencias da arte galega coas que estaban en boga noutros países; de aí a énfase en comparar co espírito neoexpresionista alemán e coa transvangarda italiana. A arte nova galega estaría pois navegando entre o autóctono e as novas correntes internacionais, con total coherencia e enganchándose ao espírito dos tempos. Era unha arte o suficientemente diferenciada e peculiar —por unha banda—, pero á vez presentábase como perfectamente homologada coas linguaxes internacionais. Non é esta estratexia da "diferenciación homologada" a xenuína das administracións cando se trata de promocionar culturas ou cidades para o turismo cultural?» (Rodríguez González 2012, 191–92).

598 En efecto, Helena Miguélez repasa como se foi construíndo desde o século XIX este discurso sentimental non só nos discursos de carácter nacionalista, senón tamén naqueles que, ben desde outras zonas do Estado, ben desde o propio país galego, creaban unha manifestación sentimental da identidade galega que, sen negar a alteridade periférica da identidade galega, non resultase contraria á idea da nación española.

dirixido por Iago Seara [**S03**][599]. Comisariada polo profesor José Manuel García Iglesias, «Galicia no tempo»[600] facía un percorrido por toda a historia da arte galega e estivo acompañada dun programa de actividades sobre o estado da cuestión da arte galega ou a restauración[601]. Outra desas grandes promocións que tentaron levar un anaco da cultura galega fóra das súas fronteiras foi «Galicia: Tradición e deseño» [**Fig. 273**]. Inaugurada inicialmente na *Haus der Wirstchaft* de Stuttgart en 1991 (Casal 1991; Losa 1991; *La Voz de Galicia* 1991b), percorreu até 1993 cidades como Compostela, Vila Nova de Cerveira ou Zúric. A representación de arquitectos estivo representada por Palacios, De la Sota, Bar Bóo, Albalat, Portela, Gallego, Baltar, Bartolomé e Almuíña, Reboredo, Xosé Manuel Casabella, Noguerol e Díez, Losada, Freixedo e Seara, Casqueiro e Rosales, abranguendo un marco interxeracional[602].



272



273



274



275



276

Fig. 272. **Portada do catálogo *Galicia no tempo* (1991)**
Fig. 273. **Portada do catálogo *Galicia: tradición e deseño* (1991)**
Fig. 274. **Julio Cano Lasso, Pavillón de España para a Expo de Sevilla. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Canaan**
Fig. 275. **Construción do pavillón. Fonte: *Pavillón de Galicia* (Xunta de Galicia, 1992). Fotógrafo: Miguel Gómez Muñiz**
Fig. 276. **Interior do pavillón. Fonte: *Pavillón de Galicia* (Xunta de Galicia, 1992). Fotógrafo: Miguel Gómez Muñiz**

[599] A rehabilitación, fundamentalmente da á leste do mosteiro, serviu tamén para a habilitación do arquivo diocesano de Santiago. Sobre esta rehabilitación falarase máis adiante, así como da figura de Iago Seara como unha das principais voces na restauración arquitectónica destas décadas. Neste senso, remitimos tanto aos textos publicados por el no catálogo da exposición e mais na recompilación de conferencias e estudos historiográficos de «Galicia no Tempo», sobre o apartado dedicado no catálogo de «Galicia: tradición e deseño» ou ao propio volume de *Galicia. Arte* (Seara Morales 1990a; 1991b; 1992; 1993b). Como contexto das zonas rehabilitadas e os seus usos e funcións novas, pódese citar a explicación histórica de Pérez Vicente (1992), tamén incluída no catálogo de estudos de «Galicia no Tempo».

[600] Esta exposición copiou e adaptou o modelo das exposicións de «Las edades del hombre», que desde 1988 percorren diferentes sés diocesanas de Castela e León e que contan cun forte peso nos discursos do patrimonio artístico relixioso.

[601] Ademais, entre os materiais creados para a exposición, o grupo Milladoiro deseñou a banda sonora. Por outra banda, a CRTVG elaborou os vídeos didácticos sobre os contidos do museo. Para entender a relevancia e proxección nos medios desta mostra, *vid.* Singul (1992).

[602] No catálogo, ademais dos currículos e obras dos arquitectos citados, inclúense diversos estudos de todos os eidos do deseño galego. Con respecto á arquitectura, Xan Casabella (1991a) repasa os elementos do deseño tradicional galego máis importantes da historia até a actualidade. Pola súa banda, Iago Seara (1991b) realiza un estudo sobre a restauración arquitectónica nos dez anos previos.

A consolidación destas dinámicas hai chegar entre 1992 e 1993, co gallo da celebración da Exposición Universal de Sevilla e mais o Ano Santo, respectivamente. En efecto, a Expo de Sevilla foi unha grande oportunidade para as novas administracións autonómicas, que puideron facer parte deste grande acontecemento[603]. Esta mostra compúñase por cento cinco países, organizacións internacionais e empresas privadas, ademais das dezasete comunidades autónomas, que construíron os seus propios pavillóns, con propostas de arquitectos de renome como Tadao Ando —Xapón— ou Nicholas Grimshaw —Reino Unido. A Expo, xunto cos Xogos Olímpicos de Barcelona do mesmo ano, era a confirmación da modernización dunha España que pretendía deixar atrás os corenta anos de ditadura. Fronte aos *revivals* historicistas do parque de María Luísa na Exposición Iberoamericana en 1929, a Exposición Universal do 92 concibiríase como un gran complexo de nova urbanización na illa da Cartuxa, con arquitecturas de actualizada contemporaneidade. A efeméride a celebrar en 1992 era o quinto centenario da chegada a América en 1492, se ben o discurso adoptou un ton excesivamente colonial e heroico sobre a chamada «descuberta» de América. Desta maneira, Sevilla relevaba a Exposición Colombina celebrada un século antes en Chicago (1890-1893). Convocouse un concurso de ideas para a ordenación da Cartuxa, do que saíron dúas propostas gañadoras, a de Emilio Ambasz e a do equipo conformado por Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita, José Antonio Fernández Ordóñez e Julio Martínez Calzón mais, como indica Urrutia (1997, 677–81), non é doado adscribir a autoría total a un dos dous proxectos. O autor segue indicando que é Julio Cano Lasso quen realiza unha síntese de ambos os dous proxectos en que se manteñen algúns elementos como a flexibilidade dos soares estabelecidos para a construción posterior dos pavillóns ou a presenza do lago como elemento referencial do conxunto. Na beira do lago dispoñeranse os pavillóns autonómicos e o español. Con respecto ao segundo, convocouse un novo concurso, en que aparecen nomes galegos —ou moi próximos a Galiza— como César Portela, Ramón Vázquez Molezún ou José Antonio Corrales. Finalmente, a proposta gañadora será a do Estudo Cano Lasso, un gran pavillón erixido sobre o lago e composto por unha serie de formas elementais —unha esfera inscrita nunha pirámide truncada e un gran prisma— que lembra volumetricamente ao Auditorio de Galiza (Urrutia 1997, 683), realizado por Cano Lasso un par de anos antes (1988) e que tamén se proxecta sobre un lago[604] [**Fig. 274**].

A posición dos pavillóns autonómicos no arco do lago foi estabelecida pola orde en que se aprobaron os Estatutos. Á Galiza, polo tanto, correspondíalle o terceiro posto. O pavillón galego foi deseñado por José Antonio Franco Taboada como un gran templo hípetro aberto ao lago [**Figs. 275 e 276**], sendo unha das esixencias a súa rápida montaxe e transportabilidade (Comisionado Director do V Centenario 1992, 35)[605]. En efecto, hoxe reconstruído no barrio compostelán de San Lázaro, o pavillón pretendía reflectir a idea do presidente da Xunta, unha síntese que representaría «la Galicia tradicional, la del futuro y la americana» (Casal 1990b, 28), como declarou na cerimonia da colocación da primeira pedra. A conexión americana é de grande importancia na xénese do proxecto, posto que foi Baiona o lugar en que se tivo constancia por primeira vez da chegada a América, ademais de que a «gesta gigantesca de la emigración, en la que los gallegos han tenido un gran protagonismo, estará también recogida en el pabellón de Galicia». Por outra banda, outro dos fundamentos da estratexia galega na Expo 92 era explicitamente a de promocionar o Xacobeo 93 [**Fig. 277**]. Para desenvolver todos estes contidos, a Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, dirixida por Víctor Manuel Vázquez Portomeñe, creou o Comisionado Director do V Centenario, que recaeu en Daniel Varela[606]. No informe inicial marcábanse dous obxectivos a desenvolver a través dun programa de contidos que amalgamase cultura e sectores produtivos galegos[607]:

---

[603] En verdade, a orixe desta idea vén desde máis atrás. Xoán Carlos de Borbón xa o propuxera durante unha viaxe a República Dominicana en 1976, sendo o proxecto aprobado oficialmente pola Oficina Internacional de Exposicións (BIE) en decembro de 1983.

[604] Sobre as propostas do concurso e o proxecto gañador, *vid.* «Concurso restringido de ideas para el Pabellón de España en la Exposición Universal. Sevilla, 1992» (1990) e Patón (nº 11, 1990).

[605] As cuestións materiais e formais detallaranse no bloque III. Sobre este proxecto, *vid.* Franco Taboada (1990a; 1990b).

[606] Previamente en 1984, desde a Consellería de Presidencia, dirixida nese intre por Barreiro Rivas, creárase a Comisión Galega para a celebración do V Centenario do Descubrimento de América.

[607] Para representar estas dúas cuestións, o informe inclúe unha serie de contidos: na planta baixa proxectaríanse vídeos sobre a historia de Galiza, os camiños de peregrinación e a aportación galega na chegada a América, así como unha réplica do botafumeiro; no soto exporíanse os sectores económicos máis salientábeis do país —moda, artesanía, xoiaría, peles, lousa, granito, augas e viños,

1. Dar a conocer a Galicia, su cultura y tradición, su vocación de futuro y de potencialidad económica.
2. Resaltar la importancia del Camino de Santiago y paralelamente promocionar el Año Santo Jacobeo 1993 como un evento gallego y universal (Comisionado Director do V Centenario 1992, 28).

A aposta fraguista na Expo foi decidida, sendo unha das delegacións máis recoñecidas pola organización, cunha intención clara de transmitir o proxecto autonómico[608] e levando a dianteira nos diferentes acontecementos que ofrecía esta grande oportunidade sevillana: a abertura da Expo, sendo o primeiro pavillón inaugurado[609], a intensa actividade do pavillón[610] e a celebración do Día de Honra o 22 de xullo, antesala da festa nacional[611]. En resumidas contas, o propio carácter da Exposición Universal de 1992 permitía a Fraga consolidar a súa cosmovisión a cabalo entre a tradición e a modernidade e no enlace con América, que lle permitía abordar un dos temas totémicos da identidade galega do século XX: a emigración[612], unha das apostas máis decisivas do goberno fraguista, que contou con arriscadas estratexias diplomáticas como a visita de Fidel Castro ese mesmo verán, unha fin de semana en que o presidente da Xunta amosou toda

---

alimentación, industria e alta tecnoloxía—; na terceira, unha exposición permanente de arte galega; por último, contaría con cociña galega e unha tenda (Comisionado Director do V Centenario 1992, 28–31).

608 A preparación da cita sevillana comezou desde os propios inicios do goberno de Fraga. O Comisionado creou unha revista, *Abesana: revista galega da Expo 92*. Como o propio Fraga explica na introdución do seu número 0, 'abesana' é o primeiro suco dun arado, metáfora que emprega para definir o novo terreo sobre o que quere construír unha «Galicia que saiba combinar, complementándose e reforzándose, a tradición e a modernidade», sendo os anos 1992 e 1993 dúas oportunidades para comezar dito proxecto coa vista posta no 2000 (Fraga Iribarne 1990, 4). Ademais de artigos temáticos de diferentes eidos, o obxectivo de *Abesana* era especificar a estratexia galega para a Expo, dar conta da preparación para o Xacobeo 93 ou testemuñar acontecementos como «Galicia no Tempo» («El año de "Pelegrín"» 1991; «Galicia en Sevilla: a imaxe galega do século XXI» 1990; «Galicia no Tempo: la rotunda afirmación de la memoria histórica» 1991; «Hacia el Xacobeo 93» 1991; «Los ojos en la isla: Galicia quiere ofertar en la Expo 92 lo mejor de su pasado y presente y abrir camino de futuro» 1991).

609 Previamente, o día 12 de abril produciuse un ensaio xeral do pavillón galego, cuxa beleza exterior e acabados recibiron eloxios do comisario da Expo, Emilio Cassinello. Sobre este ensaio, *vid*. *La Voz de Galicia* (1992a; 1992b), *Faro de Vigo* (1992a; 1992b), *El Correo Gallego* (1992a; 1992b; 1992c; 1992d), *El Progreso* (1992a), *La Región* (1992a), *Diario 16 de Galicia* (1992a), *Diario de Pontevedra* (1992a; 1992b) e *Xornal Diario* (1992a). Como dicimos, Fraga quería levar a dianteira na Expo e o día 20, na abertura, o pavillón galego foi o primeiro en inaugurarse, para o cal fretou un avión con empresarios e persoeiros da cultura. No acto estiveron presentes Aznar, daquela presidente do PP, os expresidentes Albor e Laxe e o Nóbel de literatura Camilo José Cela. As declaracións do presidente da Xunta durante a inauguración son o reflexo da súa autoidentificación, como xa confesara na cerimonia de colocación da primeira pedra: «Galicia no lucha contra el Estado, sino que refuerza la idea de España, contribuye a la unidad nacional reclamando lo que es suyo, haciendo que el Estado de las Autonomías avance firme y decididamente», ao tempo que afunde as súas profundas raíces nunha nova Europa unida «que tendrá que contemplar ahora más que nunca la realidad diferenciada y las peculiaridades de cada pueblo». En definitiva, unha Galiza moderna e tecnolóxica, «heredera de nuestros mayores y la que se siente día a día más autoidentificada» (*Diario 16* 1992a). Sobre a inauguración do pavillón, *vid*. *ABC Sevilla* (1992), *Atlántico Diario* (1992a), Casal (1992), *Diario 16* (1992b; 1992c), *Diario 16 de Galicia* (1992b), *El Ideal Gallego* (1992a; 1992b), *El Progreso* (1992b; 1992c), *Faro de Vigo* (1992c; 1992d; 1992e), J. Gallego (1992a; 1992b; 1992c), *La Región* (1992b), Lorenci (1992), Mera (1992), *Xornal Diario* (1992b; 1992c).

610 A comisión galega desenvolveu todo tipo de iniciativas: exposicións sobre arte contemporánea galega, unha mostra de produtos galegos, de obxectos como unha réplica do botafumeiro, o coro pétreo da catedral ou o *Códice Calixtino*, concertos de Milladoiro, a Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense ou Leilía; desfiles de modo; o agasallo dun cruceiro á cidade de Sevilla; unha alfombra floral deseñada en Ponteareas para o barrio de Triana; a celebración do día de Baiona etc. Ademais, contouse coa visita de múltiples personalidades mediáticas, como o cantante de ascendencia galega Julio Iglesias.

611 Fraga aproveitou esta celebración para reivindicar un maior financiamento para a autonomía, cunha paráfrase de Castelao incluída: «Yo espero que, entonces, a pesar de los augurios pesimistas anunciados por algunos especialistas en crisis y aficionados al masoquismo, surja en Galicia una *alborada de gloria*» (*El Progreso* 1992d). Tamén quixo denunciar a situación de bloqueo de Cuba e contestar as críticas á visita de Fidel Castro, que se ía producir días despois, 27 e 28 de xullo. Véxanse Caballero (1992), *Diario 16* (1992c), *Diario 16 de Galicia* (1992c), *El Progreso* (1992d), *Faro de Vigo* (1992f), *La Voz de Galicia* (1992c), *La Región* (1992c), Villamor (1992).

612 Na conformación da Galiza autonómica son constantes as alusións simbólicas á emigración galega, que supuxeron a asunción dunha memoria con profundas raíces no imaxinario colectivo. Así, por exemplo, o primeiro presidente arxentino despois do goberno da Xunta Militar, Raúl Alfonsín, visitou Ribadumia en 1984, vila da súa familia. Tamén nese ano, os restos de Castelao, que foran enterrados no cemiterio bonaerense da Chacarita, foron trasladados ao Panteón de Galegos Ilustres nun proceso vernizado de grande polémica. Sendo unha devolución do seu convite a Fraga un ano antes a Cuba, para Castro o contacto diplomático con Fraga era unha forma de se lexitimar internacionalmente nun momento comprometido para o goberno socialista caribeño dada a caída do Pano de Aceiro e o desmantelamento do bloque comunista do leste. Fraga, pola súa banda, gañaba relevancia xeopolítica ao estabelecer relacións internacionais con Cuba, país fundamental para entender a historia da emigración galega ou a propia historia do presidente da Xunta. En efecto, tanto a familia de Fraga como o pai de Fidel Castro foran emigrantes galegos en Cuba e esta circunstancia foi a xustificación da chegada do mandatario cubano.

a súa iconografía [**Fig. 278**][613]. Este paradigma político-ideolóxico amosaba unha forte identidade propia, tan forte que manterá o pulso do optimismo político, mesmo cando o PSOE, a raíz do aumento do paro, os aspectos máis lesivos da reconversión industrial, os excesos do camiño cara a 1992 ou a guerra sucia en Euskadi perda as eleccións estatais a prol do PP de Aznar, que tornaría este optimismo no «milagre económico» pre-euro[614].

Alén da contribución de Galiza ao gran proxecto arquitectónico e urbanístico da Cartuxa, o certo é que a Expo 92 marcou o camiño de certas políticas que van ter relevancia na promoción arquitectónica. En relación con isto, a participación galega na mostra serviu para publicitar o proxecto «Compostela 93-99», un proxecto encamiñado a transformar a cidade e promover a nova marca turística con que a Xunta pretendía modernizar a imaxe do Ano Santo, nesta década a se celebraren en 1993 e 1999. Así pois, o Xacobeo transforma a vella tradición cristiá da peregrinación a Compostela como un novo fenómeno turístico laico e intercultural para o encontro de xentes de todo o mundo. Unha «(re)*inventio* do Xacobeo» para fomentar a peregrinación «nun tempo en que, como dixera John Berger, nos seus programas sobre arte da BBC, a "época da peregrinaxe rematou", porque agora eran as imaxes as que se dirixían ao televidente» (Rodríguez 2018, 209). Isto era reflectido pola propia mascota creada polo deseñador gráfico Luís Carballo, Pelegrín[615], que atopou a oposición coa Igrexa[616] mais que ficaría convertida nunha verdadeira icona *pop* amplamente reproducida grazas á súa ruptura coa iconografía tradicional xacobea [**Figs. 279 a 282**]. Sexa como for, nesta modernización da imaxe dáse un complexo proceso de creación de imaxe e mercadotecnia que abrangueu numerosos eidos da expresión audiovisual e artística. Seguindo a análise realizada por Ana Pérez Varela (2021)[617] da marca «Xacobeo», a modernización da imaxe ten sido unha estimulante alternativa, mais tamén trouxo consecuencias negativas nos sectores creativos tradicionais, unha das puntas do iceberg da turistificación contemporánea e a fetichización da cidade[618]. Sexa como for, detrás do Xacobeo existen influxos que determinaron unha importante promoción arquitectónica, como foi percibido na crítica estatal. Ruiz Cabrero, por exemplo, refírese ao Xacobeo como o empurrón principal da arquitectura galega[619]. En relación coa arquitectura directamente relacionada co Xacobeo, isto é, as novas dotacións no Camiño, nos anos previos a 1993 dotouse a ruta francesa dun conxunto de albergues como os de Triacastela [**G22**] ou Ribadiso [**A07**], rehabilitacións de

[613] Durante a visita polo casco vello compostelán, Fraga indícalle a Castro a celebración de «Galicia no tempo», como recollen os testemuños audiovisuais. Jealsa ou Televés, dúas empresas punteiras, foron tamén visitadas por Castro como indicadoras da Galiza tecnolóxica e a industria mariña do país. No segundo día, en que percorreron Lugo e, finalmente, Láncara, vila natal do pai de Castro, celebrouse unha pouco diplomática romaría ao estilo das festas estivais galegas, con xantar, queimada, polbeiros e unha partida de dominó. Sobre estas cuestións, véxanse os documentos audiovisuais incluídos no catálogo *Pasou o que pasou* da CRTVG, así como o documental *Fraga e Fidel, malia todo* (2012), dirixido por Manuel Fernández Valdés.

[614] Débese ter en conta que, a estatal, a dereita bebía das experiencias neoliberais que desde os setenta viñan sendo convertidas en dogma polos *Chicago Boys* e que tiveron o seu apoxeo nos gobernos británico de Margaret Thatcher e o estadounidense de Reagan, mais tamén adoptaba o desafío de modernizar a imaxe da dereita e amalgamar un espectro político amplo. Porén, como dicimos, Fraga, que antes da súa volta a Galiza non fora quen de desprender a dereita española do pantasma do franquismo, amosaba unha versión adaptada ás peculiaridades político-sociolóxicas galegas. Como ten analizado Vence (2005, 297), a boa posición de Galiza na recepción de fondos europeos, ao ser considerada unha rexión prioritaria, e o superávit no financiamento autonómico permitía a creación dun «estado do benestar clientelar» que non precisaba dun esforzo fiscal por parte da cidadanía.

[615] «Indiscutiblemente, la mascota gallega marca un inciso con el que se abre una etapa de innovación. Dotada de un significado ecuménico y apoyándose sobre todo en el diseño imaginativo, Pelegrín interviene decisivamente en la transformación de la imagen gallega en el exterior, procurando la fusión del enorme aval histórico con la predestinación de la modernidad» («El año de "Pelegrín"» 1991, 4).

[616] Lembraría Luís Carballo anos despois que o daquela arcebispo de Santiago, Antonio María Rouco Varela, amosara o seu degradado por Pelegrín: «Le pareció una frivolidad —cuenta el creador del icono— y sacó una medalla del Año Santo, en la que salía el típico peregrino cansado, descalzo, hecho polvo, y la puso como ejemplo. Yo le dije que esas cosas no sabía hacerlas» (Mirás 2008).

[617] A doutora Pérez Varela analiza, desde o punto de vista do *souvenir*, a devaluación do produto típico compostelán, que substitúe os recordos vinculados a sectores creativos tradicionais, como o acibeche ou a prataría. Así mesmo, desde a análise do imaxinario visual e a publicidade dos Xacobeos, sinala as cuestións de interese na renovación contemporánea da imaxe da cidade e do fenómeno da peregrinación e, ao mesmo tempo, como estes acontecementos teñen xerado dinámicas de turistificación negativas para a vida cotiá e a identidade da cidade.

[618] Sobre esta cuestión, véxase Liñeira (2014).

[619] Cómpre sinalar que se trata dun ensaio xeral sobre o desenvolvemento e crise da modernidade no conxunto do Estado, de maneira que o tratamento que se fai da arquitectura das diferentes zonas é limitada. Entendendo o formato desta referencia, comprendemos que o Xacobeo só foi unha das grandes promocións de arquitectura na Galiza recente, sen o compoñente tan determinista que lle outorga o autor.



277



278



279



280



282



283



284



281

Fig. 277. Logo do Xacobeo 93
Fig. 278. Fidel e Fraga en Láncara (1992). Fonte: *El País*. Fotógrafo: Xurxo Lobato
Fig. 279. Luís Carballo, Pelegrín
Fig. 280 Portada do «Espesial Pelegrín» de *Frente Comixario*. Fonte: Arquivo de banda deseñada do Consello da Cultura Galega
Fig. 281 Siro, viñeta da serie «Aventuras do Pelegrín». Fonte: *La Voz de Galicia*
Fig. 282. Neon co Pelegrín na Expo de Sevilla. Fonte: *Pavillón de Galicia* (Xunta de Galicia, 1992). Fotógrafo: Miguel Gómez Muñiz
Fig. 283. Portada do catálogo *Xacobeo 93: arquitectura no Camiño* (1993)
Fig. 284. Siro, viñeta con Portomeñe e o Pelegrín. Fonte: *La Voz de Galicia*, 4 de decembro de 1992, p. 21

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vilas como O Cebreiro ou o grande complexo do Monte do Gozo, ademais da recuperación paisaxística e funcional dalgúns treitos do Camiño. Se a cidade vella compostelá fora declarada Patrimonio da Humanidade pola UNESCO en 1985, esta caracterización será ampliada ao Camiño en 1993, unha declaración que se viña engadir á de primeiro Itinerario Cultural Europeo, nomeada así polo Consello de Europa en 1987[620]. Como forma de divulgar esta abordaxe do itinerario francés, a S. A. de Xestión do Plan Xacobeo de 1993 organizou a exposición «Xacobeo 93: arquitectura no Camiño», cuxos contidos foron elaborados por Agrasar Quiroga (1993) [**Fig. 283**]. Porén, nin as actuacións sobre o Camiño nin moito menos o centro para a recepción de peregrinos do Monte do Gozo estiveron exentos de polémicas. Con respecto ao Monte do Gozo, cómpre lembrar que Xoán Paulo II volvera a Compostela en 1989 co gallo das IV Xornadas Mundiais da Xuventude, un encontro celebrado nunha grande explanada deste monte da periferia urbana, para o cal foi preciso a expropiación temporal de parcelas particulares —de aí que o posterior centro de peregrinos levase o nome deste papa. A transformación que se iniciará no tránsito ao Xacobeo 93 levará tras de si a sombra da especulación e o ataque paisaxístico, como se reflicte en moitas críticas, ao ser unha grande superficie con diferentes servizos, desde albergues até un recinto para grandes acontecementos. Se ben a idea inicial para o Monte do Gozo xurdiu durante o goberno de Fernández Laxe, o desenvolvemento desta xeira de proxectos *xacobeos* correría a cargo do goberno de Fraga, sendo o conselleiro de Obras Públicas, Vázquez Portomeñe, o principal albo das críticas [**Fig. 284**].

Levamos vendo como se van multiplicando os espazos de difusión da arquitectura galega, desde as revistas até as monografías. A especiais como aqueles de *Boden* (nº 12, 1976) ou *Arquitectura* (nº 212, 1978) sucederanlles o dedicado por *On diseño* (nº 80, 1987) [**Fig. 285**] ou as múltiples análises aparecidas en revistas estatais e internacionais co gallo do Xacobeo, testemuños da consolidación dunha marca galega tamén aplicada ao mundo da arquitectura. Se Baldellou fora anteriormente un dos grandes defensores e divulgadores da arquitectura galega, David Cohn haberase converter nun dos autores máis recorrentes[621]. Será o interese de Cohn pola realidade galega unha das razóns do achegamento dun dos principais espazos de difusión da arquitectura española, a editorial Arquitectura Viva, dirixida por unha personaxe xa presente no CIAI, Luis Fernández-Galiano[622], fondamente sorprendido polo que deu en chamar unha *marea jacobea* (Fernández-Galiano 1993b). Este crítico de arquitectura converterase nestes anos nun dos principais valedores críticos da arquitectura galega, mais tamén nunha das persoas que máis lexitimou proxectos como o da Cidade da Cultura. De calquera maneira, as súas revistas, co seu interese polos intersticios creativos periféricos, darán boa conta das últimas novas e tendencias da arquitectura galega en numerosas ocasións, sinaladamente en dous especiais. O primeiro, publicado en *A&V Monografías* (nº 41, 1993), unha revista de formato máis pechado en determinadas temáticas, tivo por título precisamente «Galicia Jacobea» [**Fig. 286**], repasando o momento de transformación que estaba a vivir non só Santiago, senón toda a arquitectura galega[623]. Esta revista, na súa liña

[620] A declaración do Consello de Europa de 1987 e a da UNESCO de 1993 só abranguían o Camiño Francés. En 2004, o Consello de Europa eleva a súa denominación a Grande Itinerario Cultural. Pola súa banda, a UNESCO ampliará o ámbito do Patrimonio de Humanidade aos Camiños en Francia en 1998 e en 2015 aos Camiños da Costa, o Primitivo, o Interior de Euskadi e A Rioxa e o de Liébana.

[621] Discípulo de Frampton na Universidade de Columbia, sería o historiador inglés quen o introduciría no mundo da crítica a través da revista *Oppositions*. Na súa relación con Galiza, alén das referencias que se poden atopar en *Arquitectura Viva* ou *A&V Monografías*, Cohn incluirá proxectos ou reflexións galegas en *Architectural Record* (1994-2007), *Arquitectos* (nº 145, 1998), *Arquitectura* (nº 344, 2006), *Bauwelt* (1993-1997), *Diario 16* (14/1/1997), o suplemento *Babelia* do *El País* (11/6/2005), *Geometría* (1992-1993), *Obradoiro* (nº 31, 2004), *Pasajes de Arquitectura y Crítica* (nº 14, 2000), *Speech* (nº 5, 2010) ou *World Architecture* (nºs 78 e 81, 1999), ademais de monografías como *Young Spanish Architects / Junge Spanische Architekten* ou o catálogo *Avance dunha continxencia* (Cohn 2000b; 2007a). Entre os temas máis recorrentes, Cohn realizará as súas críticas ao proxecto da Cidade da Cultura e será un dos grandes valedores da figura de Manuel Gallego, colaborado nalgunhas das bibliografías publicadas sobre o arquitecto carballiñés xunto con Baldellou (Baldellou 1992a; 2002; Cohn 1994a; 1996a; 1998b; 2002a). En efecto, Baldellou tamén será unha personaxe fundamental na divulgación internacional de obras como o Museo de Belas Artes da Coruña ou da figura de Alejandro de la Sota (Baldellou 1992b; 1993b; 1997; 1998).

[622] Fernández-Galiano dedicará numerosos textos á arquitectura galega no *El País*, *Arquitectura Viva* ou *A&V Monografías*. *Vid*. Fernández-Galiano (1993a; 1993b; 1993c; 1993d; 1995; 1996a; 1996b; 1997; 2002; 2003a; 2003b; 2015; 2018c). Moitos destes artigos están incluídos en dúas escolmas de textos —*Años alejandrinos (I). La edad del espectáculo (1993-1999)* e *Años alejandrinos (II). Tiempo de incertidumbre (2000-2006)*— publicadas pola editorial Arquitectura Viva (Fernández-Galiano 2018a; 2018b).

[623] Este especial comeza cunha serie de textos introdutorios de De la Sota (1993), Siza (1993c), Rossi (1993), Baldellou (1993a), Isasi (1995a) e Cohn (1993d). As críticas de proxectos articúlanse entre obras compostelás e obras no resto da Galiza e están asinadas por Sainz (1993c;

de atender as creatividades periféricas, prestará sempre atención ás obras galegas, así como á arquitectura portuguesa, a que dedican tamén varios monográficos[624]. Estas referencias axudarán, así mesmo, a espertar o interese de novos críticos pola arquitectura galega. Doutra banda, *Arquitectura Viva* presenta eixos temáticos, mais acompañados de contidos máis xornalísticos e de actualidade. Neste senso, no número 43 (1995) aparece unha reportaxe titulada «Extremo atlántico» [**Fig. 287**] que dá conta dalgúns dos principais proxectos construídos nos anos inmediatamente anteriores. Fernández-Galiano dá conta desas forzas creativas que están a mudar o panorama galego: «Maestros de muy diversa filiación —Rossi, Siza, Kleihues, Grassi, Isozaki o Foster— confluyen en este extremo occidental de Europa con propuestas de gritos o susurros, pero en vivo diálogo siempre con los arquitectos gallegos y la deslumbrante tradición local, sea vernácula o barroca, y tanto la constructiva como la formal.

»Esta floración musculosa de arquitectura cultura retrata una sociedad inmersa en las contradicciones del cambio, esforzada en alumbrar un país diferente, pero que no seccione su conexión vital con un pasado fértil» (Fernández-Galiano 1995, 3). Este número amosa continuidade co especial xacobeo de 1993, un interese renovado pola proximidade do seguinte Ano Santo de 1999 ou a Capitalidade Europea da cultura que viña de conseguir para o 2000[625]. Con todo, a diferenza do especial de 1993, este percorrido cínguese só a Vigo, Santiago e A Coruña como principais escenarios de creación arquitectónica. Outra publicación de grande relevancia e traxectoria estatal é *Informes de la construcción* (vol. XLVII, nos 438 e 439, 1995), que durante dous números titulados «Santiago capital» atende as transformacións urbanas compostelás, non só desde a perspectiva do novo equipamento arquitectónico, senón tamén en todas as facetas e campos da infraestrutura. Unha publicación tamén carácter máis técnico e editada polo Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de España, *Cercha*[626], no seu «Especial Galicia 93» (nº 16, 1992) [**Fig. 288**], aborda o proxecto turístico do Xacobeo perspectivas máis relacionadas coa economía e a construción en xeral, pero coa atención tamén posta na arquitectura e nos principais axentes políticos destas mudanzas: Xerardo Estévez, Manuel Fraga e Xosé Cuíña como conselleiro de Obras Públicas. En efecto, a cuestión de Santiago está a chamar moito a atención internacional, facendo parte do número 618 da mítica *Casabella* (1994) [**Fig. 289**], así como en *Sociedade e Território* (nos 14-15, 1991), *Werk, Bauen + Wohnen* (nº 9, 1992), *Bauwelt* (nº 31, 1993) [**Fig. 290**], *Revista científica ICOMOS* (nº 2, 1993), *Ruptura* (nº 2, 1994) ou *Arquitectura* (nº 299, 1994). A nivel galego, débese

1993e; 1993f; 1993i; 1993k; 1993m; 1993n; 1993o; 1993s; 1993t; 1993u; 1993v; 1993w; 1993x; 1993z; 1993ab; 1993ac; 1993ad; 1993ae) e Verdaguer (1993a; 1993b; 1993c; 1993d; 1993e).

624 «El espacio privado» (nº 14, 1988), Álvaro Siza (nº 40, 1993), Anuario 1994 (nos 45-46, 1994), Portugueses (nº 47, 1994), «Salud nacional» (nº 49, 1994), Anuario 1995 (nos 51-52, 1995), Anuario 1996 (nos 57-58, 1996), «Casas españolas» (nº 60, 1996), Anuario 1997 (nos 63-64, 1997), «Alejandro de la Sota» (nº 68, 1997), Anuario 1998 (nos 69-70, 1998), «Casas de autor» (nº 72, 1998), Anuario 1999 (nos 75-76, 1999), «Norman Foster» (nº 78, 1999), «España, los 90» (nos 79-80, 1999), Anuario 2000 (nos 81-82, 2000), Anuario 2001 (nos 87-88, 2001), Anuario 2002 (nos 93-94, 2002), «Vivienda urbana» (nº 97, 2002), Anuario 2003 (nos 99-100), «Casas con sentido» (nº 102, 2003), Anuario 2004 (nos 105-106, 2004), Anuario 2005 (nos 111-112, 2005), «Spain Builds» (nº 113, 2005), Anuario 2006 (nos 117-118, 2006), «Casa nuestra: Iberian Houses» (nº 120, 2006), Anuario 2007 (nos 123-124, 2007), «La casa natural» (nº 127, 2007), Anuario 2008 (nos 129-130, 2008), «David Chipperfield» (nº 131, 2008), «Francisco Mangado» (nº 133, 2008), Anuario 2009 (nos 135-136, 2009), Anuario 2010 (nos 141-142, 2010), «Mansilla + Tuñón» (nº 144, 2010), «Casas en detalle» (nº 145, 2010), «Nieto-Sobejano» (nº 146, 2010), Anuario 2011 (nos 147-148, 2011), «Souto de Moura» (nº 151, 2011), Anuario 2012 (nos 153-154, 2012), «Portugal» (nº 155, 2012), Anuario 2014 (nos 165-166, 2014), Anuario 2015 (nos 173-174, 2015), «Rem Koolhaas. OMA/AMO 2000-2015» (nos 178-179, 2015), Anuario 2016 (nos 183-184, 2016), «Álvaro Siza (1995-2016)» (nos 186-187, 2016), Anuario 2017 (nos 193-194, 2017), Anuario 2018 (nos 203-204, 2018), «Souto de Moura 2012-2018» (nº 208, 2018), «David Chipperfield Architects» (nos 209-210, 2018), Anuario 2020 (nos 223-224, 2020), «Casas en detalle» (nos 227-228, 2020), «Ensamble Studio» (nº 230, 2020), Anuario 2021 (nos 233-234, 2021).

625 En efecto, a redacción da revista destaca o acontecemento do Xacobeo 99 como o elemento que decantou a balanza a prol de Compostela fronte a Bilbo, Salamanca ou València. Sobre estas dúas últimas, saliéntanse as infraestruturas culturais que permitirían acoller esta capitalidade europea, citando o Palacio de Congresos de Navarro Baldeweg en Salamanca ou o que estaba deseñando Foster no caso valenciano, fitos que evidencian a relevancia da escolla de Compostela e aos que cabería engadir o Museo Guggenheim de Bilbo ou a futura Ciutat de les Arts e les Ciències de València como grandes equipamentos culturais («Santiago de Compostela, una capital para el 2000» 1995).

626 Para máis proxectos incluídos nesta revista, *vid*. Igual (1995a; 1995b) e «Un muelle en el río: Auditorio, Palacio de Congresos y Pabellón Ferial de Pontevedra» (1998), «Una escultura de hormigón: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Santiago» (2000), «Ventana hacia el pasado: Centro Universitario de Ciencias de la Salud de Oza» (2000), «Fundido en el paisaje del puerto: sede de la Xunta de Galicia en Vigo» (2002) e «Lo que el ojo no ve: aulario del Campus Universitario de Vigo» (2004).

salientar o volume *Voces en Compostela* (1993)[627], unha recompilación de informes, entrevistas e textos sobre a cidade e desde todas os eidos da cultura, cunha presenza moi destacada dos principais proxectos arquitectónicos deste intre [**Fig. 291**]. Estes especiais, aos que habería que engadir monográficos individuais[628], testemuñan un momento doce da arquitectura galega, cando menos desde o punto de vista dunha relevancia case inédita que estaba a acadar fóra das súas fronteiras.

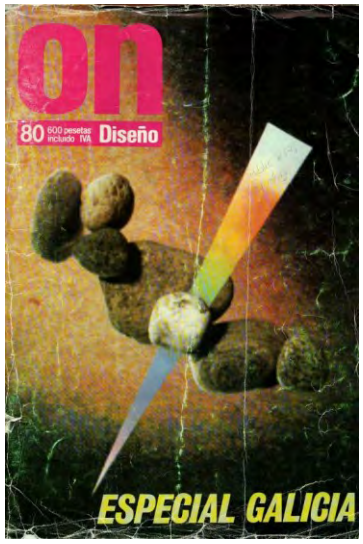
As polémicas tornaron especialmente crúas en marzo de 1993, cando a Comisión de Patrimonio obrigou a paralizar as obras do polideportivo de Kleihues en San Clemente [**K01**] por exceder en tres metros a altura permitida, interrompendo a visión da fachada monumental desde o Paseo da Ferradura, algo que enfrontou a corporación municipal, Xunta e goberno estatal. En efecto, fronte a Estévez, que defendía un «debate arquitectónico» arredor da «lección de arquitectura» de Kleihues, Fraga entendía que «estropea la vista», contrapóndoo ao CGAC, que non afectaba a liña de Santiago e que era considerado por el como un «novo monumento» da cidade[629], unha valorización positiva que se estendía —con excepcións como a de J. A. Bartolomé— no gremio dos arquitectos. En paralelo á paralización, que fora recorrida polo Concello ante a Consellería de Cultura, estaba aberta a polémica arredor do novo centro de peregrinos do Monte do Gozo, que se sumaba ás críticas á Xunta por algunhas obras realizadas no Camiño. Este centro, promovido polo arcebispado e en cuxa redacción participara Iago Seara antes de asumir a Dirección Xeral de Patrimonio, comezara as súas obras sen licenza municipal, unha denuncia que o Concello elevou coincidindo coa paralización de San Clemente. A tensión elevouse de tal maneira que, sen facer referencia directa a Seara, Estévez declaraba que «quien tiene toda la autoridad para paralizar una obra no debe tener una sola brizna en su ojo, y lo digo desde su actuación pública y no profesional», apelando a un «doble rasero» entre o caso do pavillón e do centro de peregrinos (*La Voz de Galicia* 1993a; *La Voz de Galicia* 1993b). Embora os axentes implicados querían desviar o debate da política, isto resultaba ben difícil[630] e acabou enfrontando políticos e

[627] Dirixida por Xosé A. Perezo (1993), xorde do encontro entre o creado Consorcio de Santiago e a capacidade editorial de *La Voz de Galicia*. Entre os profesionais da arquitectura e o urbanismo entrevistados pódense citar Ánxel Viña e Juan Luis Dalda, Álvaro Siza, Felipe Peña, Alberto Noguerol e Pilar Díez —a entrevista é só con Noguerol —, Manuel Gallego, Alfonso Penela, Joaquín Pujol e José Miguel Pérez de Arenaza, Andrés Fernández-Albalat, Isabel Aguirre, Josef Paul Kleihues e Xerardo Estévez, xunto cos respectivos informes das súas obras. Inclúense tamén os dous fragmentos dedicados por Aldo Rossi a Santiago na súa *Autobiografía científica*, isto é, a San Paio de Antealtares e Santa Clara.

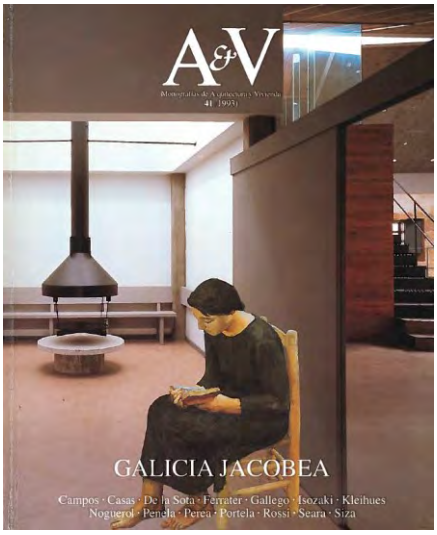
[628] Poderíanse citar, entre outras publicacións, os diferentes monográficos de *Documentos de arquitectura*, editados polo Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, dedicados a César Portela (nº 16, 1991), Manuel Gallego (nº 16, 1994), Alberto Noguerol e Pilar Díez (nº 31, 1995) e Alfonso Penela (nº 42, 1999). En efecto, estes profesionais serán algúns dos máis recorrentes, podendo atopar outros especiais na serie *Arquitecturas de Autor*, publicados por T6 Ediciones, editorial vinculada á escola navarra: Noguerol e Díez (nº 2, 1996), Manuel Gallego (nº 4, 1997) e Alfonso Penela (nº 29, 2004). Así mesmo, nos noventa tamén aparecerán as monografías *J. Manuel Gallego* (Gustavo Gili, 1992) e *Manuel Gallego* (Tanais, 1998).

[629] 18 de marzo, a Comisión de Patrimonio ratificaba nunha reunión presidida por Daniel Barata a paralización das obras. A esta reunión non asistiu a corporación municipal. Xerardo Estévez que, como veremos no capítulo 2 do bloque III, apostaba por estas obras como unha mostra de neocompostelanismo e do carácter de vangarda que posuían as mudanzas históricas da cidade, defendía, incorrendo nun anacronismo, que «Fernando de Casas non faría as torres da catedral, que son altísimas. Incumpren todas as ordenanzas, son as máis altas de Santiago». Así mesmo, o Concello baseábase na toma de diferentes referentes visuais para estabelecer a altura do pavillón (*La Voz de Galicia* 1993c). Doutra banda, Fraga defendía a posición da Xunta cunha comparativa curiosa. Afirmaba, pois, que o Pompidou é un edificio fantástico, mais que non faría sentido colocalo na rúa de San Pedro (*La Voz de Galicia* 1993d). Resulta aínda máis curioso que, anos despois, Eisenman expresase que o desexo da Cidade da Cultura era o de ser un novo Centro Pompidou, algo que, igual que en San Pedro, no Gaiás tampouco fai moito sentido. Sexa como for, o CGAC é neste momento o punto de acordo entre Estévez e Fraga, aínda que a afinidade de Siza será maior con Estévez do que con Fraga.

[630] Arredor do centro de peregrinos do Monte do Gozo choveron críticas sobre as súas consecuencias medioambientais e sobre a edificabilidade nesa zona suburbana de Santiago. O arcebispado, de feito, presentou unha alegación para incluír unha igrexa no conxunto, obrigando a modificar mais unha vez as condicións de edificabilidade do complexo. Neste debate interviñeron máis axentes. Os historiadores da arte José Manuel López Vázquez e Ángel Sicart, membros da Comisión de Patrimonio, tamén se opuñan ao proxecto. Mesmo Antonio Bonet Borrea, en representación da UNESCO, avisou sobre a posibilidade de a cidade vella perder a súa categoría de Patrimonio Mundial se non se mudar o proxecto —aviso que, con posterioridade, non sería o único. Sobre a cuestión do «doble rasero», estes especialistas sostiñan que non existía ningunha persecución política. Porén, malia a defensa duns criterios claros en materia de patrimonio, a sensación que existía desde o Concello de Santiago era diferente: dos catro proxectos con implicacións patrimoniais —San Clemente, Monte do Gozo, as obras no Camiño e a casa consistorial de Arzúa, gobernada polo PP—, só aquel levado a cabo por un goberno do PSdG-PSOE —San Clemente— estaba paralizado.



285



286



287



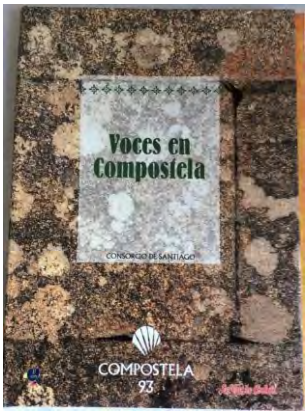
288



289



290



291

Fig. 285. Portada do Especial Galicia de *On diseño*, nº 80 (1987)
Fig. 286. Portada do «Galicia Jacobea» de *A&V Monografías*, nº 41 (1993)
Fig. 287. Portada do «Extremo atlántico» de *Arquitectura Viva*, nº 43 (1995)
Fig. 288. Especial Galicia 93 de *Cercha*, nº 16 (1992)
Fig. 289. Número 618 de *Casabella* (1994)
Fig. 290. Número 31 de *Bauwelt* (1993)
Fig. 291. Portada de *Voces en Compostela* (1993)

arquitectos. Así, Pedro de Llano, daquela membro do Consello da Cultura Galega, defendía a ilegalidade da obra, afirmaba que Kleihues debía ter vergonza e acusaba Estévez de «xogar sucio» ao culpar Seara da polémica de Monte do Gozo, unha idea que, porén, dividía os arquitectos, algúns dos cales criticaban o silencio do director xeral sobre as polémicas obras da Xunta no Camiño (Llano Cabado 1993b; Romero e Pereiro 1993)[631].

En efecto, do mesmo xeito que eran vistos en certos sectores Portomeñe ou Fraga, Estévez tamén comezou a ser criticado como un político elitista, que actuaba desde os despachos[632], moi preocupado polo

[631] En efecto, Pedro de Llano (1993b) laiábase de que Xunta non escoitase as valorizacións do Consello da Cultura Galega —como órgano de asesoramento permanente— sobre as obras do Camiño, que entendía que eran unhas obras realizadas por uns técnicos sobre o patrimonio para o converter nunha pista.

[632] Este tipo de críticas debíanse á boa relación que tiña Estévez con algunhas altas esferas do goberno estatal de Felipe González, fronte ao seu carácter «secundario» na delegación federal socialista en Galiza. Neste sentido, o Ministerio de Cultura, semanas despois da paralización das obras de San Clemente, saíu en defensa de Estévez a través do Instituto de Conservación e Restauración de Bens Culturais, que fixo público o seu informe favorábel á obra: «Una vez estudiado el proyecto y realizada una visita de inspección a las obras, el Departamento de Monumentos y Arqueología del ICRBC estima que la polémica suscitada por el edificio no puede ser producto de un incumplimiento de la normativa, el exceso de altura es inapreciable desde cualquier punto de vista que se adopte, sino que deriva de problemas de sensibilidad cultural para valorarlo» (*La Voz de Galicia* 1993e) .

discurso intelectual arquitectónico e desvinculado dos problemas cotiáns (Álvarez Pousa 1993b; Romero e Pereiro 1993)[633]. Rafael Ares, por exemplo, sobreelevou a súa crítica a Estévez a uns niveis desproporcionados, inaceptábeis e inxustos, sostendo a existencia dunha «oculta intención de celebrar el milenario de Almanzor, y de recuperar su vieja máxina arquitectónica: si el problema es la catedral, tiremos con ella» (Ares 1993)[634], facendo referencia á *razzia* do 997. Sexa como for, este caso do pavillón de San Clemente puxo en evidencia non só as tensións entre as institucións públicas, de diferente signo político, senón tamén das contradicións sobre a institucionalización da arquitectura —e, por extensión, da cultura. Se Portomeñe reducía a polémica a un «debate entre técnicos» e Estévez propuña un «debate arquitectónico», Pedro de Llano pretendía que fose un «debate cultural», entendendo que as solucións finalmente adoptadas respondían a solucións políticas. En efecto, en xuño do mesmo ano chégase a un acordo para a rebaixa na altura, un acordo en que Estévez deixaba claro que era mutuo entre Concello e Xunta e que a solución construtiva era obra exclusivamente de Kleihues (*La Voz de Galicia* 1993g). Desta maneira, o alcalde quería combater o desprestixio do arquitecto —e da arquitectura xeral— fronte ás críticas que, dalgunha maneira, afectaban tamén á consideración profesional da arquitectura. Porén, e sen dubidar da capacidade crítica de Kleihues, cabería preguntarse se, dun lado, existía unha actitude moi compracente cos arquitectos participantes no Plan Especial ou se, doutro lado, as críticas deviñan esaxeradas ante o crecente peso mediático da arquitectura institucional. Como vemos, nin sequera entre os arquitectos existía o consenso que se podía extraer do CIAI; en efecto, De Llano criticaba fortemente Kleihues, pero declaraba a súa admiración polo CGAC de Álvaro Siza. En calquera caso, a permeabilidade destes debates, moitos deles baleiros, era patente. Dúas viñetas de Miguel Anxo Prado reflicten estas cuestións relacionadas co personalismo de arquitectos e políticos. Do mesmo xeito que con Fraga ou Portomeñe, aplicouse ese carácter personalista a Estévez [**Fig. 292**]. Doutra banda, os arquitectos comezaban a ser vistos como intelectuais que baseaban o seu labor construtivo exclusivamente na súa xustificación teórica [**Fig. 293**].

Evidentemente, non se debe presupor unha perfección nos arquitectos nin ver estas arquitecturas como a única e mellor solución para a mellora das condicións da vida cotiá, mais si tentar buscar puntos de unión en arquitecturas que reflectían unha grande sensibilidade coas preexistencias, algo que non acontecería, por exemplo, na Cidade da Cultura, en que o discurso teórico e mediático excedía todos os marcos da responsabilidade arquitectónica. O pavillón de San Clemente foi finalmente inaugurado en marzo de 1994, un ano despois da súa paralización. Aínda que Estévez rebaixara as tensións, a oposición non asistiu a un acto en que, pola contra, si estiveron presentes Kleihues, Siza e Foster, que neste intre comezaba a estudar a posibilidade de construír unha torre de telecomunicacións no Monte Pedroso (*La Voz de Galicia* 1994a). Podíase percibir unha actitude máis calma na inauguración do parque de Bonaval [**a09**] durante as festas do Apóstolo. Siza, que desde a súa chegada en 1988 causou satisfacción e boas sensacións, en 1994 vería inaugurado tamén o CGAC, mentres que un ano despois recibiría o encargo da Facultade de Ciencias da Información [**s12**]. Porén, e malia que o CGAC, como levamos vendo, espertou un grandísimo interese[635], esta obra non viña sendo allea ás

[633] Nestes artigos críticos faise referencia á pirámide de Ieoh Ming Pei no Louvre, que Estévez visitara anos antes. Álvarez Pousa (1993b), desde unha perspectiva máis construtiva, citaba as verbas do arquitecto acerca da instrumentalización da arquitectura polos políticos, unha defensa da sociedade como verdadeiro cliente da arquitectura. Por outra banda, Romero e Pereiro (1993) e Ares (1993), repetindo practicamente as mesmas palabras, afirmaban con retranca que Estévez era o único capaz de «pronunciar *pigggamidd* en un perfecto francés con leve acento posmoderno de Les Halles», en referencia ao seu suposto elitismo cultural.

[634] En verdade, Ares amósase moi crítico con varios proxectos do momento, chegando a descualificacións absolutamente fóra de lugar que tomaban como base a orixe alemá de Kleihues e o pasado nazi de Alemaña: «Por ejemplo, y sin ir más lejos, el propio y asombroso edificio que albergará el Museo de Arte Contemporáneo [CGAC], cuya fachada recubierta por un a modo [sic] de contrchapado de granito parece sin embargo una tímida concesión al conservadurismo (alguien debió recordarle a Siza que una mole de hormigón instalada en las propias narices de Santo Domingo de Bonaval podría ser motivo de motín. O el futuro Parque de Belvís, con sus ultramodernas torres gemelas que más bien parecen una audaz recuperación del horno crematorio como motivo escultórico (al fin y al cabo, Kleihues es teutón)». Por suposto, consideramos que isto excede os marcos do lexítimo debate sobre as polémicas construtivas, sendo inaceptábel.

[635] Sobre o encargo doutros proxectos, o inicio das obras do CGAC ou do parque de Bonaval, o contacto con Chillida para a colocación da súa Porta da Música en Bonaval ou o novo encargo da Facultade de Ciencias da Información, *vid*. *La Voz de Galicia* (1988a; 1988b; 1989; 1990a; 1990b; 1993; 1994; 1995) e Neira Cruz (1994). Mesmo en Portugal espertou interese, como resulta evidente nun intre en que Siza atinxira o seu maior recoñecemento co Pritzker. António Cerveira expresaba a súa admiración polo proxecto n'*O Independente*, expondo unha

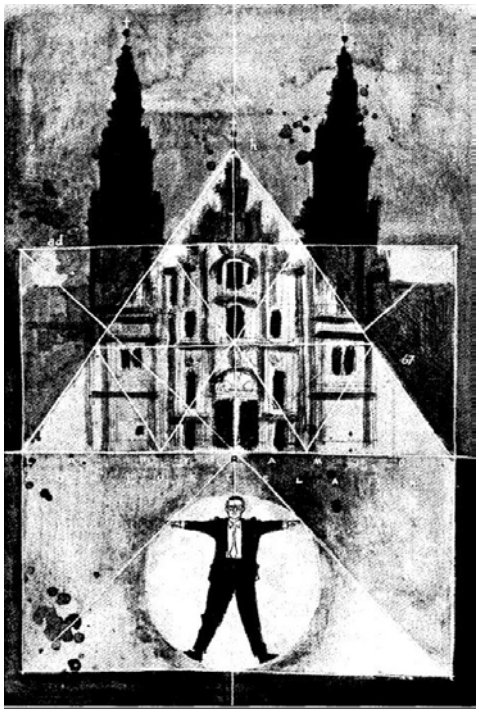


Fig. 292. **Miguel Anxo Prado no *La Voz de Galicia*. Fonte: Ares (1993)**

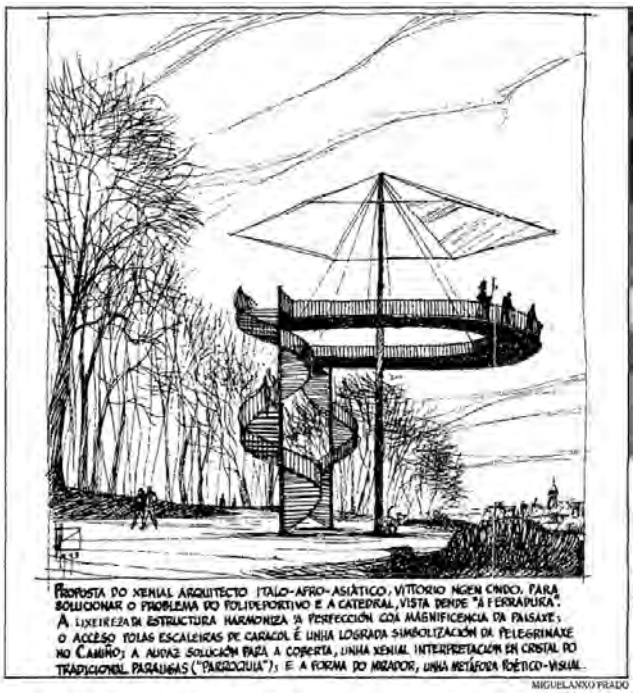


Fig. 293. **Miguel Anxo Prado no *La Voz de Galicia*. Fonte: Álvarez Pousa (1993)**

críticas polo seu forte contraste co convento de San Domingos ou polémicas xurdidas arredor de obras realizadas no edificio após a súa inauguración[636], que volvían pór sobre a mesa de debate os límites do arquitecto.

Malia todas as contradicións que se están comezando a xestar arredor da política cultural, coa súa implicación e, seguindo algunhas das conclusións emanadas do CIAI, na arquitectura, o certo é que os noventa, como se vén dicindo, están caracterizados pola aparición de verdadeiros manifestos arquitectónicos que, en moitas ocasións, teñen a ver con parte desa política cultural. Velaquí o exemplo das institucións museísticas. A aparición do Museo de Belas Artes da Coruña de Manuel Gallego ou o CGAC de Siza foron analizadas como dúas

actitude moi optimista sobre a creación arquitectónica en Galiza e no conxunto do Estado en contraposición ao pesimismo que o autor tiña arredor da política cultural do primeiro ministro socialdemócrata Cavaco Silva. Ese optimismo, que vía na construción do CGAC, o Museo de Belas Artes da Coruña por parte de Manuel Gallego e do Museo do Mar de Vigo por parte de Rossi e Portela, porén, é bastante matizábel. En efecto, afirma que o Museo do Mar estaría seguramente pronto antes da Expo 98, algo que non só se cumpriría, senón que as obras nin sequera estarían iniciadas até ese intre (Cerveira Pinto 1993, 24).

636 Durante a dirección de Antón Pulido e a súa pretensión de construír unha cafetaría na terraza do CGAC, Siza defendía que ese engadido desvirtuaría o edificio (*La Voz de Galicia* 1995b). Estas críticas eran estendidas á librería ou á biblioteca: mentres que a Xunta defendía que non se entregaron os proxectos para estes espazos, o arquitecto vindicaba que o seu mobiliario non estaba rematado por falta de financiamento da Xunta. Con todo, a principal polémica xurdiu polo engadido de dous tabiques temporais para unha exposición, que, para Siza, debían ser executados de tal forma que non se puidesen confundir coa estrutura orixinal do edificio, entendendo que é o arquitecto que deseña o edificio quen debe realizar esas mudanzas e que os engadidos non poden desfigurar a súa concepción espacial. Gloria Moure, nova directora do CGAC, criticou tamén o incómodo mobiliario ou a pouca funcionalidade dalgunhas salas, acusou o portugués de ser vaidoso e manifestou a súa desconformidade co feito de que Siza remitise as súas queixas directamente a Fraga e non ao CGAC. A Xunta cargou e contra Estévez, por inxerencia en decisións internas da Consellería de Cultura na súa defensa de Siza, e contra o propio arquitecto de Matosinhos: «Co máximo respecto ó deseño realizado polo arquitecto, cómpre sinalar a necesidade da funcionalidade do edificio e dos seus elementos, resultando difícil traballar nun marco sometido á constante e agobiante vixilancia do arquitecto, a quen de ningunha forma lle corresponde defini-las funcións do persoal ou do centro» (Siza Vieira 1996). Estas queixas chegaron tamén a Portugal (Amieiro 1996). É evidente que o arquitecto realiza a obra é quen mellor a coñece e, *a priori*, debería realizar as modificacións sobre ela. Porén, como indicamos no texto, e deixando fóra as cuestións relacionadas coas formas de comunicación de Siza co CGAC, xorde novamente o debate: cales son os límites do arquitecto e cal é a súa responsabilidade sobre a obra após a súa construción?

das grandes obras desta década e como obras renovadoras no terreo urbano e museolóxico (Agrasar Quiroga 2000b; Montaner 1994b; Peña Pereda 2000b), aínda que ás veces sobrevoen as problemáticas derivada da falta de concreción de estratexia e contidos, a rendibilidade política ou a posibilidade de crear, en relación co Guggenheim de Gehry, «parques de atraccións» (Llano Cabado 1995b, 50)[637]. Alén destes dous exemplos, a aparición rossiana[638], xunto co seu íntimo Portela [**Fig. 294**], no Museo do Mar de Vigo, que aproveitaba o pulo de 1992, tamén comezará a centrar o debate aos poucos. Os anos noventa serán tamén de tensións localistas en todos os ámbitos institucionais e populares, vontade das institucións municipais ou doutro carácter —por exemplo, a Zona Franca e a Autoridade Portuaria de Vigo— de promover as mellores arquitecturas fronte a outras institucións ou a necesidade da Xunta de distribuír ou «compensar» as principais cidades con novas promocións construtivas a fin de evitar esas tensións. Isto non impedirá —seguindo na liña das dotacións culturais— resultados positivos como a salvación e rehabilitación de patrimonio histórico, caso do MARCO de Vigo de Fraga, Portolés e Quijada, ou a aparición de grandes arquitectos como Arata Isozaki —novamente con Portela— na Domus da Coruña. Con todo, o certo é que esta época traerá consigo unha maior profundización na polarización territorial galega entre o Eixo Atlántico —a «Galiza da AP-9», en relación coa principal autoestrada que artella o oeste do país do Golfo Ártabro ás Rías Baixas— e o interior, as «dúas Galizas» a que se refire a xeografía galega en múltiples estudos e que Santiago Lamas definiu ironicamente como *Galifornia* e *Garizona*, respectivamente[639]. Neste senso, o xeógrafo Miguel Pazos Otón e o historiador da arte Pedro de Llano Neira —fillo do arquitecto— identifican a dotación cultural como unha nova forma de perpetuar as desigualdades territoriais (Llano Neira e Pazos Otón 2004). En calquera caso, sen negar esta evidente concentración de infraestruturas culturais no Eixo Atlántico, González Rey (2002) deixa constancia de como esta tipoloxía de construcións inzan o territorio e, no caso das cidades atlánticas, van alén das obras dos principais arquitectos.

Volvendo ás actividades colexiais e gremiais, esta época de cambio seguirá a ter o espazo para a reflexión colectiva do construído e pensado. En 1992, o COAG organizará a mostra «Galicia. Arquitectura recente» [**Fig. 295**]. Na introdución do catálogo[640], Julio Cano Lasso (1992, 21) afirma que o rumbo da arquitectura galega é o naturalismo, entendido como unha arquitectura feita con sinxela naturalidade e amizade coa natureza como forma de fuxir do perigo das modas. Pola súa banda, a antolóxica exposición «Galicia: vinte anos de arquitectura» foi comisionada por Miguel Ángel Baldellou e exposta en San Martiño Pinario entre maio e xullo de 1995 grazas ao patrocinio do Consello da Cultura Galega[641]. A mostra marcharía a Madrid a finais de ano para se expor nas salas da Fundación do COAM. Antonio Bonet Correa, nunha crónica da exposición publicada no *ABC Cultural*, afirma que, após ter tido momentos culturais estelares desde finais do XIX até 1936, Galiza estivo illada do Estado até os anos setenta, cando comezou unha renovación que atinxiu desde Atlántica até a propia arquitectura: «La aparición de nuevas generaciones de profesionales para los cuales el

637 En calquera caso, a pesar destas dificultades, Pedro de Llano recoñece o espírito renovador que o Museo de Belas Artes e o CGAC traen á realidade galega e a aportación que fan a un debate a nivel internacional sobre o xeito de entender os espazos museísticos. Para el, cómpre ollar ás referencias de Kahn en Yale ou Mies en Berlín como xeito de o museo se afastar de concepcións máis posmodernos ou de modelos como o xa referenciado sobre o Guggenheim, que o autor ve con sospeita.

638 Como testemuñan os *quaderni azzurri*, este encargo debeu ter un compoñente especial para Rossi. Aínda que cun carácter esquemático, no caderno número 47 deixa constancia da viaxe a Vigo e Santiago para presentar o proxecto os días 21 a 25 de setembro de 1992, engadindo unha referencia ao edificio e, na última liña, un nostálxico «Ritorno a Santiago de Compostela dopo molti anni» (Rossi 1999p). Este acontecemento foi seguido na prensa. *Vid. Atlántico Diario* (1992b), García (1992), *La Voz de Galicia* (1992d), Montejano (1993).

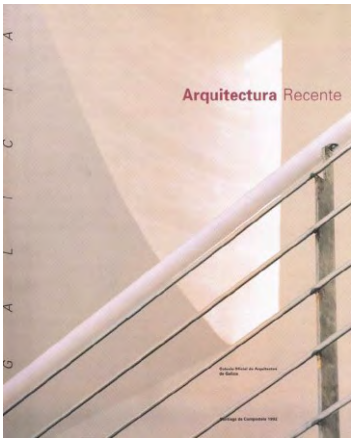
639 «Pero hai tamén, desde unha perspectiva menos técnica, ó Brinckerhoff Jackson, unha *Galifornia*, o que en termos máis politicamente correctos denomínase "Eixo Atlántico". É a Galicia costeira de clima agradable que une a autoestrada do Atlántico, onde as praias acollen os surfistas mesmo no inverno, xogan os nosos futbolistas de primeira, levántanse os acuarios e os museos, fúndanse as Orquestas Sinfónicas, instálanse as fábricas e aséntanse os aeroportos. A xente circula por este corredor atlántico como por un boulevard, cruzando os "parques" que separan os seus barrios composteláns, vigueses ou coruñeses. Na Galicia interior, climaticamente máis extrema, perfílase o deserto poboacional e industrial. É a *Garizona*» (Lamas 2004, 125). Véxanse tamén Lois González e Piñeira Martiñán (2014, 16) e Novas Ferradás e Paleo Mosquera (2019, 81).

640 Cunha achega de Ardid Posada (1992) sobre a arquitectura galega dos anos sesenta e setenta como contextualización previa, o catálogo artéllase en «Lugares para o benestar», «Lugares para o traballo», «As vivendas», «As institucións», «O espazo recreado» e «Os espazos públicos» (Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1992).

641 *La Voz de Galicia* (1995c).



294



295



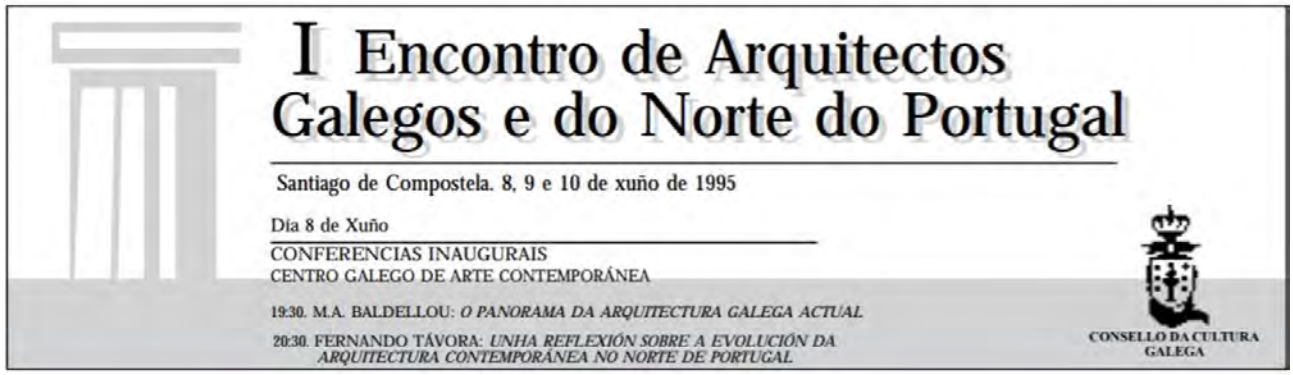
296



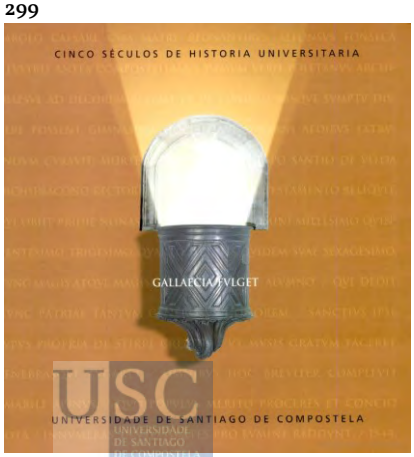
297



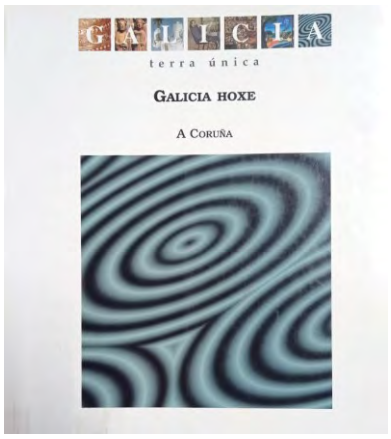
298



299



300



301

◀ *Páxina anterior*

Fig. 294. Portela e Rossi nos oitenta. Fonte: *Luzes de Galiza* (nº 3, 1986). Fotografía: Carlos Osorio
Fig. 295. Portada de *Arquitectura recente* (1992)
Fig. 296. Portada de *Arquitectura moderna en Galicia* (1995) de Miguel Ángel Baldellou
Fig. 297. Portada de *Lugar, memoria, proxecto (1974-1994)* de Miguel Ángel Baldellou
Fig. 298. Portada de *Siza: obras e proxectos* (1995)
Fig. 299. Cartaz do I Encontro de Arquitectos Galegos e do Norte de Portugal (1995)
Fig. 300. Portada do catálogo *Gallaecia Fulget* (1995)
Fig. 301. Portada de *Galicia, terra única* (1997)

arte de edificiar no era un negocio supuso para Galicia una incorporación a las nuevas vanguardias» (A. Bonet Correa 1995, 38). O catálogo da exposición, cos textos de Baldellou, é un percorrido polo desenvolvemento da arquitectura galega moderna e contemporánea. Tomando como precedentes tanto a súa tese de doutoramento sobre a primeira arquitectura moderna galega como o esexético artigo de 1971, Baldellou propón un relato crítico dos procesos até a consolidación da modernidade en Galiza. Artéllase nos fundamentos da arquitectura galega contemporánea, coa ollada posta no popular e na cultura do país, e o propio desenvolvemento da arquitectura galega, desde os antecedentes ao Movemento Moderno, as xeracións da primeira modernidade, os mestres, os pioneiros e as fornadas aparecidas desde os sesenta (Baldellou 1995c)[642]. Este *Lugar, memoria e proxecto. Galicia 1974-1994*, que a prestixiosa casa editorial Electa publicaría neste mesmo intre xunto coa súa tese (Baldellou 1995a) para pechar o círculo do século XX [**Figs. 296 e 297**], converteríase nun dos clásicos historiográficos para a arquitectura galega contemporánea e supón unha maduración da perspectiva do autor vinte e cinco anos após a súa primeira visita (1969). Sendo unha das referencias principais desta tese, o texto de Baldellou resulta nunha análise dos discursos arquitectónicos perfectamente situada no seu contexto e que non renuncia á polémica e á ironía para ofrecer unha estimulante e completa visión do panorama arquitectónico recente e constituírse como unha das principais achegas da crítica ao seu estudo. Este as cuestións abordadas na exposición, Antonio Bonet salienta:

> [...] la reivindicación de la piedra, la contundencia de los volúmenes y las referencias a tradicionales seculares y rituales de la obra de César Portela, el refinado sentido espacial y virtuosismo en el uso de los materiales de Manuel Gallego o la desnuda atracción geométrica de Iago Seara. En las obras de los demás arquitectos se puede constatar, junto a su real incorporación al lenguaje internacional del movimiento moderno, su preocupación por volver a los orgíenes y ahondar en una aténtica identidad gallega (A. Bonet Correa 1995, 38).

Esta non sería a única exposición desta época, xa que o CGAC acollería nas súas salas a principal retrospectiva até a data do seu arquitecto, «Álvaro Siza: obras e proxectos»[643], coordinada por Pedro de Llano e Carlos Castanheira [**Fig. 298**]. Ambas as dúas exposicións foron visitadas polos asistentes ao I Encontro de Arquitectos Galegos e do Norte do Portugal [**Fig. 299**], que decorreu en Santiago entre 8 e 10 de xuño de 1995. Organizado polo Consello da Cultura Galega, con Pedro de Llano como coordinador, este encontro é unha mostra máis dos longos contactos estabelecidos coa órbita da Escola do Porto. As locucións inaugurais celebráronse no CGAC e correron da man de Miguel Ángel Baldellou e Fernando Távora[644]. Para rematar, e seguindo na lóxica das grandes exposicións, «Gallaecia Fulget» [**Fig. 300**], celebrada co gallo do V centenario da

[642] A. Bonet Correa (1995) chama a atención sobre a ausencia no catálogo de nomes estranxeiros: Siza, Grassi, Isozaki, Rossi ou Foster. Con todo, si que existen referencias a Rossi e Siza como personaxes influentes e inspiradoras dalgunhas vías da arquitectura galega.

[643] Cuxo catálogo xurdiu, desta volta, da colaboración entre Electa e o propio CGAC. Consta, para alén do catálogo en si, dunha contribución de Curtis (1995), unha conversa de Siza (1995c) con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Iago Seara e un apartado de textos e debuxos do arquitecto (Siza Vieira 1995e).

[644] Entre as actividades, os asistentes visitaron obras compostelás contemporáneas como a Facultade de Filoloxía, que recibiu todo tipo de beizóns, o Pazo de Congresos e o Auditorio de Galiza, ademais dos desprazamentos a Pontevedra, Vigo e A Coruña. Entre as mesas redondas traballadas no encontro salientan «O contexto social como condicionante», «Intervir sobre o patrimonio» e «Arquitectura e identidade» (*La Voz de Galicia* 1995d; *La Voz de Galicia* 1995e).

Universidade de Santiago de Compostela, dedicaba un espazo á arquitectura precisamente na Casa da Conga[645], que se viña sumar á crecente difusión da arquitectura universitaria contemporánea[646]. Pola súa banda, unha das que tivo maior alcance xeográfico e de contidos foi «Galicia, terra única» (1997) [**Fig. 301**], novamente comisariada por José Manuel García Iglesias. A novidade que ofrece esta mostra é o seu desligamento en sete sedes e nove exposicións[647], sendo «Galicia, 1990-1997», celebrada en Ferrol, a que acolla a sección de arquitectura do século XX[648]. Este percorrido abrangue unha ampla nómina de arquitectas e arquitectos de toda a centuria[649], desde a arquitectura ecléctica e modernista até as linguaxes máis contemporáneas.

3.2.3. Da consagración dun período á fin de festa no Gaiás. As dúas pólas dunha arquitectura en estado de graza

Os noventa son, en definitiva, unha época de absoluta consolidación da arquitectura galega, dos discursos que viña desenvolvendo especialmente desde os anos setenta e da súa difusión estatal e internacional. Con todo, é innegábel que os anos noventa tamén supoñen un salto cuantitativo na espectacularización da arquitectura. As causas desta abertura a profesionais estatais[650] e, especialmente e a diferenza do que acontecía con anterioridade, internacional son variadas: réditos políticos, colocación de Galiza no mundo da crítica arquitectónica ou a obxectiva idoneidade de contar con certos profesionais nalgunhas casuísticas concretas, caso dos arquitectos participantes do Proxecto Urbano do Plan Especial de Compostela [**K03**]. Por unha banda, a respecto das xustificacións máis relacionadas coa imaxe e o márketing, estes exemplos adoitan vir acompañados dunha descompensada relación entre utilidade e función e custos económicos, sendo a Cidade da Cultura o máis paradigmático. Mais doutra banda, o labor destes arquitectos tamén trouxo, como xa estamos a indicar, algunhas edificacións con maior consciencia da realidade galega. Como indica Iago Seara,

---

645 A mostra, en realidade, estaba dividida en cinco exposicións espalladas pola cidade: «A xénese, 1495-1767» (Colexio de Santiago Alfeo), «O debate, 1767-1900» (Igrexa da Compañía), «O presente, 1900-1995» (San Martiño Pinario), «A nostalxia» (Casa da Troia) e «O futuro» (Casa da Conga).

646 O estudo recollido no catálogo é o xa citado de Rey Pichel e Costa Buján (1995).

647 As mostras foron, todas elas con cadanseu catálogo: «Galicia castrexa e romana» (Lugo, Sala Caixa Galicia, Praza Maior, Museo Provincial e Sala Porta Miñá, 17 de xuño – outubro 1997), «Galicia románica e gótica» (Ourense, Catedral, 27 de xuño – outubro 1997), «A Galicia exterior» (Vigo, Estación Marítima e Centro Cultural Caixavigo e Casa das Artes, 17 de xuño – outubro 1997), «Galicia hoxe» (A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1 de xullo – outubro 1997), «Galicia, 1900-1997» (Ferrol, Ferrerías da Armada e Hospital da Caridade, 24 de xuño – outubro 1997) e «Galicia renace»: Igrexa de San Martiño Pinario (10 de xuño – outubro 1997). Ademais, «A escultura actual en Galicia» (maio-outubro 1997) abranguía as sete sedes e mais Marín e Vilagarcía coas experiencias escultóricasde Manolo Paz (Vilagarcía) e Silverio Rivas (Marín), seguindo a lóxica de sacar a escultura do espazo expositivo. Maio-outubro 1997. Por último, «A escultura actual de Cantabria, La Rioja, País Vasco, Navarra, Aragón, Asturias e Castilla y León» (maio-outubro 1997) estivo tamén presente nas sete cidades (Cantabria en Lugo, A Rioxa en Ourense, Euskadi en Santiago, Navarra en Pontevedra, Aragón en Vigo, Asturies en Ferrol e Castela e León na Coruña).

648 No catálogo desta exposición está presente o traballo de Soraluce Blond (1997) sobre a ETSAC. Así mesmo, e aínda que estoutra exposición non tiña sección de arquitectura galega, no catálogo de «Galicia hoxe» aparecen os estudos de Agrasar Quiroga (1997) sobre a arquitectura recente, de Seara (1997a) sobre a relación entre arquitectura e artes plásticas e de Corral (1997) sobre a presenza de arquitectos foráneos.

649 Manuel e Benito Gómez Román, Rodolfo Ucha Piñeiro, Rafael González Villar, Julio Galán Carvajal, José Franco Montes, Antonio López Hernández, Daniel Vázquez-Gulías Martín, Jesús López de Rego e Aguilar Cuadrado, Pedro Mariño y Ortega, Antonio Tenreiro e Peregrín Estellés, Ricardo Velázquez Bosco, Antonio Palacios, Fernando Arbós y Tremanti, Ricardo Boán, José María Banet e Díaz Varela, Jenaro de la Fuente Álvarez, Santiago Rey Pedreira, Joaquín Vaquero Palacios, Francisco Castro Represas [e Pedro Alonso], José Caridad Mateo, Xosé Bar Bóo, Alejandro de la Sota, Andrés Fernández-Albalat Lois e Andrés Fernández-Albalat Ruiz, Antonio Vázquez Molezún e José Antonio Corrales, Alberto Noguerol [e Pilar Díez], Iago Seara, Alfredo Freixedo, Fernando Casqueiro Barreiro, Jacobo Rodríguez-Losada Allende, Felipe Peña Pereda, Pedro de Llano, Andrés Reboredo, Alfonso Penela, Alfredo Santiberi Jordan, José Ramón Soraluce Blond, Carlos Meijide, Rafael Baltar, Carlos Almuíña e José Antonio Bartolome, Pascuala Campos, Celestino García Braña, Gonzalo de Pedro, Javier Reboredo e José Manuel Pichel, José Antonio Franco Taboada, Manuel Gallego Jorreto, Xosé Manuel Casabella López, Alfredo Alcalá Navarro, César Portela e Arata Isozaki.

650 Esta aparición de arquitectos de fóra, en calquera caso, non é nova. Lémbrese, por exemplo, o labor de arquitectos, fundamentalmente do(s) ámbito(s) discursivos e profesionais de Madrid, durante a época de consolidación da modernidade, isto é, entre 1954 e 1973, por seguirmos novamente a cronoloxía de Río Vázquez (2014), como Fisac ou Laorga. Máis adiante podemos atopar proxectos como a casa consistorial de Fene de Campo Baeza (1977-1980) [**C01**] ou a Escola de Artes e Oficios da Coruña de Corrales (1983) [**C19**].

«da arquitectura de profesionais que viñeron a Galicia con proxectos illados, e ás veces non tan illados, resultaron, por medio da metodoloxía proxectual de introspección do lugar, algúns exemplos inflexionados positivos en todo este proceso de suma de vectores (moi diferente á suma de números enteiros, fríos e abstractos)» (Seara Morales 1993b, 494). Corral, neste senso, ten unha visión máis positiva, entendendo que neste proceso non só ten a ver unha práctica consumista global[651], senón tamén a liña de inflexión local sobre a que se viña reflexionando desde os anos setenta coa participación intensa de mestres como Rossi e Siza, que reflectirán estes compoñentes nas súas obras galegas. Porén, o autor indica que a «pregunta que debemos facernos por tanto é se souberon todos estes autores comprendelo e darlle unha resposta consecuente, ademais de persoal. O demais parece xa especulación, a veces demasiado perspectiva, aínda que sempre enriquecedora» (Corral 1997, 115). Como levamos vendo, o debate arquitectónico galego previo á Cidade da Cultura vía positivamente en moitas ocasións a inclusión destes arquitectos foráneos, mais non estaba exento de crítica e/ou sospeita, como se expresa nas conclusións do CIAI:

> A intervención selectiva de prestixiosos creadores alleos ó noso ámbito cultural pode constituír un notable e positivo acontecemento para o desenvolvemento da nosa arquitectura potenciando ó mesmo tempo un enriquecedor debate no seo do noso panorama creativo. Fronte á tendencia cada vez máis acusada dos poderes públicos que os leva, na procura dun «plus de prestixio», á busca de arquitectos importados que as máis das veces chegan a ignora-lo medio cultural, xeográfico e mesmo climático no que actúan, esixímo-la corrección desta frívola tendencia (Consello da Cultura Galega 1991b, 63).

Manuel Segade, nas páxinas de *Interesarte*, afirma que «á hora de promover arquitectura os nosos mandatarios apelan ó principio de autoridade: se a polémica asoma nun proxecto ponse en funcionamento a maquinaria da propaganda institucional para lexitimar un implante foráneo», impondo un arbitrio estético e primando a marca sobre a función dun «capricho megalómano de rexedores con ínfulas de perpetuarse na memoria colectiva» (Segade Lodeiro 2002, 48). Na mesma publicación, Baltar Tojo, entendendo que a base da arquitectura é tentar dar solución ás problemáticas próximas con recursos próximos, pregúntase se os camiños contemporáneos teñen desvirtuado esa máxima proxectual:

> Ademais de semellar empeñada en proporcionar crecentes impactos ligados ó desbordamento ou á vaidade inútil, no seu acaparamento tamén semella ligada a universos da talla e fundido de volumes, da escritura, a liña e o cromatismo no mural, antes de que unha arte se ligara ó cabalete porque, desde as limitacións, a arquitectura xa tentara outras sensacións: tentou producir moitas que ían desde unha elemental utilidade ata arrepiantes misticismos: acompañouse da luz e o escuro e tamén do silencio e do sonoro mentres a tecnoloxía, co valor e a cor do que achega, coa súa escultórica e sincera volumetría, semella tentar hoxe tamén unha independencia dentro do seu mundo dependente, amais de apoiar outro falso logro: unha arquitectura que, en vez de conformar agrupacións e cidades, conquístaas con vaidoso lucimento; mais... ¿como vai perder esa baza neste mundo dominado pola difusión de imaxes, modas, formas e parágrafos? Nunha orde así de complexa, ou así de simple, xa non sabemos separar o bo e o malo; o que é do que non é ético. Iso vánnolo ir dicindo; téñennolo que dicir os que se encargan do mercado que difunde esas imaxes, formas e mensaxes para sacar, dunhas e doutras, un cuantioso rendemento de influencias e contactos económicos, sociais e políticos e, por iso, o poder ansiado que as acompaña porque os poderes, hoxe, utilizan ese mundo como canto de serea para proxectarse, interesada ou vaidosamente, desde o presente cara á historia e o futuro. Deséxolles mellor sorte á pintura e á escultura, a esas artes non utilitarias que se desenvolven coa liña, as superficies, as formas, o volume, a cor e que, xa desde tempo atrás, independentes da arquitectura, tamén semellan caer gustosamente atrapadas nos coñecidos erros (R. Baltar Tojo 2002, 29).

Como vimos, nesa tendencia a distribuír as principais dotacións culturais e os máis salientábeis exemplos arquitectónicos entre as tres grandes cidades, a condición de arquitecto estrela será un dos aspectos a ter máis en conta para comprender como é que se espallan este tipo de proxectos entre Vigo, Santiago e A Coruña. En Vigo e A Coruña, co impulso dos anos 1992 e 1993, aparecerán Rossi e Isozaki, ambos os dous en

[651] Práctica que, para el, supuña unha democratización das áreas de cultura antes acoutadas ás elites correspondentes, mais evidentemente condicionadas pola propaganda. Toma de Arata Isozaki o termo «mafia», con que define esta tendencia de encargos case sempre públicos baseados no márketing e no desenvolvemento institucional, turístico e democrático dos estados occidentais (Corral 1997, 103).

colaboración con Portela, no Museo do Mar [**P35**][652] e a Domus [**105**]. Aínda que a presenza foránea trouxo moitos resultados positivos, moitos proxectos ficaron en moitas ocasións no papel, caso da torre de Foster no Monte Pedroso [**Fig. 302**], ou sufrirán retrasos e modificacións, como o Museo do Mar. O retraso nas obras, a nula concreción dos contidos expositivos, que obrigou os arquitectos a improvisaren as solucións, e a morte de Rossi nun accidente de tráfico en 1997 semellaban condenar definitivamente o proxecto, se ben este foi reiniciado, sob a dirección de Portela, en 1999[653]. Estes grandes proxectos coincidirán tamén cos algúns dos principais proxectos de Gallego e Portela, xa tornados en arquitectos de relevancia estatal e internacional. O Museo de Belas Artes [**G11**] do primeiro ou o Cemiterio de Fisterra [**P31**] do segundo serán dúas das obras galegas realizadas por arquitectos galegos con maior percorrido internacional, situados á altura dun CGAC que era xa unha arquitectura con sinatura de Pritzker[654]. Ademais, será nestes anos cando Gallego e Portela reciban os máximos recoñecementos da arquitectura española. Dunha banda, o Premio de Arquitectura Española, concedido polo CSCAE a Gallego en 1997 e Portela no 1999. Doutra banda, o Premio Nacional de Arquitectura, outorgado polo goberno central e que recaeu en Gallego en 1997 e Portela no 2000, sumándose así ao que xa recibira Alejandro de la Sota en 1974. En ambos os dous casos, as obras seleccionadas foron o Museo de Belas Artes da Coruña para o primeiro e a Estación de autobuses de Córdoba para o segundo[655].

Porén, as sospeitas e reservas que ían en aumento no transcurso da década consolidaranse no fin do milenio. O xornalista Llàtzer Moix (1994; 2010; 2016) ten atendido a estas dinámicas caracterizadas polo optimismo económico existente no Estado tras a súa entrada da Comunidade Económica Europea e que se manifestou nos principais eventos da década —Sevilla ou Barcelona—, no interese por obter arquitecturas cunha marca de autor moi marcada —onde Santiago Calatrava aparece como paradigma máis obvio e polémico— e no emprego das arquitecturas singulares con fins políticos e resultados económica e socialmente pouco asumíbeis[656]. Nese contexto, o goberno de Fraga decidiu convocar un concurso de proxectos para a construción dun complexo cultural no monte Gaiás[657], un terreo pertencente nunha parte maioritaria a Caixa Galicia. O ano en que aparece o concurso, o Ano Santo de 1999, é unha data simbólica, xa que se pechaba simbolicamente o ciclo iniciado en 1993 co proxecto «Compostela 93-99». Porén, fronte ás anteriores dotacións e transformacións da cidade, coa colaboración —e mais algunhas discrepancias puntuais— entre o goberno municipal e o autonómico, esta proposta xorde da necesidade política de Fraga de legar un proxecto que se recoñecese perfectamente como unha manifestación da súa xestión e da súa idea de modernizar Galiza, un personalismo que, como se verá deseguido, non é unha esaxeración da crítica ao proxecto, senón que se

[652] Na verdade, a participación de Portela foi unha esixencia de Rossi cando o Director Xeral de Cultura foi coñecelo a Milán. Como lembra Portela (2010b, 18), que foi quen os puxera en contacto: «A la vuelta me llamó por teléfono y me dijo: Es un tipo encantador, me atendió muy bien, me invitó a comer y me dijo: "Acepto el encargo pero con una condición: que lo hagamos conjuntamente los dos, yo y César"».

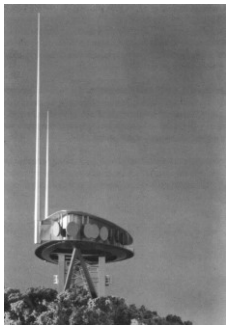
[653] O proxecto sería rematado en 2002, dez anos despois do seu encargo. Sobre a traxectoria da súa construción, *vid*. Carrera López (2008), así como a nosa contribución, aínda inédita, para o V Colóquio Internacional «O património industrial e a sua museologia», celebrado en Guimarães en xullo de 2021 (Rodríguez Caramés, sen data).

[654] Sendo a grande referencia o CGAC, que aparece en numerosas publicacións estatais e internacionais, das cales salientamos *Archis* (nº 1999), *Architectural Record* (outubro de 1994), *Arquitectura* (nº 298, 1998), *Baumeister* (nº 19, 1994), *Casabella* (nº 612, 1994), *Detail* (nº 1, 1996), *Diseño interior* (nº 33, 1994), *Domus* (nº 760, 1994), *Domus Dossier* (nº 760, 1994), *El Croquis* (nºs 68-69, 1994), *GA Document* (nº 34, 1994), *Geometría* (nº 7, 1989), *Informes de la construcción* (nº 439, 1995), *Jornal dos Arquitectos* (nº 128, 1994), *L'architecture d'aujourd'hui* (nº 278, 1991) ou *L'architettura. Cronache e storia* (nºs 544-545, 2001), así como as múltiples alusións en *Arquitectura Viva* e *A&V Monografías*. Para toda a difusión desta obra, consúltese o catálogo de obras.

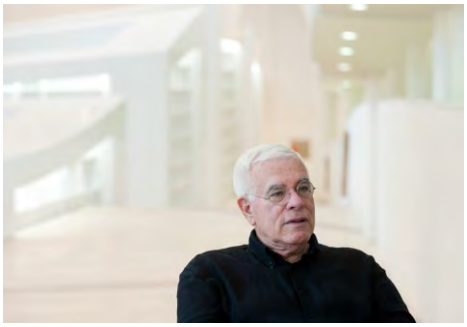
[655] En relación co Premio Nacional de Arquitectura, esta concesión arredor dunha obra seleccionada desaparecería en 2001, cando se comeza a galardoar unicamente o arquitecto. Con todo, convén lembrar que o talaverano Manuel de las Casas, con obra feita en Galiza, recibiu o premio en 1999, sendo a obra escollida precisamente a Facultade de Ciencias da Saúde da Coruña. Máis adiante, Manuel Gallego volvería recibir o PNAE en 2018, mentres que Álvaro Siza tamén sería recoñecido un ano despois. A respecto do Premio de Arquitectura Española do CSCAE, dáse unha idéntica casuística ao ser recibido por De las Casas en 1999 pola Facultade de Ciencias da Saúde. Outra obra galega galardoada co PNAE sería a reordenación do bordo marítimo de Vigo, obra de Guillermo Vázquez Consuegra, quen o recibiu en 2005.

[656] Cómpre engadir, como veremos, que o advento da crise económica de 2008 xerou un clima de profunda crítica ao seren entendidos estes proxectos como un desbaldido que caracterizou o avance cara á caída do sector inmobiliario e hipotecou as administracións públicas, coas consecuentes políticas de austeridade —a *troika*— dirixidas desde Europa.

[657] Sobre a orixe, desenvolvemento e problemáticas da construción e as características formais e teóricas do proxecto, *vid*. Sánchez García (2018).



302



303



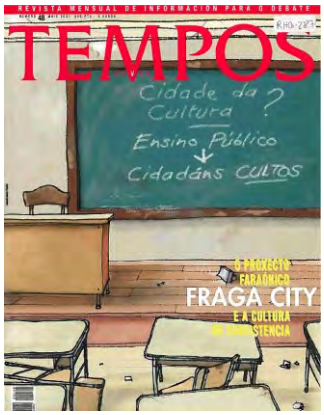
304



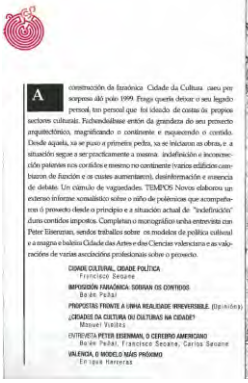
305



306



307



308





309

Fig. 302. Norman Foster, torre de telecomunicacións no Monte Pedroso (1995)
Fig. 303. Peter Eisenman. Fonte e dereitos: Cidade da Cultura
Fig. 304. Portada do prego de bases do concurso da Cidade da Cultura (1999)
Fig. 305. Algunhas das fotografías do Gaiás incluídas no prego de bases
Fig. 306. Viñeta de Siro no *La Voz de Galicia*, 4 de abril de 2001
Fig. 307. Portada de *Tempos novos*, nº 48 (2001)
Fig. 308. Primeira páxina do monográfico «Fraga City» de *Tempos novos*, nº 48 (2001)
Fig. 309. Viñeta de Pepe Carreiro. Fonte: *Tempos novos*, nº 48 (2001)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

manifesta sen disimulo na concreción do proxecto[658]. Ademais, neste proceso, como estamos a dicir, existen unha serie de axentes implicados que aumentarán estas tensións no campo da promoción pública da arquitectura, desde as administracións municipal e central até o propio arquitecto, Peter Eisenman [**Fig. 303**], e os altos representantes da Xunta, onde salienta Jesús Pérez Varela, conselleiro de Cultura[659].

O ronsel do «efecto Guggenheim» era alongado e a Cidade da Cultura foi interpretada como un dos moitos exemplos que tentaron, sen o éxito do edificio bilbaíno, a través dunha arquitectura singular, ofrecer novos atractivos que dinamizasen e transformasen positivamente a cidade. Máis aló de que todos estes intentos de emulación do proxecto de Gehry fracasasen, o proceso en Bilbao non se limitaba só ao propio edificio, senón que, tomando o Guggenheim como referente simbólico e visual, ao seu redor se realizaban outro tipo de intervencións e dotacións urbanas para unha renovación integral da cidade. Fronte a isto, en Santiago, que viña experimentando transformacións de fondo calado na súa configuración e conservación urbanas, a Cidade da Cultura naceu como un engadido pouco xustificado a todo un programa de infraestruturas que viñan funcionando, especialmente as culturais —o Auditorio de Galiza, o CGAC ou o Pazo de Congresos—, xerando así tensións e polarizacións innecesarias. Estes contrastes non só carecían de sentido desde o punto de vista da planificación e xestión cultural que a Xunta pretendía para Compostela, senón que, baixo o pretexto de posuíren Santiago e Galiza unha arquitectura estelar deste momento, amosaba un inconformismo coas arquitecturas xa realizadas, arquitecturas que, malia estaren asinadas por arquitectos da relevancia de Siza —que xa recibira o Pritzker—, non parecían ser abondo para a proxección internacional procurada. Ademais, a renovación de Bilbao, como cidade industrial en crise, dista moito da caracterización de Compostela como novo centro administrativo, cultural e de servizos, así como unha cidade con forte carga patrimonial[660]. Con todo, debemos engadir que, se ben a experiencia bilbaína foi, en termos xerais, máis positiva, a aparición do Guggenheim levaba tras de si unha lóxica bastante banal, como ten definido Iñaki Esteban en *El efecto Guggenheim: del ornamento al espacio basura* (2007). O autor define este efecto arredor dos conceptos de ornamento e espazo-lixo —que recolle da noción de arquitectura de «usar e tirar» de Koolhaas—, entendendo que os intereses deste edificio transcenden cara a motivacións extraculturais que veñen dadas pola súa capacidade evocadora. «La arquitectura y lo bello no son inútiles», afirma, e a imaxe creada pola arquitectura fiscaliza o clima de optimismo e ilusión da cidadanía e atrae turistas e negocios (Esteban 2007, 17). Tamén crítico co Guggenheim é Serge Guilbaut, que relaciona a súa aparición cunha estratexia global de colonización cultural que denomina *californicación*[661].

---

658 Así é relatado anos despois por Xerardo Estévez, que se retrotrae ao momento da presentación da torre de Norman Foster para o Pedroso. Como indica o exalcalde, Fraga estaba de acordo co proxecto, iniciara os pasos previos e acudira á presentación do proxecto. Porén, entrementres, a Consellería de Cultura comezaba a argallar a posibilidade dun novo macroproxecto. Lembra que, tendo xa anunciado o abandono da alcaldía para finais de 1998, conversou con representantes do goberno autonómico sobre a conveniencia do Gaiás para ese tipo de proxecto, xa que se trataba dunha zona alta e venteada, fóra da planificación urbana e mal comunicada, algo que a Xunta tentou «solucionar» cun plan sectorial *ad hoc*, o cal, como é evidente, non serviu de nada (Estévez 2011, 28). Sobre a cuestión da aparición da Cidade da Cultura en contraposición cos procesos anteriores de dotación cultural e arquitectónica na cidade, véxase tamén Estévez (2004b, 25–28).

659 Esta cuestión da multiplicidade de actores nas construcións icónicas ten sido abordada, en aplicación á Cidade da Cultura, por Dempsey (2012). Analizando desde a perspectiva da teoría do actor-rede (*actor-network theory*, ANT) de Latour, a autora revela os diferentes roles xogados por compoñentes individuais nunha ampla rede de actores, incluído o propio monumento, o arquitecto, o espazo, todos eles elementos constitutivos do sen-sentido.

660 En efecto, Bilbao quería distanciarse da imaxe de cidade postindustrial, caracterizada por problemáticas medioambientais e fortes conflitos sociais, especialmente no *boom* da heroína, como fora retratada polo cinema *quinqui*. Santiago de Compostela situaríase, pola contra, no marco das cidades con amplo patrimonio histórico, en que as arquitecturas estrela xurdían nunha dinámica de competitividade cultural co pasado herdado. En Santiago, como dicimos, resulta evidente, ao se producir unha substitución da infraestrutura cultural xestada nos anos anteriores e ao intentar concibir a Cidade da Cultura como un novo patrimonio contemporáneo engadido ao xa existente. Sobre esta cuestión da arquitectura estrela en cidades históricos, *vid*. Campesino Fernández (2000). Ademais, o carácter innecesario da Cidade da Cultura e os afáns personalistas de Fraga son tamén citados por Sudjic (2007, 263), que detalla o proceso do Gaiás no seu ensaio sobre as relacións entre poder e arquitectura.

661 Guilbaut (2004, 71–73) entende a *californicación* —en referencia ao popular disco *Californication* (1999) dos Red Hot Chili Peppers— como unha colonización do mundo californiano, do seu modelo de turismo cultural e a proliferación de museos como bens de consumo, un fenómeno de turisficación global xurdido após a caída do bloque soviético que é posíbel grazas á desterritorialización que define o mundo globalizado. Entendendo que esta descentralización cultural é debida á descentralización das finanzas internacionais, Guilbaut

Formulouse un concurso de ideas restrinxido (Boletín Oficial del Estado 1999) en que foron seleccionados once proxectos —mais a proposta de Calatrava, que desistiu de participar no fallo do xurado— onde se dá unha converxencia entre o *star system* internacional e o valor de arquitectos estatais e galegos. Así, César Portela e Manuel Gallego competiron con Ricardo Bofill e Juan Navarro Baldeweg, como representantes estatais, e a constelación mundial formada por Daniel Libeskind, Annette Gigon e Mike Guyer, Steve Holl, Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Dominique Perrault e, finalmente, o propio Peter Eisenman. Esta participación galega, *a priori*, podía parecer o recoñecemento do labor desenvolvido polos arquitectos galegos nas décadas anteriores, aínda que o desenvolvemento do concurso e as críticas realizadas aos proxectos de Gallego ou Portela, considerados pouco ambiciosos na súa proxección cara á cidade[662], revelan o que, en realidade, pretende marcar un certo cambio de paradigma. O documento do prego de bases[663], o *libro branco*, deixa constancia das condicións materiais para a realización do proxecto, os contidos e extensión ou os custos [**Figs. 304 e 305**]. Con todo, o que máis interesa para comprender os porqués da escolla final é a introdución [**Texto 8**], en que se describen os intereses deste proxecto. Así, a Cidade da Cultura quería ser concibida como un espazo multifuncional, seguindo a tendencia da época a promover equipamentos culturais complexos —como a Ciutat de les Arts i les Ciències de València— e reunindo teatros, salas de conferencias, bibliotecas e espazos expositivos, algo que, como se le na introdución das bases, tiña a súa orixe na Biblioteca de Alexandría, cuxo *museion* se entendía como lugar para o estudo da arte e a natureza (Fundación Cidade da Cultura 1999, 7). Esta referencia simbólica servía para a Cidade da Cultura se desmarcar da anterior tradición de infraestruturas culturais especializadas; con isto, xustificábase a xa citada tensión coas dotacións culturais xa existentes na cidade, priorizando a xestación dun novo complexo que reunise todos eses usos. Así o entendía Anatxu Zabalbeascoa: «Un nuevo enclave bicéfalo para un antiguo lugar mítico. Ésa quiere ser la tarjeta de presentación del siglo y la fiesta de despedida, casi el legado, de un político: Manuel Fraga. Mausoleo y trampolín de futuro, un monte mágico será el escenario que verá crecer esta ciudad a la medida cambiante y caprichosa del conocimiento» (Zabalbeascoa 1999, 59). En efecto, a ausencia de contido e o desvío da cultura ás periferias deriva nun discurso profundamente ideolóxico, como afirmaba Curtis na entrevista realizada por José Manuel Lens para a revista *Quintana*:

> ¿Para qué es esto? ¿Cuáles serán las funciones? No hablo de arquitectura sino de su contenido. ¿Un palacio de la ópera en Galicia? ¿Quiere decir que van a tener un programa o van a inventar una cultura? Esto responde a un ejemplo de centralización extrema, un tipo de gigantismo. Me recuerda más a un supermercado de la cultura o a los cines de las periferias. Ahora vas en coche a una función especializada de la cultura, creo que son extremadamente ideológicos (Curtis 2003a, 318).

En verdade, o documento de bases presentaba unha vertente de marcado compoñente telúrico e simbólico, recoñecendo a Cidade da Cultura como o espazo que recollese a «herdanza dunha Galicia bimilenaria» e erixise «a Galicia do terceiro milenio». Desta maneira, e seguindo cos encontros entre a historia e a modernidade que caracterizaban a retórica fraguista, son abundantes as referencias á Compostela histórica, manifestándose a vontade de crear «un novo Obradoiro, como un lugar para a convivencia pública, para o intercambio de coñecementos e para a asunción das avangardas do deseño», unha arquitectura «que provoque o interese cidadán e a atención internacional desde a propia presentación. Preténdese que sexa un símbolo da Galicia do terceiro milenio, unha continuidade do noso entorno románico e barroco» (Fundación Cidade da

---

(2004, 76–77) inscribe o Guggenheim de Bilbo nesta dinámica ao xurdir este como contedor de excedentes da sede neoiorquina. Para el, a marca «Guggenheim» comportábase como unha franquía de *fast-food*, que entendía os espazos museísticos como un *shopping* ou mesmo como un aeroporto —en termos de consumo turístico e cultural—, algo que, para nós, ten moito a ver co concepto de non-lugar de Augé. É curioso que esta identificación dos grandes contedores culturais como supermercados non é allea á Cidade da Cultura. Manuel Gallego (2016) afirmaba: «La ciudad da pena verla hoy. La ves y parece un supermercado».

662 Véxanse estas críticas máis polo miúdo no capítulo 3 do bloque III.

663 Este documento, que foi enviado aos estudos de arquitectura participantes, está presentado nunha caixa que consta o propio libro coas bases —en galego, castelán, inglés e francés—, un CD e fotografías do monte Gaiás. Foi consultado na Cidade da Cultura, debendo agradecer a Antonio Maroño Cal, arquitecto da Oficina Técnica, a posibilidade brindada para a súa consulta.

Cultura 1999, 13)[664]. Como veremos máis adiante ao afondar no proxecto, as referencias do proxecto de Eisenman á cidade histórica —co engadido das torres botánicas de Hejduk—, así como as súas calidades táctiles e topográficas ou a inserción da forma da vieira —tan fetichizada nas campañas dos Xacobeos—, constituían o discurso perfecto para esta convocatoria. Velaquí, precisamente, a demostración existente neste proxecto desa ruptura coa liña arquitectónica «coherente» e meditada que caracterizaba en liñas xerais a arquitectura galega de autor até este intre, alentada tamén desde críticos como Fernández-Galiano, que, ao tempo que dedica moitas páxinas á arquitectura dos galegos, se converte no gran adaíl da defensa da Cidade da Cultura. Sexa como for, o concurso e o proxecto acadaron relevancia internacional[665], do mesmo xeito que os proxectos de Portela, Gallego e outras experiencias galegas viñan gozando dunha favorábel conxuntura crítica fóra das nosas fronteiras.

Precisamente, Fernández-Galiano era unha das principais figuras do xurado do concurso, sobrevoando sobre el a sospeita de ter favorecido a Eisenman, arquitecto do seu absoluto agrado[666], algo que unido ás acusacións de inxerencia por parte de Fraga, será denunciado anos despois por Wilfried Wang, outro dos membros do xurado. O resto deste xurado estaría composto por figuras de relevancia internacional e estatal, como François Chaslin, Kurt Forster, Juhani Pallasmaa e Pep Llinàs, así como Andrés Fernández-Albalat como representante galego e Fernando Távora como conexión portuense. O fallo do xurado anunciouse 27 de agosto de 1999 e axiña comezou a xestarse un clima mediático de enxalzamento do proxecto. Finalmente, a primeira pedra sería colocada en 2001, comezando un longo proceso de construción que contou con cambios nos usos dos edificios, supresión e alteración doutros e unha multiplicación por catro do orzamento previo. En verdade, estas críticas referentes á pouca definición dos usos e a posibilidade de encarecemento do proxecto estaban presentes desde os comezos, se ben os principais medios de comunicación galegos teimaron inicialmente en glorificar a Cidade da Cultura. En efecto, nun editorial de *Tempos Novos* asinado por B. P. (2006) faise referencia ao cambio de signo existente entre dous acontecementos dos comezos optimistas, o fallo do concurso e a divulgación do proxecto en Nova York en 2001 [**Fig. 306**] [667], e a celebración do Foro Cidade da Cultura de 2006, que tentaba, nun intre de descrédito moito máis xeneralizado do proxecto, buscar solucións viábeis ao complexo. Fronte a isto, outros medios, como o propio *Tempos Novos*, viña desde os comezos amosando unha visión moi crítica do proxecto, como o especial «Fraga City» do número 48 (2001) [**Figs. 307 a 309**][668].

---

664 Idénticas ideas son sinaladas polo propio presidente da Xunta: «Quiere ser un nuevo Obradoiro para la convivencia pública, un lugar donde se den cita las vanguardias tecnológicas, las del pensamiento y de la creatividad, y servir, a su vez, para preservar el rico legado cultural de Galicia para las generaciones futuras» (Fraga Iribarne 2005a; 2005b).

665 Podemos citar, entre outras, *Arquitectura* (nº 338, 1999), *A&V Monografías* (nº 41, 1993), *Arquitectura Viva* (nº 67, 1999; nº 88, 2003), *El Croquis* (nº 104, 2001), *Pasajes de arquitectura y crítica* (nº 19, 1999) ou o especial de *Future arquitecturas* (nº 19, 2010). Por outra banda, David Cohn e William Curtis teñen tratado este proxecto, non sen un importante compoñente de crítica ou sospeita, en revistas de relevancia internacional como *World Architecture* (nº 79 y 81, 1999) e *Architectural Record* (octubre de 1999) o primeiro e *Architectural Review* (nº 1364, 2010) o segundo. A nivel galego, foi incluída en *Doela* (nº 0, 2000) e *Obradoiro* (nº 31, 2005). Como referencias internacionais, pódese traer a colación monografías como a Weidong Ma (2007) sobre arquitectura española contemporánea, onde tamén se inclúe o Cemiterio de Fisterra. Así mesmo, cómpre salientar o volume *CodeX: City of Culture of Galicia* (The Monacelli Press, 2005), tamén traducido ao castelán e con contribucións de Fernández-Galiano e Forster —os dous principais valedores de Eisenman no xurado, Fraga e Eisenman.

666 Isto sería sinalado xa nos primeiros momentos por Pedro de Llano, quen sinalaba Fernández-Galiano como o grande orquestrador da escola. Neste artigo, en que non nomea directamente o arquitecto madrileño, refírese á súa incongruencia a respecto do que pensaba unha década antes sobre a aparición de grandes proxectos nos oitenta, intre en que denunciaba a deriva burocrática, consumista e o afán posmoderno e deconstrutivista da arquitectura institucional (Llano Cabado 2000, 4–5). En efecto, estas opinións eran argalladas por Fernández-Galiano durante a celebración do CIAI, amosando un cambio de discurso ao glorificar un proxecto que, nove anos antes, tería vilipendiado.

667 En relación co fallo do xurado, *vid*. Cheda (1999), *Faro de Vigo* (1999), *La Voz de Galicia* (1999a; 1999b; 1999c; 1999d). Sobre a presentación do proxecto en Nova York, *vid*. Lorenzo (2001), Peón (2001) e *Faro de Vigo* (2001). Outros acontecementos testemuñados pola prensa baixo o mesmo clima de optimismo foron a colocación da primeira pedra ou a participación de Eisenman no Salón Internacional de Patrimonio Cultural (SIPAC), celebrado en Compostela en outubro de 2001 (Pino 2001; *La Voz de Galicia* 2000f; *La Voz de Galicia* 2000g; *La Voz de Galicia* 2001b).

668 Con contribucións de Enrique Herreras (2001), Belén Puñal (2001), Fernando Seoane (2001) e Manuel Vieites (2001), así como opinións de diversas personaxes e institucións culturais galegas e a entrevista realizada por Carlos Seoane, Belén Puñal e Fernando Seoane a

Resulta verdadeiramente kafkiano o nivel de descontrol existente arredor dun proxecto destas características, especialmente no relativo aos usos que ía ter. O arquitecto tiña a certeza de que a Cidade da Cultura se convertese nun novo Lincoln Center de Nova York[669], un complexo cun programa de actos que atraese visitantes e inversión inmobiliaria, algo que, afortunadamente, non aconteceu. Ademais, concibía que o novo conxunto tería sentido grazas ao extenso estudantado universitario de Santiago, sendo a Cidade da Cultura unha sorte de novo Centro Pompidou ou un Virgin Megastore: «Creo que os estudantes e a xente nova agradecerán un lugar que non estea abafado pola concepción clerical do mundo [...]. En Francia hai mozos que non queren ir a Notre-Dame ou ó Louvre... queren *chunda-chunda* e saben que o Centro Pompidou ten ese *feeling* que queremos conseguir coa Cidade da Cultura» (Eisenman 2001b, 37). Deste xeito, o propio Eisenman confirmaba a evolución da cidade e do universo xacobeo cara a un discurso moderno que transcendía a concepción cristiá do xubileo e a cidade como acollida dun fenómeno de peregrinación que, agora, se postulaba definitivamente como unha estratexia de turismo e mercadotecnia. Así, moitas ideas sinaladas por Esteban en relación coa estética e ao ornamento subxacen no proxecto de Eisenman e a súa escolla, sendo case imposíbel separar as vontades da obra e os seus preceptos proxectivos da xestión da súa construción e a perspectiva ideolóxica que o ten amparado. En efecto, nunhas declaracións moi cínicas, Eisenman recoñece que este tipo de proxectos só se poden realizar desde a dereita política[670], xa que esta está sempre «máis disposta a afrontar riscos en arquitectura» (Eisenman 2001b, 46)[671], e esta deriva fai parte da renovación e modernización do centrodereita que Fraga emprendeu desde a súa volta á casa en 1989. Así, tanto os intereses do goberno da Xunta de ter un símbolo baixo calquera custo como os de Eisenman, quen recibía a oportunidade de culminar a súa *opera magna*, estabelecen unha profunda sinerxía entre arquitecto e poder político, coa conseguinte responsabilidade compartida. Tal era o interese retroalimentado entre Fraga e Eisenman que non pretendeu ser nunca disimulado por parte do estadounidense. Na entrevista realizada en *Tempos Novos*, Eisenman refírese ao presidente como «patrón don Manuel», recoñecendo a súa «paixón» por executar un gran proxecto con que ser lembrado e que afastase Galiza dunha concepción nacionalista, moi en consonancia do pensamento fraguista:

> Con este edificio Fraga está a escribir parte da súa historia, a historia de Manuel Fraga Iribarne, o home que mediou entre a esquerda e a dereita... e trouxo a esta terra unha nova idea do que esta terra podería chegar a ser. É a súa idea, en solitario. E está moi contento de que o noso proxecto fose o elixido, porque é unha obra que emerxe da propia terra galega, do seu chan. Non é un espírito patriótico ou nacionalista, senón un espírito de cambio e crecemento. E penso que os nosos edificios representan esa idea (Eisenman 2001b, 45).

A converxencia nesta década tan acelerada entre a consolidación dos arquitectos galegos e os grandes proxectos terá un interesante epílogo no encargo a este segundo do complexo presidencial de Monte Pío [**G14**] no ano 2000. Como veremos máis adiante, as condicións materiais e paisaxísticas de partida son moi

---

Eisenman (2001b), unha das que mellor reflicte a tolemia que rodea a figura do estadounidense. Outra visión crítica desde a esquerda é a de Rego Candamil (2004) en *Terra e Tempo*, revista da Unión do Povo Galego.

669 Para exemplificar isto, indica que súa nai asiste á tempada de ópera neste complexo. A cuestión do Palacio da Ópera foi unha das cuestións máis criticadas, posto que Santiago é unha cidade de 90000 que non ten tradición de ópera, de maneira que unha dotación que puidese acoller varias representacións nunha mesma semana é unha absoluta entelequia. En relación con isto, Pedro de Llano (2000) propuña que, no caso de querer acoller unha programación de ópera, poderíanse adaptar edificios como o Pazo de Congresos, perfectamente viábel para ofrecer unha oferta limitada á posíbel demanda que puidese existir.

670 Mantería esta opinión anos despois nunha entrevista realizada por Anatxu Zabalbeascoa no *El País*: «Alto y claro: sí. El consenso no construye nada bueno. Y a los Gobiernos de derechas les preocupa menos el consenso. Todo lo que hemos construido que tiene algún valor lo hemos levantado bajo gobiernos conservadores: Ohio, Arizona, Alemania, Italia, Galicia... Los Gobiernos conservadores son conscientes del valor financiero de la arquitectura y están dispuestos a correr riesgos porque no se sienten obligados a justificarse ante la ciudadanía. Ésa, creo, es la diferencia entre derecha e izquierda: ante quién te sientes responsable de lo que haces» (Eisenman 2010b). A mesma Zabalbeascoa preguntaríalle a Manuel Gallego —co gallo da exposición retrospectiva da Fundación Barrié— que opinaba sobre esta afirmación, respondendo o carballiñés que atopaba nela algo de cinismo (Gallego Jorreto 2016).

671 Para Eisenman, a arquitectura que tenta agradar ten que correr eses riscos, póndose —afirma— na liña de Miguel Anxo, Borromini ou Le Corbusier, que nunca «escolleran o camiño fácil». Non rematan aí as herdanzas que Eisenman sostiña recoller, relacionando anos despois o seu proxecto co Partenón —«uno de los primeros proyectos culturales que puso en marcha un Estado»— e co Escorial (*El Correo Gallego* 2007).

semellantes: unha lomba a cabalo entre o centro urbano e a realidade suburbana enfrontada directamente á cidade histórica. Porén, as solucións son absolutamente antagónicas. Se a Cidade da Cultura crea unha nova topografía, o conxunto de Manuel Gallego adáptase á propia topografía. Sobre esta cuestión, o especial de *Obradoiro* en que se inclúen ambos os dous proxectos leva por título «Campos de batalla» (nº 31, 2005)[672], incluíndo o futuro complexo do campus das Lagoas-Marcosende [**E03**] de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue en Vigo. Estas tres arquitecturas exemplifican tres formas de entender a integración da arquitectura na paisaxe e, como dicimos, as dúas compostelás representan as dúas caras dunha mesma moeda. Estas apreciacións relativas á concepción e execución do proxecto resultan tan dispares como a propia condición do encargo. O goberno de Fraga pasaba do encargo dun histriónico arquitecto estrela para a grande arquitectura do século XXI ao traballo humilde e sen estridencias dun dos grandes nomes da arquitectura galega contemporánea para un edificio tamén simbólico como a residencia presidencial, que pechaba o círculo das novas institucións autonómicas. Dalgunha maneira, a sensación do encargo a Manuel Gallego resultaba un xeito de compensar os excesos da Cidade da Cultura. Preguntado por isto por Zabalbeascoa, Gallego amosábase sorprendido de que lle fose encargado este proxecto tendo realizado reivindicacións a prol da lingua[673] e outras reclamacións contra o goberno fraguista (Gallego Jorreto 2016)[674].

3.2.4. O fol desinchado: os primeiros anos do novo século

Alonso Pereira (2012, 32) entende que, no tránsito ao novo milenio, comeza un abandono do ideal ético a prol do estético, ademais dun *back to modern* onde priman o formal e o simbólico. En efecto, o novo século espertaba simpatías e medos ao mesmo tempo. Nunha entrevista, Alfredo Freixedo debullaba así a situación:

> A construción está desbocada e o momento no que estamos e do que somos cómplices todos, está baleiro de contido e parece que o único fin é chama-la atención a calquera prezo [...]. O sábado 2 de outubro de 1999 a prensa recollía unhas afirmacións do decano dos arquitectos en Galicia comparando a arquitectura actual de Galicia con outras comunidades e loando o bo momento polo que pasamos. Ten razón, o panorama en arquitectura é bo. Sobre isto convén non esquecer que o penúltimo Premio Nacional de Arquitectura correspondeulle a un edificio e arquitecto de Galicia e o 1999 compárteno dous arquitectos, un deles galego.
>
> En chegando a este punto convén facer unha aclaración. Persoalmente creo que do construído, algo chega a ser construción decente e moi pouco arquitectura. Considero que hai poucos compañeiros que se enganen e non admitan dun xeito consciente esta crúa realidade. Moitas veces somos comparsas dun proceso económico que nos fai bailar a un ritmo non desexado. O que sería dramático e irreversible sería crer que nós movémo-la batuta (Freixedo Alemparte 2000, 96–97).

Entre febreiro e maio do ano 2000, *El Correo Gallego* ofreceu un monográfico titulado «Siglo XXI gallego» [**Fig. 310**], coordinado por Elena Seyén, que se dividiu en diferentes entregas no suplemento dominical do xornal compostelán. Se ben é certo que a publicación deste monográfico semella ter sido

[672] Anos despois, Agrasar Quiroga (2015), director nesa etapa da revista xunto con Irisarri, relataba no *La Voz de Galicia* o proceso de xestación deste especial, relatando como a visión crítica sobre o proxecto do Gaiás provocou as queixas da Fundación Cidade da Cultura e a recepción dun «airado correo de Eisenman». Cómpre entender que este especial viu a luz antes das eleccións de 2005, sendo curioso para o autor que, durante a campaña electoral, en que esperaba que o Gaiás fose un dos temas importantes do debate, o silencio fose absoluto.

[673] O encargo directo a Manuel Gallego foi criticado pola oposición, traendo á mesa de debate problemáticas que se trataran no CIAI. Un dos argumentos esgrimidos por Fraga para contestar estas críticas foi precisamente que a escolla non era política, facendo el propio referencia a un manifesto asinado polo arquitecto contra a Xunta unhas semanas antes (*La Voz de Galicia* 2000b). Sexa como for, a escolla dun arquitecto máis comedido para o complexo de Monte Pío foi sinalado pola prensa no momento do encargo (*La Voz de Galicia* 2000a).

[674] Sobre se o complexo presidencial serviu para compensar a extravagancia de Eisenman, respondía na mesma entrevista: «Muchas obras irreales son fruto de la obcecación de los arquitectos. Y no se corresponden con la realidad. Por eso creo que Eisenman está equivocado. La arquitectura no necesita de otros argumentos que su propia realidad. Toda mi vida he tratado de entender la razón de las cosas: por qué son así. Y sé que la arquitectura no necesita ni metáfora, ni narrativa –que dicen ahora– ni hablar con símbolos y signos. Me interesa la filosofía, pero no la utilizaría nunca como argumento para justificar un edificio» (Gallego Jorreto 2016). Nunha das entrevistas que realizamos en outubro de 2017, Gallego non vinculaba a escolla del como compensación, indicando que o encargo foi do Parlamento e vinculando a elección á recente concesión do Premio Nacional de Arquitectura.

fomentada en boa medida pola euforia do novo proxecto da Cidade da Cultura e a presenza en Galiza dun arquitecto de talle mundial como Peter Eisenman, a quen se lle dedica o primeiro número do exemplar (6/2/2000), o monográfico percorreu ao longo destes meses as obras dos principais arquitectos galegos contemporáneos[675]. Ademais, o segundo número, «El espíritu de una época» (13/2/2000), reflexiona precisamente sobre o peso que tiveran o colexio, a escola e a celebración do I SIAC e a influencia de Aldo Rossi, que falecera tres anos antes. Como se pode ler na introdución:

> [...] en el s. XXI la arquitectura gallega, esa habla particular de un lenguaje universal aparece consolidada en el panorama mundial, justificada por su saber hacer y por el logro de objetivos culturales y sociales precisos [...]. Este arduo camino encuentra su final en su principio, y los arquitectos siguen defendiendo un compromiso ético y estético que les enfrenta a todo el caos especulativo desde la formación, los seminarios, su Colegio y los *mass-media* (Seyén 2000b).

En efecto, o cambio de milenio evidencia a conxunción e a retrospectiva das antagónicas liñas que estaban a marcar as principais realizacións arquitectónicas galegas dese intre. A partir deste punto, existen evidentemente varias cuestións que amosan un paulatino cambio de signo. A data do 2000 resulta simbólica para estabelecer un punto de inflexión, mais cómpre ter en conta algúns matices sobre esa data. O afundimento do Prestige en novembro de 2002 superou todos os antecedentes en termos de catástrofe ecolóxica, causando unha grande conmoción e mobilización sociais baixo o lema «Nunca máis» [**Fig. 311**][676]. Tanto o goberno autonómico como central foron sinalados como culpábeis desta catástrofe, tentando compensala coa cortina de fume que supuxo o «Plan Galicia». Isto, unido á entrada de España na guerra de Iraq en 2004, provocará un cambio de cor política en Madrid, mentres que en 2005 Fraga perdería por primeira vez en dezaseis anos a maioría absoluta. Estes datos poden resultarnos de interese á hora de analizarmos como o novo goberno autonómico do bipartito PSdG-BNG, encabezado por Touriño e Quintana, herdou a xestión da Cidade da Cultura, en tanto que gran proxecto desta época. Existen tamén algunhas rupturas xeracionais. Dunha banda, algúns protagonistas da arquitectura das décadas falecerán nestes anos: á morte de Bar Bóo en 1994[677] e de Sota en 1996 habería que sumarlles a de Meijide en 2001, Baltar en 2004 ou, máis adiante, as de Bartolomé en 2010, Dalda Escudero en 2011 e Albalat en 2019. Doutra banda, as xeracións incorporadas nos sesenta e setenta irán realizando menos obra e irán abandonando paulatinamente a docencia na escola, recibindo máis protagonismo as xeracións máis novas, especialmente aquelas xa saídas directamente da propia ETSAC. A aparición de novos estudos colectivos de arquitectura, con especialización noutros campos do deseño, a restauración ou a intervención paisaxística serán testemuño de novas sensibilidades e certas continuidades coa arquitectura anterior, como se verá no epílogo, mais tamén serán testemuños dunha situación se cadra máis precaria das condicións laborais da arquitectura. Todo isto se agudizará coa chegada da crise económica de 2008, que tivo como unha das súas causas principais o estalido da burbulla inmobiliaria, cuestión que influirá definitivamente no xeito de concibir a construción e nun novo imaxinario social crítico cos excesos anteriores.

Entrementres, a reflexión dos arquitectos galegos continuaba nestes primeiros anos de século. Co gallo da V Bienal de Arquitectura Española, un dos grandes descubridores e divulgadores recentes da arquitectura galega, David Cohn, impartiu unha conferencia na Casa das Artes viguesa titulada «Forma, paisaxe, linguaxe» (7/4/2000). En outubro dese ano, a UIMP organizou o seminario «O proxecto arquitectónico en Galicia e o Norte de Portugal» en Pontevedra. A participación de Seara, Gallego, Portas, Rocha, Távora, Pinto ou Charters completábase con diferentes arquitecturas galegas e do ámbito do Porto[678]. Así, Bonet e Portela tentaban

---

675 Manuel Gallego (20/2/2000), César Portela (27/2/2000), Pascuala Campos (5/3/2000), Baltar, Bartolomé e Almuíña (12/3/2000), Andrés Fernández-Albalat (19/3/2000), Xosé Manuel Casabella (26/2/2000), Carlos Meijide (2/4/2000), Arturo Franco (9/6/2000), Xabier Suances (16/4/2000), Celestino García Braña (23/4/2000), Jacobo Rodríguez-Losada (7/5/2000) e Andrés Reboredo (21/5/2000).

676 Fernández-Galiano (2002; 2003b) aproveita este acontecemento para dedicarlle unha columna no *El País* ás obras de Portela vinculadas ao mar: Museo do Mar, Punta Nariga e Cemiterio de Fisterra. Tamén o propio arquitecto pontevedrés escribiu unha columna de opinión para *Arquitectura Viva* (Portela 2002g).

677 Destacamos un obituario escrito por Pedro de Llano (1994b) para *Arquitectura Viva*.

678 No lado galego, visitáronse o Faro de Punta Nariga, o Cemiterio de Fisterra, o Museo de Belas Artes e a Facultade de Ciencias da Información, ademais de obras de Sota, figura sobre quen se realizou unha homenaxe aproveitando a celebración do seminario na súa

reivindicar con este curso a arquitectura «vitalista» fronte á «disecada», sensibilidade que reflicte o estado da cuestión da Galiza pos-Gaiás. Como afirmou o pontevedrés: «A vangarda e a moda son conceptos que con frecuencia se identifican pero na realidade poucas veces coinciden. A moda é o que se leva, e a vangarda é o que acontece, o que continúa, o que permanece..., o de sempre, e ó mesmo tempo o verdadeiramente novo» (a través de I. Bonet Correa 2003a, 177). A Sección de Arquitectura do Consello da Cultura Galega organizaría, baixo a coordinación de Iago Seara, o proxecto «Cultura, arquitectura e identidade» (2003-2007). O obxectivo era divulgar a arquitectura realizada en diferentes lugares de España e Portugal a través de xornadas, informes e da edición da serie de cartaces «Arquitectura desde» [**Fig. 312**] sobre cada un dos lugares tratados (Seara Morales 2007a, 15)[679].

As retrospectivas seguiron tamén a ser constantes. A delegación compostelá do COAG artellou en 2001 o catálogo *25 anos: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia* [**Fig. 313**], que viña repasar a arquitectura realizada polos arquitectos composteláns residentes nos vinte e cinco anos de existencia desta delegación colexial[680]. En 2003 celebrouse no recentemente estreado Museo de Arte Contemporánea de Vigo a mostra «César Portela: arquitecto» [**Fig. 314**], un percorrido pola súa obra tanto galega como estatal e internacional. Unha das grandes e máis amplas mostras de arquitectura galega contemporánea foi «Avance dunha continxencia: arquitectura galega en Galicia» [**Fig. 316**], con David Chao, Rafael Lens e Verónica Santos como comisarios. Esta exposición facía un repaso das tres décadas de arquitectura comezadas coa nova estrutura profesional galega e a transición democrática[681]. Deste xeito, tanto *Lugar, memoria, proxecto* (1995) como *Avance dunha continxencia* (2007) fan fincapé na hibridación xeracional e o papel conxunto de moitas arquitectas e arquitectos na historia da arquitectura galega recente: formadas nas mesmas escolas —tanto Madrid ou Barcelona como as xa saíntes da Coruña—, con lecturas semellantes, espazos profesionais, académicos ou educativos comúns. Merece ser tamén salientada a produción audiovisual sobre a arquitectura galega contemporánea. A serie *A idea construída* [**Fig. 315**], producida por Off Films para a CRTVG, coa colaboración do Consello da Cultura Galega e dirixida por Eloy Lozano, facía un repaso por diferentes arquitectos galegos —Irisarri e Piñera, Gallego, Blanco, Noguerol e Díez, De Llano, Baltar Tojo, Penela, Portela, Albalat, Meijide, Bar Bóo, Seara e Freixedo—, sumándose, por exemplo, aos episodios dedicados por *Elogio de la luz* a César Portela ou Álvaro Siza[682]. A todo isto cumpriría engadir «Manuel Gallego. Arquitectura (1965-2015)» [**Fig. 317**], organizada pola Fundación Barrié de la Maza co gallo do cincuenta aniversario da súa actividade profesional, e a dedicada a Alejandro de la Sota[683] en Pontevedra en 2017, a raíz do seu recoñecemento no Día das Artes Galegas dese ano.

Malia que a tradición iniciada na arquitectura galega desde os anos setenta seguía a ter o seu protagonismo, o debate seguía moi centrado na lóxica do grande acontecemento cultural e o grande proxecto. En paralelo ao inicio da Cidade da Cultura, Compostela recibira en 1995 a Capitalidade Europea da Cultura de

cidade natal e coincidindo co Día Internacional da Arquitectura. No lado portugués, os asistentes puideron coñecer a Quinta da Conceição, a Piscina das Marés e outras obras. Sobre o seminario, *vid. La Voz de Galicia* (2000c; 2000d; 2000e).

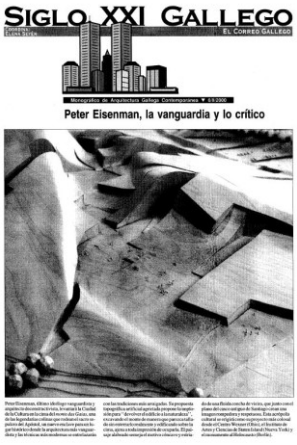
679 Deseñados por Xosé Díaz, do senlleiro estudo de deseño galego Imago Mundi. Os lugares tratados foron Lisboa, Catalunya, Madrid, Euskadi e Navarra, Castela-A Mancha, os Açores e Madeira. Ademais, completábase esta serie con Compostela, A Coruña, Lugo, Ourense, Pontevedra, Vigo e unha xeral sobre Galiza (Consello da Cultura Galega 2007a).

680 Como indica López Iaetzel (2001) na introdución do catálogo, a escolla é heteroxénea en criterios e posicións de partida. Se ben salienta a cifra de 100 arquitectos residentes na cidade, indica que as obras de maior importancia e transcendencia realizadas nos anos anteriores non foron encargadas a ningún dos estudos incluídos.

681 A mostra estaba artellada en tres espazos: a planta baixa do CGAC como espazo principal, as salas expositivas do COAG na Casa da Conga para os proxectos non realizados e a Zona C —unha sala expositiva municipal que viña de inaugurarse no convento de San Domingos de Bonaval— para as arquitecturas en proceso de execución nese momento (Chao Castro, Lens Villaverde, e Santos Farto 2007, 32–33). Por outra banda, no texto introdutorio de Olveira (2007) se detallan algunhas actividades vinculadas á celebración desta exposición.

682 Producido por RTVE e dirixido por Juan Miguel de Blas, é un percorrido de once capítulos a través de diferentes arquitectos españois: Cruz e Ortiz, Juan Navarro Baldeweg, Oriol Bohigas, Óscar Tusquets, Dolores Alonso, Rafael Moneo, Luis Peña Ganchegui, Alejandro Zaera e, como arquitectos con obra galega, José Antonio Corrales e Alberto Campo Baeza, resultando de moito interese, pois, a inclusión de Portela e Siza na nómina de monográficos desta serie.

683 O Consello da Cultura Galega xa organizara a mostra «Alejandro de la Sota, arquitecto» en 1990.



310



311



312



313



314



315



316



317



318

Fig. 310. Primeira páxina do artigo dedicado a Eisenman no especial «Siglo XXI gallego», *El Correo Gallego*, 6 de febreiro de 2000
Fig. 311. Bandeira do Nunca Máis
Fig. 312. Cartaz d'«A arquitectura desde Lisboa» da serie «Arquitectura desde», Consello da Cultura Galega
Fig. 313. Portada de *25 años: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia* (2001)
Fig. 314. Portada do catálogo *César Portela: arquitecto* (2003)
Fig. 315. Fotograma da introdución d'*A idea construída*, dir. Eloy Lozano (Off Films, CRTVG)
Fig. 316. Portada do catálogo *Avance dunha continxencia* (2007)
Fig. 317. Portada do catálogo *Manuel Gallego: arquitectura (1969-2015)* (2015)
Fig. 318. Logo de Santiago de Compostela como Cidade Europea da Cultura do ano 2000

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2000 [**Fig. 318**] por parte do Consello de Ministros de Cultura da Unión Europea[684], unha capitalidade previa á década dos Xacobeos de 2004 e 2010. Ollando para Portugal, Porto sería Capital Europea da Cultura un ano despois, unha efeméride que tivo contribucións interesantes para a cidade do Douro, do mesmo xeito que a Exposición Universal de Lisboa de 1998 tamén dera algúns resultados salientábeis. O proceso do Porto[685], coa Casa da Música de Koolhaas na *Rutonda* de Boavista —praça de Mouzinho de Albuquerque— á fronte, aínda que non adoptou as estridencias do Gaiás, non estivo tampouco exento de problemáticas e orzamentos ultrapasados. Ademais, ao igual que en Compostela, onde para alén de arquitecturas estrela tamén se realizara unha fonda renovación das zonas históricas, tanto a cidade xacobea como Porto e Lisboa teñen sufrido desde entón unha crecente xentrificación dos seus centros.

Porén, a lóxica do grande proxecto e o grande acontecemento cultural continuaba. Mentres comezaba a Cidade da Cultura, élle encargado a Eisenman un proxecto para un novo estadio de Riazor [**E02**], un proxecto que tería destruído a Torre de Marathon —única preexistencia do deseño orixinal de Santiago Pedreira— e que estendería unha longa lingua até a mesma baía do Orzán [**Fig. 319**]. Este proxecto foi por suposto glorificado por Fernández-Galiano, mais tamén criticado, neste caso, nun binomio Eisenman-Lendoiro[686]: «Naquel período de graza, andou en retóricas con Lendoiro e mesmo fixo o bocexo dun novo estadio de Riazor, que polo que contan era moi estético mais tiña o problema da deconstrución. Entraría toda a viruxe do mar do Orzán. Estadio heroico. Outra fábrica de reuma» (Rivas 2007). Mais nestes primeiros anos de século danse unha serie de casuísticas diversas. Segade Lodeiro (2002) fai dúas reflexións interesantes. Dunha banda, entende que o Palexco da Coruña [**B26**] foi encargado a Bofill —xunto con César Portela— como «compensación» polo infrutuoso proxecto de reforma da fachada marítima dos anos oitenta. Doutra banda, noutra intervención de Portela na fachada marítima, desta volta a de Vigo, é salientábel que o Auditorio «Mar de Vigo» [**P31**] fose encomendado a un arquitecto galego fronte a outras propostas de arquitectos estrela foráneos como Calatrava ou Chipperfield. A cuestión das fachadas marítimas viguesa —que desde os noventa vivía un proceso de transformación ao abeiro do proxecto «Abrir Vigo ó mar»— e coruñesa son dous campos de experimentación deste tipo de proxectos. Jean Nouvel, que aínda non recibira o Pritzker[687], deseñará unha nova estación

[684] Compartiu a capitalidade con outras oito cidades, como xeito de enxalzar esta derradeira capitalidade do milenio: Praga, Reiquiavik, Aviñón, Cracovia, Bergen, Bolonia, Bruxelas e Helsinqui.

[685] Sobre a cuestión da arquitectura do cambio de milenio no Porto, *vid.* Rogério Vieira de Almeida (1997) e Grande (2005). Este último autor redactou un texto sobre a Casa da Música para *Arquitectura Viva* (N. Grande 2004).

[686] Lendoiro, como presidente da Deputación da Coruña e presidente do Deportivo durante a época do «Superdépor» e a presenza do equipo en competicións europeas, resultaba ser unha das figuras máis influentes da Coruña. Eisenman, moi afeccionado ao fútbol, aproveitara unha visita en 2001 para asistir, o día previo á entrevista para *Tempos Novos*, a un encontro entre o Deportivo e o Leeds United. Ademais, tiña por costume presentarse nos lugares coa camisola do equipo local, como no encontro da UIA en Barcelona, onde se presentou coa indumentaria do Espanyol. Preguntado por que non se presentara na inauguración da Cidade coa camisola do Compostela, seguindo coa súa tradición, argumentando que tiña unha «historia» co Deportivo e que tiña que ter coidado, xa que moitos dos problemas da Cidade da Cultura era a súa situación en Compostela, testemuñando as tensións localistas do momento. O propio arquitecto, que indicaba que realizara o proxecto por indicación da Xunta, concluía que este non prosperou polas desavinzas existentes entre o alcalde Paco Vázquez e Augusto César Lendoiro (Eisenman 2011b). Esta inocente anécdota fala do forte compoñente político e de poder que tiña o fútbol —e a arquitectura— nestes anos e a influencia exercida por Lendoiro.

[687] Na arquitectura estrela, a cuestión do Pritzker resulta de interese, trátase dun valor engadido, mais non definitivo. En efecto, existen exemplos diversos. No caso de Siza, que o recibe en 1992, o CGAC é anterior á concesión, mais a Facultade de Ciencias da Información é un encargo posterior. Para o caso de Moneo (1996), o museo para Compostela é anterior, mais non así a nova casa consistorial de Vigo, xa no século XXI. Isozaki recibiríao moito despois da Domus (2019). Nouvel (2008), Souto de Moura (2012) ou Shigeru Ban (2014) tamén son condecorados posteriormente. Mesmo Norman Foster (1999) non o recibira aínda cando traballaba na torre do Pedroso, algo que, por suposto, non o invalidaba como membro do firmamento do *star system*. Os únicos que si recibiran o Pritzker previamente ás súas obras galegas foron Aldo Rossi (1990), Thom Mayme (2004), autor da nova e recentemente rematada estación de Vigo, e Paulo Mendes da Rocha (2006), que recibiu o encargo de reforma do campus universitario das Lagoas-Marcosende no seu momento de consagración. Fronte a isto, o arquitecto que, pola controversia xerada, é o máis visíbel nesta cuestión da arquitectura estrela, Peter Eisenman, non foi condecorado co máximo galardón arquitectónico. Sobre isto, preguntándolle Anatxu Zabalbeascoa se intentou ser un gran arquitecto a través da complexidade, respondía: «No veo otra manera. Pero no digo que sea un gran arquitecto», algo que non semellaba preocuparlle, xa que engade que non pertencía ao «club. Pertenezco a otro; como Joyce o Borges, que nunca tuvieron el Nobel. Cuando se lo dieron a Koolhaas, dijo que me lo tendrían que haber dado a mí antes. Y Zaha Hadid» (Eisenman 2011b).

marítima para A Coruña [**Fig. 320**] e un novo peirao de transatlánticos en Vigo[688]. Neste segundo caso, gañará o concurso convocado pola Autoridade Portuaria de Vigo —neste tempo comandada polo futuro alcalde Abel Caballero— coa súa proposta «Peirao XXI», que venceu sobre propostas como a de —novamente— David Chipperfield, Patxi Mangado ou Valcárcel[689]. Neste momento en que xa se acumulaban moitas arquitecturas «de papel»[690], Carlos Seoane sinalaba o traumático que podería supor a substitución dunha arquitectura tradicionalmente vinculada ao sentido de lugar por outra arquitectura «de pel e maquillaxes que dalgún xeito leva implícito a perda dos seus fundamentos». Con todo, preguntábase se, para o axuste da arquitectura galega na contemporaneidade, era preciso xogar cos canons definidos polos grandes centros económicos ou seguir a profundar na singularidade do país. Aínda que aposta pola segunda opción, Seoane amosa certas reticencias, posto a expresión propia dunha arquitectura periférica como a galega pode ser anulada polo seu escaso valor de cambio. «Quédalle entón á periferia algunha outra opción?», remata (González Seoane 2007, 126).





Fig. 319. **Peter Eisenman, proxecto para o Estadio de Riazor**
Fig. 320. **Jean Nouvel, proxecto de Estación Marítima da Coruña**

A Cidade da Cultura seguiu a ser o gran centro do debate. Co orzamento xa multiplicado por tres, o novo goberno e mais a sociedade civil tentaron atopar unha difícil solución[691] para redefinir o proxecto (AA.VV. 2006; Gondar 2006; Lorenzo 2005). Se ben o bipartito quixo contar con Eisenman finalmente para esta definición (C. Franco 2006), en 2006 celebrouse o Foro Cidade da Cultura como encontro para buscar solucións (Lorenzo 2006a; 2006c; 2006b). Como afirmamos anteriormente, B. P. (2006) vía neste foro o punto de inflexión no cambio de signo das opinións, sinalando arestora a súa sospeita sobre intereses localistas nesta tendencia[692]. En efecto, o Foro foi criticado por ofrecer «vagas solucións», ao que o antigo goberno autonómico

[688] Non serán os únicos proxectos non realizados do arquitecto francés. Tampouco verá a luz o seu proxecto de remodelación da Finca do Espiño de Compostela.

[689] Outros concursos detallados por Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007, 43) presentan unha nómina aínda maior de arquitectos estrela: a) Casa da Historia e Parque Artabria, gañado por Manuel Gallego e coas propostas de Zaha Hadid, MVRDV, Mansilla/Tuñón, Carlos Ferrater, Chipperfield, José Antonio Martínez e Elías Torres; b) Concello de Lalín, gañado por Mansilla/Tuñón e coa participación de MVRDV, Espegel-Fisac, Jesús Irisarri, Soriano & Asociados, Gerardo Ayala, Cristian Díaz Moreno e Efrén García; c) Museo Interactivo da Historia de Lugo, gañado por Nieto e Sobejano e coa concorrencia de Jerónimo Junquera, Andrés Perea e Alfonso Penela.

[690] Cita, como «arquitecturas obxectuais», a torre de Foster no Pedroso, o Museo Granell de Siza, a Biblioteca Xeral de Sota en Compostela, o centro de lecer do porto da Coruña de Nouvel, o Estadio de Riazor de Eisenman e o multiusos de Samil de Siza. Como «arquitecturas da paisaxe», o Parque de Belvís de Kleihues e mais o Proxecto Artabria de Gallego.

[691] Como sinala Costas (2008, 38–39), ao deixar Fraga comprometidas algunhas adxudicacións antes de deixar o goberno autonómico, a posibilidade de deter as obras, derrubar e tentar restabelecer medioambientalmente o Gaiás non era viábel por mor das indemnizacións que se deberían pagar, podendo só negociar coas adxudicatarias a paralización dos edificios restantes.

[692] O autor afirma que *La Voz de Galicia* pasou de falar de grande proxecto cultural a «Laberinto del Gaiás». Cita, así mesmo, un editorial moi duro do xornal *Galicia Hoxe*, que acusaba o xornal herculino de localismo, algo influído polo debate sobre o Porto Exterior de Punta Langosteira que estaba sobre a mesa nese intre: «Están tan ofuscados en dirixir —amparados nos diques dalgún extravagante (inútil, quizais?) porto exterior— os seus mísiles contra a Cidade da Cultura que, sempre soberbios, non lles importa caer no ataque gratuíto ós intelectuais comprometidos na reformulación dun proxecto que, é certo, naceu dun delirio megalomaníaco, pero non do delirio deses poetas e *titiriteiros* ós que algúns agora queren silenciar» (Editorial Galicia Hoxe 2006).

engadiría que só se buscaba un cambio de nome (Costas 2008, 41). Eisenman, nas súas visitas, seguía declarando que o proxecto puña Galiza no mapa[693], mais no debate profesional isto estaba lonxe de ser acreditado[694]. As incompatibilidades profesionais e o nepotismo na escolla dalgúns persoeiros implicados na xestión do proxecto e un informe do Consello de Contas sobre o exercicio económico de 2004 revelaban unha realidade cada vez menos xustificábel. Como rezaba o informe, «a administración abdicou das súas responsabilidades na xestión prudente dos fondos públicos ante a necesidade prioritaria de asegurar as condicións materiais precisas para o desenvolvemento dun proceso dunha arquitectura singular» (Aymerich 2007).

En 2007, *La Voz de Galicia* fixo público un documento anexo á acta do xurado de 1999 en que o prestixioso crítico Wilfried Wang alertaba dos perigos que traería o proxecto de Eisenman tal como estaba deseñado. Wang non só se refería aos sobrecustos ou ao tamaño desmesurado que posuía, senón tamén á ausencia dunha concreción clara das solucións para as fachadas ou as cubertas (Cheda 2007a). En efecto, o crítico alemán relata como Eisenman non era quen de responder convincentemente ás súas preguntas como membro do xurado:

> No me dio la impresión de que fuese capaz de detallar su idea. Pedí que aclarase si los visitantes podrían acceder a los techos de los edificios, me respondió que sí y luego no supo explicarme por qué entonces no había proyecto la colocación de balaustradas para evitar que la gente se cayera. Además, con sus planos en la mano, le hice ver que la luz natural sería mínima en los interiores de los inmuebles, a lo cual tuvo poco que contestar, excepto que resolvería ese problema más tarde. Finalmente, le pregunté sobre el material que usaría para las cubiertas y empezó a disertar sobre lo maravillosas que le parecían las tejas de las casas de Compostela vistas desde un avión. Luego le sugerí que, dado que la forma de su complejo pretendía ser una metáfora del paisaje, seguramente vendría mejor emplear granito, a lo cual me replicó que sí, que podría hacerse así. O sea, no había adoptado una determinación sobre ese aspecto de la obra (Wang 2007a).

Na mesma entrevista, Wang denunciaba a indiferenza existente no resto do xurado polos posíbeis encarecementos derivada do optimismo por dotar a Compostela dun edificio que superase o Guggenheim, mais tamén a presión entre forza da figura de Fraga e a opinión pública que se ía xerar. Ademais, cargaba contra Kurt Forster e Fernández-Galiano, membros do xurado, que ignoraron as dúbidas de Wang. Ademais, segundo el, Galiano conseguira o apoio da representación da Xunta no xurado para beneficiar o seu amigo Eisenman (Wang 2007a) [695]. Destas declaracións extráense conclusións de interese no tocante ao *laissez-faire* concedido a Eisenman posteriormente na execución do proxecto. Para alén das diagnoses de Wang, a Xunta asinou un contrato co arquitecto en que se lle confería unha grande liberdade para a concreción das cuestións menores do proxecto, desde o mobiliario até os materiais usados, sendo un dos factores máis incomprensíbeis o uso de cuarcita exportada do estado brasileiro de Minas Gerais[696], decisión antagónica ao que Wang lle suxerira no concurso e que, por suposto, deixaba unha pegada ecolóxica absolutamente innecesaria. Esta cuestión do *laissez-faire* foi unha das máis criticadas cando o Parlamento convocou unha comisión de

[693] Nunha entrevista, dicía que o proxecto estaba a ter moita relevancia internacional, falando dunha grande reportaxe publicada no xornal bávaro *Süddeutsche Zeitung* unha semana antes (Eisenman 2006). Porén, Eisenman non engadía que o artigo, asinado por Merten Worthmann (2006), era fondamente crítico coa Cidade da Cultura (Solís 2006). Cómpre engadir que neste intre o arquitecto estadounidense estaba moi presente no debate alemán, xa que logo, viña de realizar o Monumento ao Holocausto en Berlín.

[694] Nun Encontro de Arquitectos en 2005, coa presenza de Wang, Mangado, Grossman, Carlos Jiménez, Felipe Peña, Félix Arranz, Alberto Kalach e José Varela agromaron máis críticas ao Gaiás (Armesto 2005b; 2005a). Wang aínda non desvelara as inxerencias do concurso.

[695] Caridad Yáñez e Fernández-Gago Longueira (2012, 795–96), nun estudo en que comparan os concursos da Cidade da Cultura e da Ópera de Sydney de Jørn Utzon, consideran que os xurados de ambos os dous casos non estiveron condicionados por influencias externas, mais recoñecen que tanto en Sydney como en Compostela houbo un «adalid que defendió y llevó hasta la victoria a la propuesta ganadora», que no caso de Compostela era evidentemente Fernández-Galiano. Ademais da preferencia do catedrático da ETSAM polo proxecto de Eisenman, os autores tampouco negan que houbese unha preferencia clara da Xunta polo seu proxecto, aínda que se amosan reticentes a crer a versión de Wang sobre a suposta dirección política que tomou o fallo do xurado.

[696] Concretamente, a pedra orixinalmente viña dunha canteira do municipio mariñán de Muras, propiedade do daquela alcalde de Ortigueira, Antonio Campo, do Partido Popular (Peregil 2011). De feito, Eisenman indicou que o traballo con pedra galega foi unha esixencia da Xunta (Eisenman 2011b). O colapso no subministro foi investigado polo Tribunal de Contas ao se detectaren incertezas na concesión do concurso (P. López 2008).

investigación sobre a Cidade da Cultura entre finais de outubro e novembro de 2007. Nela participaron Fraga, que se erixiu como un «novo Xelmírez» con oníricas pretensións[697], membros do xurado[698] como Wang e Fernández-Galiano —que desta volta sinalaba o erro de non ter estabelecido limitacións ao proxecto— ou Pérez Varela[699]. Eisenman, que meses antes fixera unha curta estadía para definir o proxecto (Villamor 2007a), afirmaba durante o transcurso da comisión que se estaba a xerar un «efecto Gaiás»[700] arredor da súa obra, tomando como referente o Guggenheim [**Fig. 321**] de Bilbao (*El Correo Gallego* 2007)[701], aínda que a través de Benito Caramés, da oficina técnica da Cidade, manifestaba o seu escepticismo pola capacidade dos galegos de levar a cabo o proxecto (Villamor 2007b)[702]. Entre o arquitecto que tomaba como referentes aqueles arquitectos que corrían riscos e o «novo Xelmírez», a valoración era clara. O escritor Manuel Rivas falaba así de Fraga e Eisenman nun artigo de 2007:

> Se vivimos nunha Nova Idade Media, no *remake* da arquitectura monumental, había que soñar cunha expresión grandiosa de futurismo arqueolóxico. Unha das Marabillas. E se D. Manuel se sentía a pracer polas pradarías coa carabina de Búfalo Bill, con non menos folgos ía entrar nun *sprint* histórico con Ramsés e Nabucodonosor.
>
> […] Todo xenio ten algo de histrión. É Eisenman un xenio da arquitectura? Non o sabemos. Oxalá resultase selo. O artefacto arquitectónico como xigantesca instalación artística é a única esperanza para que Gaiás non acabe en Catástrofe Arquitectónica. Pode parecer un paradoxo, mais esa é a clave. Pura cabalística. O principio está no final: a construción dun deconstrutor (Rivas 2007).

A crise financeira de 2008 viría confirmar a decadencia das dinámicas. As críticas á Cidade da Cultura serán moito máis xeneralizadas e socializadas en tanto que se comezarán a percibir os excesos de finais do século e escándalos como a detección de partidas non xustificadas por parte do Tribunal de Contas (Aróstegui 2008). Deste xeito, como afondaremos no epílogo, desaparecerá o clima de optimismo do cambio de milenio, buscando a arquitectura galega novos camiños que se irán inaugurando nestes primeiros anos de século. ■



Fig. 321. **Frank Gehry, Museo Guggeneim de Bilbo. Fotografía do autor**

697 «"La Cidade da Cultura es, evidentemente, un sueño", aseguró Fraga. Una de esas obras "muy criticadas" en sus orígenes, como "la Torre Eiffel", pero que finalmente "son la admiración del mundo". Del mismo modo que Gelmírez promovió la catedral, a pesar de que "cabía todo Santiago allí dentro", porque "sabía que aquello iba a potenciar el número de peregrinos, había que hacer algo en este tiempo para coronar las muchas razones que tenemos para atraer gente a Galicia". Del mismo modo que en el siglo XII se construyó la basílica románica y en el XVII la plaza del Obradoiro» (Varela 2007).

698 Na liña do que viña desvelando os meses anteriores, Wang afirmaba que «a idea de que este dirixente estaba a planear a súa propia tumba xa se debatía naquel xurado» (Costas 2008, 36). Con todo, Fernández-Galiano, que confirmaba os avisos de Wang sobre os posíbeis sobrecustos, sinalaba tamén que a Wang «le gustan las formas prismáticas, siempre más baratas de construir que las formas redondeadas, es cierto... y también es cierto que el proyecto se hipertrofió», culpando a administración autonómica por facer medrar o proxecto con novos elementos. Fernández-Albalat, ainda que só saíu á luz a postura de Wang, tamén se opuxera a refrendar o proxecto (D. Salgado 2011).

699 Anos despois, Pérez Varela confesou que se debería terlle «parado os pés» a Eisenman (*El Correo Gallego* 2011), algo que contrasta coa súa posición na comisión, cando afirmaba que se tentou diminuír a burocracia para avanzar no proxecto (Cheda 2007b).

700 Precisamente, Anatxu Zabalbeascoa preguntáballe se a CdC sería o seu propio Guggenheim, ao que Eisenman respondía: «Sin duda. Será mi Guggenheim. Mi oportunidad para decir lo que quiero decir» (Eisenman 2010b). Sobre a relación entre este «efecto Gaiás» e a diagnose estabelecida por Esteban con relación ao Guggenheim pode ser atopada en Rodríguez Caramés (2022, 441-442).

701 Preguntado Iñaki Esteban na revista *Tempos novos* sobre a relación entre a CdC e o Guggenheim, este respondía: «Non coñezo ben o proxecto da Cidade da Cultura. Si que vexo que se escolleu o esquema de elixir arquitecto importante, de darlle unha aparencia e de ser dalgunha maneira complementario coa imaxe da catedral de Santiago. Mais non sei en que medida eses equipamentos culturais se fan en vista aos cidadáns de Santiago ou en base a outras cousas, en fin, descoñezo un pouco estes extremos» (Esteban 2009, 90).

702 Para o seguimento na prensa do transcurso desta comisión de investigación, *vid.* Cheda (2007b; 2007c), Lorenzo (2007), Sampedro (2007a; 2007b; 2007c; 2007d), Villamor (2007b) e Wang (2007b).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BLOQUE III

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. A idea dunha arquitectura galega na contemporaneidade: rexionalismos, vernacularismo e olladas propias

Hei, que *Galicia es una mierda* xa o sei, cos piñeiros e o luar outra vez, pracidez.
Moi *bien*, a terriña non está no *iron way*, con maletas e proxectos de lei do revés.

ATAQUE ESCAMPE, «Galicia es una mierda» (*Galicia es una mierda*, 2009)

AS FERRAMENTAS INTERPRETATIVAS detalladas no bloque teórico ofrecen un enfoque de moito interese para as dinámicas contemporáneas da arquitectura galega. O interese por comprender a arquitectura vernácula e a historia construtiva galegas van dar lugar a diferentes debates que tentarán abordar a viabilidade dunha arquitectura con características galegas ou simplemente a articulación dunha linguaxe contemporánea no país. A etiqueta «rexionalismo», aínda que resulte problemática, axuda a realizar esta análise. Cómpre lembrar que, se ben o rexionalismo crítico definía os marcos dunha categoría analítica baseada nunha particularidade xeográfica e fuxía do concepto político de «rexionalismo», non se excluía a posibilidade de que a súa práctica estivese vinculada a procesos de emancipación cultural e política, algo que se pode confirmar en Galiza dentro da heteroxeneidade de profesionais destas décadas ou do propio contexto cultural e político emanado do Estado das Autonomías. Dalgunha maneira, a arquitectura galega irá desembocando en moitas ocasións na intersección entre identidade local e universalismo que se ten dado en chamar *glocal*.

Como xa se indicou tamén no primeiro bloque, Tzonis e Lefaivre achegan ao seu enfoque un percorrido histórico pola idea de rexionalismo na arquitectura, ben a través das xeografías concretas tratadas —como Grecia e España—, ben a nivel transnacional. Tendo en conta este esquema historiográfico, así como as propias reflexións de Tzonis e Lefaivre sobre o caso galego, achamos interesante, pois, contrapor estas visións ao noso marco temporal coa fin de ofrecer unha visión máis ampla e plural da idea do rexional, do propio e do rexionalismo alén dunha etiqueta estilística. Agora ben, a arquitectura galega non é allea, cando menos desde o punto de vista da recepción e a literatura producida, ás grandes correntes arquitectónicas que marcaban o debate internacional: o posmodernismo, o deconstrutivismo, o minimalismo ou as supervivencias das plásticas máis «clásicas» do Movemento Moderno. En definitiva, tentaranse ver os diálogos entre estas reflexións «rexionais» en paralelo á consolidación do paradigma do Movemento Moderno, até os tempos máis recentes en que a pluralidade de poéticas persoais, adaptacións, recreacións e reinterpretacións dan lugar a un panorama que precisa de liñas historiográficas transversais pero articuladas arredor dunha «rexionalización» do enfoque que se lle deu á arquitectura producida nestas datas. Neste sentido, serán interesantes non só as propias reflexións dos arquitectos galegos, senón tamén da crítica estatal e internacional, en que Galiza, como xa fomos vendo, tivo unha crecente importancia.

1.1. Unha ollada histórica á noción de rexionalismo até a modernidade

Se ben o concepto de rexionalismo arquitectónico está vinculado á aparición do nacionalismo cultural dos anos vinte, o certo é que xa a finais do XIX, coas primeiras construcións historiográficas, xa se pode entrever un forte compoñente identitario. En todo este percorrido historiográfico, a cidade de Compostela e a presenza apostólica serán os principais fíos condutores. No tempo en que morría García II de Galiza (1090), encerrado por seu irmán Sancho no castelo de Luna e cuxo trono herda Afonso VI (1071-1109), outro dos seus irmáns, comeza unha xenealoxía de figuras que falan do poder do reino de Galiza durante a construción da sé santiaguesa, desde a Concordia de Antealtares (1075) até a consagración do templo (1211): o matrimonio

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formado por dona Urraca —filla de Afonso VI— e Raimundo de Borgoña —conde de Galiza—; seu fillo Alfonso Raimúndez —Afonso VII o emperador— e mais o seu aio Pedro Fróilaz, conde de Traba; Fernando II (1157-1188); e Afonso VII de Galiza[703] (1188-1230)[704]. Compostela convértese, pois, nunha cidade de ebulición cultural e artística, panteón dalgunhas destas realeza e nobreza galegas, consolidada polo poder eclesiástico e político do arcebispo Xelmírez (1101-1140) e cuxa sé foi culminada polo Mestre Mateo, quen comeza a traballar en 1168 cunha pensión vitalicia outorgada por Fernando II para dirixir as obras do corpo occidental *a fundamentis* —desde os alicerces—, como reza o lintel principal do Pórtico da Gloria [**Fig. 322**]. A especificidade do Reino de Galiza, con períodos de máis ou menos autonomía, e novamente o status de Santiago como cidade apostólica, manterá unhas formas de expresión que no barroco terán un forte compoñente diferenciado. Precisamente, como estuda Vigo Trasancos (2012), a situación de marxinación e desleixo do Reino de Galiza deu lugar a unha forte connotación ideolóxica e identitaria do barroco, «patriótica», ademais do pulo recibido á fe xacobea [**Fig. 323**]. Opina asemade que se popularizou unha literatura sobre as marabillas e lugares milagreiros do Reino, como primixenios recoñecementos da riqueza patrimonial (Vigo Trasancos 2005; 2012).

A desaparición do Reino en 1833 co novo moderno territorial na consolidación do estado liberal, así como o ocaso da fidalguía, o paulatino proceso de crecemento urbano ao longo do século, influirá na forma de entender o pasado galego, espertando os devezos románticos do Rexurdimento cara ás glorias da terra, da súa lingua e a súa cultura. O Mestre Mateo será redescuberto nos versos de Rosalía en *Follas novas* (1887), na recreación fantasiosa de Jenaro Pérez Villamil [**Fig. 324**] e no labor erudito de López Ferreiro [**Fig. 325**]. Alén, a historiografía incipiente de Murguía ou o propio López Ferreiro van espertar tamén uns primeiros achegamentos á práctica da arqueoloxía. O cardeal Payá será quen de iniciar as primeiras escavacións en 1878, coa fin de corroborar que os restos, agochados desde 1589 polo perigo do pirata Drake, seguisen presentes no seu lugar. A ratificación desta segunda *inventio* (1879) xerou un novo clima de confianza e apoxeo da sé compostelá, logo dun século de declive da cidade, e habilitou a cripta cun novo sepulcro [**Fig. 326**], obra do prateiro Ricardo Martínez Costoya —con José Losada e Eduardo Rey—, cuxa obra vén sendo estudada en profundidade na súa investigación doutoral por Ana Pérez Varela[705]. Costoya reproduciu unha arcada románica sobre a prata que retrotrae aos gloriosos tempos da catedral medieval (Pérez Varela 2019; 2020, 194-ss.).

Este romanticismo descifra dúas dinámicas. Por unha banda, este ambiente cultural intimista das décadas centrais do século propiciou unha ollada meditada e poética sobre a paisaxe[706], as tradicións, o patrimonio e os restos da historia, protagonistas, por exemplo, das escenas cotiás de Isidoro Brocos ou o atlantismo das paisaxes de Serafín Avendaño [**Fig. 327**]. Por outra banda, a recepción dos historicismos e eclecticismos ao longo da segunda metade do XIX e as primeiras décadas do XX reflicte unha realidade diversa. O historicismo máis vinculado aos modelos franceses, por exemplos, estaría representado polo neogótico arqueolóxico de Faustino Domínguez Coumes-Gay (Sánchez García 2003, 204) e chegaría até os comezos do novo século coas igrexas rurais de Daniel Vázquez Gulías ou no asilo do Santo Anxo (1918) (X. Fernández Fernández 2002, 379–80). En paralelo, desde os sesenta e setenta do XIX comeza a apreciarse a rivalidade entre estes *revivals* e a chegada do eclecticismo neobarroco propio da arquitectura do II Imperio Francés. Só nas últimas décadas do XIX asoman as referencias inglesas, como o *Old English Style* e Wornum, que terán como exemplo prototípico o santanderino Palacio da Magdalena. En Galiza, dun lado, as Torres de Meirás [**Fig. 328**] adquiren o peculiar gusto aristocrático e fidalgo de Emilia Pardo Bazán, quen imprimirá a súa propia iconografía heráldica e diversas referencias literarias, formais, tipolóxicas e espaciais que coñecía non só da

[703] *Adeffonsus Rex Legionensium et Gallecie*, coñecido pola historiografía española como Afonso IX. Sobre as omisións e esquecementos documentais e ideolóxicos da historiografía desde unha perspectiva galega, *vid.* Andrade Cernadas e López Carreira (2020).

[704] Estas figuras, coas excepcións de dona Urraca e Afonso VII, están enterradas no Panteón Real da catedral de Santiago.

[705] A tese de Pérez Varela, *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra* (Universidade de Santiago de Compostela, 2019) relata a situación cultural e artística da Compostela de finais do XIX e comezos do XX, dinamizada co gallo da segunda *inventio* e a revitalización da prataría a través do gremio de San Eloy. O estudo, así mesmo, céntrase en Martínez Costoya por ter sido el un dos prateiros con máis obra non só en Santiago, senón no conxunto do seu arcebispado e en Galiza.

[706] Sobre a descuberta da paisaxe a construción do seu imaxinario en Galiza entre os séculos XVIII e XX, véxase a tese de Federico López Silvestre (2005), dirixida por María Luísa Sobrino Manzanares.

súa propia reflexión sobre a arte galega, senón do ámbito francés ou inglés. Así, «en esa exploración de un historicismo que no encaja en ningún revival canónico, aunque sí en la moda "castillista" tan característica de la segunda mitad de la centuria decimonónica, la arquitectura y detalles decorativos dibujados por Emilia recogen un componente novedoso en las representaciones de elementos vernaculares que se reparten por toda la edificación» (Sánchez García 2021a, 153)[707]. Doutro lado, o Pazo de Castrelos de Vigo [**Fig. 329**], herdado a comezos de século por Fernando Quiñones de León, marqués de Valadares, experimentará unha fonda mudanza no seu interiorismo. Froito do casamento do marqués con Maryanne Whyte, de orixe anglo-irlandés, en 1907, chegarán os influxos británicos a través do arquitecto Page Lawrence Dickinson (1910), que mesturará o seu estilo coas preexistencias do pazo e os seus xardíns (López Borges 2018). Todo isto supuxo un achegamento a algunhas propostas que, próximas a estas tendencias vindas de Francia ou Inglaterra, tamén producindo interesantes síntese con elementos da tradición vernácula galega, podendo citar neste senso a galería neogótica da Casa Yáñez (1900) do franco-polaco Michel Pacewicz [**Fig. 330**].

Con todo, a abertura galega ás tendencias internacionais, simbolizadas por exemplo na celebración da Exposición Rexional Galega de 1909 en Compostela[708], producirá un entrecruzamento entre os elementos vernáculos e as novas linguaxes. Volvendo ao exemplo das galerías —de que se falará máis polo miúdo nos capítulos 4 e 5—, se ben este foi un elemento introducido no século XIX, a súa rapidísima popularización nas vilas e cidades galegas, especialmente na costa, fixo axiña del un modelo adaptado ás novas modas até se converter nun elemento máis da arquitectura popular galega. Dous bos exemplos son as modernistas Casa Rei da Coruña (1911), do asturiano Julio Galán [**Fig. 331**], e a Casa Brañas (1913) de Rodolfo Ucha Piñeiro en Ferrol [**Fig. 332**], e incluso se introduciu nun mundo con moitas referencias alleas como a arquitectura de indianos[709] na Torre dos Moreno en Ribadeo (1915), do tamén asturiano Julián García Núñez [**Fig. 333**]. Non sendo estes os únicos exemplos, o certo é que amosan unha tendencia xeneralizada de permeabilidade de elementos propios en novos estilos europeos que outorgaban cosmopolitismo e modernidade, ademais dun axuste de materiais como o granito, produción vinculada a un gremio de fonda personalidade.

Con todo, segundo se vaian consolidando os movementos de vangarda nas artes e na literatura galegas, comezará o eterno debate que marca o ser da arte e a arquitectura galegas do XX: como conciliar modernidade e tradición. Francesc Cambó visita Galiza en 1917, viaxe en que o acompaña o arquitecto Josep Puig i Cadafalch. Aquel nacente nacionalismo galego emanado da Asemblea Nacionalista de Lugo (17-18/11/1918), que proclamaba «a soberanía estética de Galiza» (a través de Barreiro Fernández 1982, II: 352), concretado no labor da Xeración Nós, as Irmandades da Fala ou o Seminario de Estudos Galegos, ollará a esta tradición mentres recibe os influxos da faísca moderna europea. «Un meu amigo dicía que s'estaba desenrolando unha arquiteitura ché, do mais abominabre [...]. Pouco a pouco vai entrando no campo —a Galiza vital e o porvir da raza— un xénero de construción cibdadán incómodo, cursi e feo. Os vellos pazos arruínanse [...]», laiábase Otero Pedrayo (1922). Fronte a isto, o galeguismo reivindica o románico, o barroco e a arquitectura popular como alma do pobo (Otero Pedrayo 1982), como Castelao testemuñaba no seu diario de viaxes europeas (1921): «polas rúas atópanse moitas casas modernas de estilo flamenco. Istas casas, tan útiles como "as internacionaes", son as que dan á cibdade ise carauter ruralista que as fai soportables» (Rodríguez Castelao 1977, 175). Dalgunha maneira, esta visión extasiada cara á arquitectura propia e o repudio cara ao *ché* é semellante ao xeito de sentir Goethe a arquitectura alemá a finais do século XVIII e a súa oposición ao neoclásico, só que, neste caso, o que se identificaba como «alleo» eran os repertorios ecléctico-historicistas introducidos polos indianos nas súas fachendosas arquitecturas do rural. No estudo e divulgación do patrimonio galego foron importantes as figuras de Ángel del Castillo, Antonio Palacios, Ben-Cho-Shey ou

[707] Sobre a conformación iconográfico-artística das Torres de Meirás por parte de Pardo Bazán, véxase tamén Sánchez García (2010).

[708] O Pavillón de Recreo Artístico e Industrial de Antonio Palacios é a única arquitectura supervivente da Exposición Rexional. Sobre este edificio, González Beramendi (1984) publicou un artigo na revista *Obradoiro*. Sobre a Exposición Rexional, *vid*. X. Fernández Fernández (1994b; 1996, II).

[709] A presenza de referencias alleas non exclúe a caracterización de moita arquitectura indiana como arquitectura rexionalista e, máis aló, como unha arquitectura rexionalista de características galegas. Sobre esta cuestión, *vid*. Iglesias Veiga (2011a; 2013; 2018).



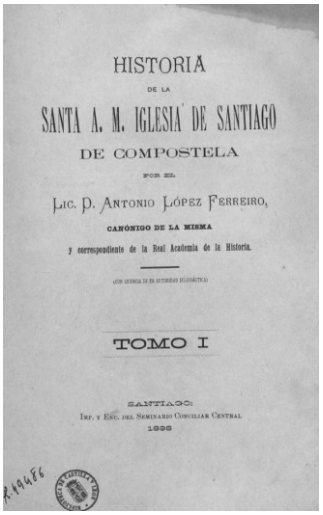
322



323



324



325



326



327

Fig. 322. Fragmento do Pórtico da Gloria. Fotografía do autor.
Fig. 323. Domingo de Andrade, Torre do Reloxo. Fotografía do autor
Fig. 324. Jenaro Pérez Villamil, *O Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela* (Palacio da Moncloa, 1849). Dominio público
Fig. 325. Antonio López Ferreiro, *Historia da Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (1898-1911)
Fig. 326. Ricardo Martínez Costoya, José Losada e Eduardo Rey: Urna apostólica da catedral de Santiago de Compostela (1884-1891). Cedida por Ana Pérez Varela
Fig. 327. Serafín Avendaño, *Paisaxe con galega* (1891). Colección Afundación. Dominio público

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



328



329



330



331



332



333



334



335

Fig. 328. Aspecto actual das Torres de Meirás. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: FirkinCat
Fig. 329. Pazo de Castrelos. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: HombreDHojalata
Fig. 330. Michel Pacewicz, Casa Yáñez (1900). Fotografía do autor
Fig. 331. Julio Galán, Casa Rei (1911). Fotografía do autor
Fig. 332. Ricardo Ucha Piñeiro, Casa Brañas (1913). Fotografía do autor
Fig. 333. Julián García Núñez, Torre dos Moreno (1915). Fotografía do autor
Fig. 334. Rafael González Villar, Casa Núñez (Betanzos, 1923). Fotografía do autor.
Fig. 335. Rafael González Villar, Proxecto para Museo Provincial de Belas Artes. Fonte: Garrido Moreno (1998a)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Xaquín Lorenzo, «Xocas», autor dun volume sobre a casa na *Historia de Galiza* de Otero Pedrayo, resultado dos traballos que viña desenvolvemento ao abeiro de institucións como o Seminario de Estudos Galegos desde os anos vinte. No entanto, Seara (1993b, 326) sinala que, fronte ao que acontecía noutras zonas do estado, en que este tipo de estudos eran dirixidos desde o GATEPAC e o GATCPAC, en Galiza o estudo da arquitectura foi un labor desenvolvido desde a etnografía e a antropoloxía, ademais de que non houbo ningunha referencia lexislativa sobre ela no Estatuto de Autonomía de 1936.

A capacidade ilustrativa e evocativa dos tempos gloriosos da patria é a razón pola que o galeguismo tiña máis reservas en aceptar as vangardas do que noutras artes e na literatura, máis permeábeis. A única excepción é a contraditoria figura de Vicente Risco[710], cuxa viaxe a Alemaña supuxo unha forte viraxe ideolóxica sintetizada nas liñas de *Nós* e en *Mittleuropa* (1934). Ao abordar a *Neue Kunst*, Risco amosaba a súa desilusión. Partindo de que a arquitectura é a alma dos pobos, ao abordar a *Neue Kunst*, un contraditorio Risco (1934, 347–48) amosaba a súa desilusión ao non atopar en Berlín ese espírito da patria alemá, que desaparecera baixo un «dioivo de cemento, baixo da arquitectura babélica do que chaman mundo novo», unha desconfianza pola «liña horizontal» vinculada á súa desafección polo marxismo[711]. Con todo, fronte ás críticas máis estéticas doutras personalidades do galeguismo cultural, Risco non era completamente contrario á arquitectura moderna, que vía como a evolución lóxica da arquitectura clásica alemá, un proceso que, desta maneira, non se podería extrapolar á arquitectura galega:

> A arquiteitura nova non é d'ise geito. Non somentes non é rematadamente feia, senón que moitas veces é perfeitamente razoábele e comprensíbele; moitas veces perfeitamente natural; moitas veces é, ou semella ser, o desenvolvemento lógico da arquiteitura nacional antiga; de cote ten certo caraute nacional, é sempre alemana, e semella non poder ser d'outra terra. Vese que é debida á unha evolución interna, verificada *in situ* (Risco 1933, 62; 1934, 348).

Así pois, a arquitectura rexionalista galega comezará a ser, nos anos vinte, a verdadeira alternativa local aos estilos máis cosmopolitas ou imperiais, dándose en moitas ocasións ben un proceso de escolla formal —por exemplo, en Jenaro de la Fuente Álvarez ou José María Banet—, ben un protagonismo crecente da linguaxe rexionalista. Este sería o caso de González Villar [**Fig. 334**][712]. Na súa vinculación á Academia Provincial de Belas Artes [**Fig. 335**][713], pronuncia unha conferencia co gallo da celebración dunha exposición dedicada ao pintor José Seijo Rubio. Nela, González Villar reivindica as épocas de fe que inspiraron os monumentos románicos —co Mestre Mateo á cabeza— ou a capacidade evocadora da paisaxe e as condicións do país, todo iso para «excitar a la práctica del regionalismo estilístico, a repugnar lo exótico, adaptándolo, en caso necesario, a las necesidades del país, pero nunca adaptándonos a él, y confiando en que llegará el día en el

[710] Con relación á vinculación de Risco á arquitectura, Castro Erroteta (1997) fai, nas páxinas de *Obradoiro*, unha escolma de textos do escritor ourensán relativos á relación das persoas co medio e o mundo urbano.

[711] «Coscentemente ou non, estas casas semellan responder á idea marxista: igualdade, nivelación, depresión do esprito, afogamento da iniciativa, solagamento da persoalidade no abstracto coleitivo. A liña hourizontal niveladora, esmagadora, rígida, o ideal do cuartel, da caserna e do presidio apricado á vida inteira» (Risco 1934, 351).

[712] En verdade, como ten abordado Garrido Moreno (1998a, 51-ss.), a súa arquitectura divídese en dous períodos fundamentais: o período ecléctico-rexionalista (1911-1931) e, tras dous anos de transición (1931-1933), o período racionalista-*déco* (1933-1941). Á súa vez, o primeiro período articúlase en catro etapas: os inicios (1911-1912), as pescudas dunha arquitectura persoal (1912-1920), o avance a unha nova visión do rexionalismo (1920-1922) e o rexionalismo-*déco* (1923-1931), sendo nesta última onde se encadra a citada conferencia.

[713] Garrido Moreno (1997) detalla a vinculación de González Villar a esta institución. A idea de crear un Museo Provincial de Belas Artes xorde arredor da segunda Exposición Rexional de 1917, organizada por Palacios, Sotomayor e Lloréns. O exconvento de Santo Agostiño, que albergaba a casa consistorial, ía quedar baleiro ao quedar finalizado o novo edificio da praza de María Pita, iniciando a Academia a adquisición do inmóbel quizais baixo o asesoramento de González Villar, que ingresaría na institución en 1923 e se convertería en presidente en 1927. Neste intre, após a cesión do exconvento, o museo ía instalarse. Porén, malia que nun primeiro momento apoiara a idea da Academia, a corporación municipal pretendía demoler o edificio para a creación dunha praza cun novo mercado, un derrubamento que causaría moita polémica. En 1928, González Villar elabora un proxecto de museo e arquivo que, se ben sería aprobado, a chegada da Segunda República, o cambio de poder municipal, a morte de Pedro Mariño —arquitecto municipal— en 1931 e a sucesión de Rey Pedreira no cargo deterán o proxecto, sendo retomado a idea do mercado que levará a cabo este último. Sobre a vinculación dos arquitectos á Real Academia de Belas Artes, *vid*. Garrido Moreno (1999a).

que los principios artísticos triunfen para bien de Galicia, de la Arquitectura, y de la suprema belleza»[714]. Alén do compromiso cultural, o rexionalismo presentou tamén un forte carácter político. A militancia xa tratada de Gómez Román no Partido Galeguista antes e despois da guerra, así como a súa boa relación con Castelao, retroalimentábase co estilo do vigués, quen deseñou ao intelectual rianxeiro unha casa [**Figs. 336 e 337**], aparecida n'*A nosa terra* (nº 375, 1935), di:

> Castelao é n'éstes tempos a figura que representa máis xustamente a alma da nosa Terra. Na súa formación como home, artista, escritor e político, as influencias alleas non viraron o limpo e forte trazo do seu perfil enxebre e como ésto sucedeu na cibdade de Pontevedra, para moitos os nomes de Castelao e Pontevedra teñen unha evocación parella. N-estas reflesións están basadas as trazas d-éste Proieto de «Unha casa para Castelao» en Pontevedra, no que poderán ollarse erros ou acertos, máis coido que ha resplandescer n-él a sinceridade e o fervor que debe ter toda ofrenda (M. Gómez Román 1935, 4).

Entender, porén, a experiencia do rexionalismo como a única con certa sensibilidade pola tradición ou negar a simbiose entre modernidade e tradición é unha visión limitada da situación da arquitectura galega neste intre. Agrasar Quiroga (1994) refírese, por exemplo, a certas pegadas da arquitectura preexistente ao se adaptaren os modelos racionalistas dos anos trinta a alzados e volumes máis tradicionais. Nun proceso contrario, Iglesias Veigas explica un proceso de depuración formal na arquitectura de Palacios nesta década. Ao tempo, Palacios seguirá a desenvolver a súa arquitectura rexionalista, marcada nos exemplos das Salesas de Teis, Panxón [**Fig. 338**] e O Carballiño. Iglesias Veiga (2012a) indica que a vontade de Palacios non era facer un simple historicismo e que a crítica do seu tempo vía a súa arquitectura precisamente como un estilo absolutamente recoñecíbel como palaciano e inzado de galeguidade. Un exemplo é este texto aparecido en *Vida gallega*:

> Palacios tiene su estilo de estos días [...]. ¿Es románica la iglesia de Panjón? No, sin duda. ¿Es gótica? No es gótica. ¿Es románica de transición o es gótica incipiente? Tampoco. Nos acercaríamos a una relativa realidad si dijésemos que es la visión, en sueños de quien pudiese fundir en un estilo lo que hay de idea de lo románico y de idea de lo gótico en el ambiente arquitectónico gallego. Pero mejor será decir que la iglesia de Panjón es de estilo... de Palacios (Solá 1934, 8).

Incluso unha personaxe con titubeos na modernidade como Vaquero Palacios, autor da Escola de Traballo en Compostela (1937) e da Casa Baladrón (1937) na Ponte Maceira [**Fig. 339**][715], realiza no Mercado de Abastos de Santiago unha oda á arquitectura galega, nun rexionalismo moi limpo e lonxe de citas concretas, se cadra coa excepción dunha mirada ás igrexas basilicais asturianas do século IX. Así o reflicte nunha carta ao COAG co gallo do recoñecemento colexial de 1984:

> A pesar de la vecindad de Galicia con Asturias —mi tierra—, yo no conocía aquella región hasta después de haber andado por Europa y América durante años, ocupándome de mi pintura, de la arquitectura [...]. Al regresar conocí Galicia, y el impacto que me produjo la arquitectura gallega fue tremendo, y no sólo la arquitectura, sino el paisaje, el clima, el cielo, la gente con su carácter, su vida, todo tan fundido, tan homogéneo, tan acorde con sí mismo [...]. Santiago de Compostela me sedujo con tal fuerza y tal dulzura que me quedé varios años allí [...]. Cualquiera que fuera la arquitectura de Santiago, medida, disparatada, monumental o de pequeña dimensión, siempre tiene un valor de 'arquitectura popular', llena de intimidad, de calor humano, algo entrañable, acogedor, cualidades ausentes, no pocas veces, en la arquitectura monumental [...]. No tuve la pretensión de hacer una obra destacable por su modernidad o, contrariamente, por su imitación de los estilos tradicionales de la arquitectura santiaguesa [...]. Nunca fui opuesto a la integración de una obra actual dentro de un conjunto arcaico (Vaquero Palacios 1983, 3–6).

Porén, co franquismo o rexionalismo adquiriu un compoñente folclórico, de imaxe estereotipada de Galiza, como se entrevé nos medios de propaganda oficial. Ademais, a residencia estival do ditador nas espoliadas Torres de Meirás, coas connotacións simbólicas —fora a residencia de Emilia Pardo Bazán— e

[714] *La Voz de Galicia*, 22 de xaneiro de 1925, p. 1. Reprodúcese integramente no catálogo *Rafael González Villar e a súa época* (AA.VV. 1975, 136–37) e parcialmente en Garrido Moreno (1998a, 77) e Macías (2017, 63).

[715] A Escola de Traballo é referenciada en Seara Morales (1993b, 347) e Iglesias Veiga (2010, 775; 2018, 305), mentres que a Casa Baladrón é só citada na tese de Iglesias Veiga (2010, 775–76), onde tamén se dan a coñecer outros pequenos proxectos de Vaquero. Así mesmo, os proxectos son postos en relación coa arquitectura de Palacios en Rodríguez Caramés (2020a, 332).

ideolóxicas que implica, supuña a apropiación dun dos referentes «espirituais» do nacionalismo conservador, o pazo, ademais de consolidar o poder de benfeitores do réxime como Pedro Barrié, quen interveu no proceso de expropiación[716]. Para alén do espolio, as torres sufriron unha fonda reelaboración iconográfica no seu interior que serviu para o seu uso propagandístico [**Fig. 340**][717], ademais de tentar presentar o ditador como señor do pazo a través de elementos como as pedras armeiras dos xardíns, unha concepción de pazo que, en calquera caso, non facía parte do imaxinario nin das pretensións orixinais de Pardo Bazán. A relación do réxime coas arquitecturas vernáculas como o pazo ten un longo percorrido, podendo atopar anécdotas curiosas como o traslado, pedra a pedra, do Pazo de Leis a Madrid para a Feira do Campo de 1962[718]. Este folclorismo do réxime de que vimos falamos desgastou aquel compromiso do galeguismo político coa arquitectura histórica do país, como defende Baldellou:

> Os pazos foron perdendo o sentido na medida en que os mesmos autores comezaron a observar que tampouco o «galeguismo», que puido servir para facer valer un posible compromiso, era varrido pola urxencia política e social, de recuperar un tempo, polo menos dez anos, case, case, perdido. A finais dos corenta pode apreciarse un cambio de sentido (Baldellou 1995c, 14).

Así e todo, a produción erudita no seo do Instituto Padre Sarmiento, de figuras como Filgueira Valverde ou Álvarez Blázquez, vai seguir a alimentar o coñecemento sobre o propio ou a crítica artística desde unha ollada galeguista conservadora. Xosé de Castro Arines, crítico de arte que fora discípulo de Castelao, militante galeguista, continuaba como férreo defensor dos grandes momentos de esplendor de Galiza, a prol da reeducación do gusto e moi escéptico coa arquitectura do Movemento Moderno:

> Cantería y arquitectura, casi en su exclusividad, constituyen nuestro arte nacional, nuestra plástica [...]. Sólo con el constructivismo nacido de teorías exóticas, con los principios de Le Corbusier, la piedra dejó verter en sus mil formas tradicionales la alegría de la voluta y jamba barroca, la pirotecnica del arabesco parlanchín, la útil gracia del alero, del porche y la balconada [...]. Pero el mal va arquiriendo, desgraciadamente, carácter crónico. Arquitectos llegados de donde no se sabe —quizá porque se sabe demasiado— han empeñado nuestras aficiones a un regusto por la más estúpida de las arquitecturas; por un utilitarismo plástico que es, paradójicamente, inútil y antiestético, como cosa ajena que es a nuestra necesidad constructiva. Gropius y Le Corbusier, que crearon para otros climas arquitecturas quizás buenas allí —y yo creo que no—, transplantados aquí como palmera en iceberg, causan más que lástima, indignación [...]. ¿Qué idea tendrán los arquitectos nuestros —los que padecemos— de lo que es connatural al clima céltico, al hombre de aquí? [...]. Si éstas son de ínfima calidad, todo aviso será poco contra ellas; que el daño que hacen a nuestro arte muchos arquitectos merecería penas prolongadas hasta el día del Juicio Final (Castro Arines 1946).

A defensa militante de Castro Arines no texto anterior de *Finisterre: revista de Galicia* (nº 25, 1946) reflicte á perfección o que desde o exilio convertía en dogma Castelao no senlleiro *Sempre en Galiza* (1944):

> Pero hai algo que xa eisistía en permanencia, e que os galegos debemos respetar; a verdadeira e auténtica tradición de Galiza. Non, por certo, aquela tradición dos chamados tradicionalistas, que se afinca nos tópicos da hestoria e que trata de anovarse nos erros e traccións de certos príncipes, senón daquela enerxía étnica que vive nos limos da concencia nacional de Galiza. Porque a verdadeira tradición non emana do pasado, nin está no presente, nin se albisca no porvir; non é serva do tempo. A tradición é a alma eterna de Galiza, que vive no instinto popular e nas entrañas graníticas do noso chan. A tradición non é a hestoria. A tradición é a eternidade (Rodríguez Castelao 2004, 49–50)
>
> [...]
>
> As artes da construción callaron en Galiza no estilo románico, que perdurou por riba do gótico, deica enlazarse co barroco. O gótico, por ser unha arte lóxica, non puido aclimatarse no noso país, pero do barroco fixemos un 'estilo nacional'. Porque tedes que saber que hai un 'barroco galego' e que, neste estilo, creamos exemplares que son fitos da historia da arte (Rodríguez Castelao 2004, 64–65).

[716] Sobre o proceso e as ferramentas do espolio das torres, *vid*. Babío Urkidi e Pérez Lorenzo (2018), Grandío Seoane (2019), Martínez Pereda (2019) e Pérez Lorenzo e Babío Urkidi (2017; 2019).

[717] As Torres de Meirás son amosadas no NO-DO como o dócil e tranquilo lugar estival da familia do ditador. Sobre a visión de Galiza no NO-DO, *vid*. Bustos Miramontes (2021).

[718] *ABC*, 6 de marzo de 1962, p. 8.


A NOSA TERRA Páxina 4

A CASA DE CASTELAO

¡EI, TERRA!

Esta diada da Galicia terá de adequerir no momento presente unha distinta sinificación. Terá de ser a diada da exaltación romantista do noso ideial. Ha ser tamén a afirmación máis rotunda e viril do noso esforzo continuado.

Pasaron longas e fondas cousas. Endexamais, acertos, se diáficou o noso sagrificio co-a imprenta da persecución. Homes da nosa causa sagra, defensores dos nosos postulados de reivindicación e superación da Terra, sufriron as inxustizas do rigor das xentes cerriles que estenden a política ao uso das orgalizacións tribáles, onde o xefe é dono omnímodo de todol-os destinos.

Galicia ha ter sempre, pevalada na emoción polida e aristócrata, a exemplaridade dos que souperon sobrepoderse a sí mesmos, pol-a outa categoría das comenencias da patria nai. Eles serán os outros precursores, n-este novo camiño de dilidade persoal e coleitiva. Eles virán de alcender o fervor dos nosos azos de liberdade, na propia renunciación dos ínimos afeitos, amasados e fermentados no subfondo de egoismo das miudas cousas de afán outolán.

Eis o segredo da nosa eficacia. Eis a revelación máis fecunda do noso trunfo. Cada un de nós—irmáns—ha ser na anécdota do vivir, cibdadán na política, unha limpa executoria da actuación normativa. Nos non podemos ser de calquer xeito nis producirnos no feito humán sin unha preocupada consciencia da nosa trascendencia. Somos algo mais que unha vida que se perpetúa. Somos tamén unha vida que renace. Teremos, pois, de ser unha aurora que se alumes para un novo día, craceado de sol de xustiza e armoizado en leises puras de fraternal convivencia.

Por eso, nesta data tradicional en que buscamos no regazo íntimo dos máis ledos recordos, o alento vivificador para o noso ideial—mesma sangue do espírito—teremos de afincar a nosa profesión de fé na promesa solemne do propio melloramento, artílices da mesma vida, autocreadores dos nosos destinos, integrándonos na areia porvirista dos anceios liberadores da Terra, cara sempre as metas futuras da sua total e ausoluta mansunsión.

Sin desmaios. Sin desfalecimentos. Pola roita dos que, souperon inmortalizar os nosos degaros. Polos vieiros doorosos dos que souperon redimunos das nosas claudicacións. Pol-o surco regado a ledicia das bágoas do noso apostolado, onde fol xerminando a semente d'unha froi inmercesíbel de dilidade espritoel.

Tamén, contra todol-os treidores—duros e téridos—que asoballaron a sua alma no xugo das prebendas ou na inmoralidade fedenta das sinecuras.

¡EI, Terra!

ROXERIUS.

O de hoxe é algo máis que unha ameaza.

26 de Maio do 35.—Baixo nomes diversos, todos de ocasión e antiguiños, está resurdindo todo o antigo caciquismo galego dos tempos monárquicos.

Máis grave é o extrictamente político en que a tidoo de experiencia comézase por dar

336


337


338


339



340

Fig. 336. Manuel Gómez Román, Casa para Castelao. Fonte: *A Nosa Terra*, nº 375 (1935)
Fig. 337. Carlos Paz Lorenzo, Restitución 3D da Casa de Castelao (Centro Infográfico Avanzado de Galiza, Fundación Penzol)
Fig. 338. Antonio Palacios, Templo Votivo de Panxón (1932). Fotografía do autor
Fig. 339. Joaquín Vaquero Palacios, Casa Baladrón en Ponte Maceira (Negreira, 1937). Fotografía do autor
Fig. 340. As Torres de Meirás no NO-DO (1/1/1966). Fonte: Filmoteca Española – RTVE

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A arquitectura era ideoloxicamente fundamental para Castelao, que incluía algúns mestres e arquitectos no cortexo das grandes personaxes da historia galega no seu mítico *Alba de groria*, discurso pronunciado no Día da Patria de 1948 en Bos Aires, «unha Santa Compaña de inmortaes galegos, en interminábel procesión. Alí veremos as nobres dinidades e os fortes caraiteres que dou Galiza no decorrer da súa Hestoria» (Rodríguez Castelao 1951, 10). Por unha banda, Castelao narra: «Ven detrás o mestre Mateo, o *Santo dos Croques*, co *Apocalipsis* debaixo do brazo, encabezando unha grea de arquiteitos e imaxineiros, que portan as ferramentas das súas artes». Máis adiante, cita «os escultores Moure e Ferreiro, xunto cos arquiteitos Andrade e Casas e Nóvoa, que ceibaron de cadeas a nosa orixinalidade oprimida» (Rodríguez Castelao 1951, 11–13).

Neste contexto, e como xa se viu no bloque II, Gómez Román reservaba algunha esperanza na modernidade no seu discurso de ingreso na RAG, así como nas influencias alleas. Para el, nin o tradicionalismo nin a modernidade son os problemas, senón a emerxencia de órganos lexisladores e un estudo do patrimonio arquitectónico galego de cara a un uso racional do territorio, lonxe da especulación: «Pola súa parte, o noso vivir pode adornarse das normas de modernidade, aínda que pareza ancorado no pasado. Porque o acento tradicionalista non quere dicir estancamento, senón que, pola contra, supón partir do que foi para chegar con signo propio ó actual» (M. Gómez Román 1990, 20). Mentres que o nacionalismo galego se atopaba nun interregno (*ca*. 1950-1965) entre a disolución do PG na clandestinidade e a aparición de novas forzas soberanistas nos sesenta, o exilio exterior representado por Caridad Mateo lanzaba propostas de país para a súa arquitectura desde as liñas de *Vieiros*. Na súa liña marxista, en «Pranificazón e humanismo» defende a deturpación capitalista da arquitectura moderna e reivindica unha ollada racional e metodolóxica das condicións naturais para unha óptima planificación sen renegar da tradición mais si dos privilexios: «ista é a razón pola que as crases mais afastadas son a miudo as abandeiradas do tradizonalismo, que identifican raposeiramente cos intereses da Patria», fronte ao «respeito á persoalidade dos homes e dos povos e alento á sua evoluzón fecunda, opóndose a tradizonalismos negativos dunha banda e aceitando os avances da cultura universal pola outra» (Caridad Mateo 1962). É, polo tanto, unha posición que concilia, como veremos, os elementos diferenciais como os puntos de partida da planificación —nacionalidade espacial— renegando dos tradicionalismos reaccionarios —rexionalismo crítico. Desde México, o arquitecto brigantino devecía unha arquitectura onde se equilibrasen o real e o racional, elementos escindidos no progreso capitalista (Caridad Mateo 1965)[719]. Esta reconciliación do real e o racional será dominante na contemporaneidade cando se aborde o popular como a herdanza racional que traducir nunha nova arquitectura tamén racional e inserida na realidade concreta do país.

Fernández del Riego (1995, 13), quen fora amigo achegado de Gómez Román, preguntábase precisamente que tería opinado o arquitecto vigués sobre Mumford e a súa defensa dunha arquitectura moderna humanizadora fronte aos aspectos máis lesivos do progreso mecánico. O galeguismo, que durante os anos corenta estivera representado polo Partido Galeguista na clandestinidade e o Consello de Galiza, dará un xiro coa morte de Castelao en 1950. Ese mesmo ano nace a editorial Galaxia, fundamental no mantemento cultural do galeguismo até os sesenta, unha liña de «galeguización da sociedade» na liña piñeirista. Será Piñeiro, ademais, o tradutor ao galego de Heidegger, comezando con *Da esencia da verdade* (*Von Wessen der Wahrkeit*, 1930) en 1956. En *Grial*, un dos principais órganos difusores deste tempo, Xohán Ledo (1965) reflexiona sobre a relación da obra de Gómez Román coa arquitectura moderna: «A mocedade de Gómez Román coincide cos anos do *modern style*, do *art nouveau*, do *jugendstil*. Pénsese no que anunciaban os nomes: modernidade, novedade, mocedade» (X. Ledo 1965, 87). O autor, crítico coa modernidade de *tabula rasa* e con desconfianza na dualidade arte-técnica nas respostas que se estaban a iniciar nos sesenta contra o Movemento Moderno, tenta chegar a unha reconciliación coa arquitectura moderna semellante á de Frampton: a través do concepto de *habitar* de Heidegger.

> Si queremos seguir pensando que o xeito de edificar espresa o xeito de vivir, o modo de ser, non pode esquecérese que toda obra humán e abastosa, dá máis que prá necesidade elemental. Logo cómpre contar con

[719] Sobre o papel no exilio de Caridad Mateo e Gómez Román, *vid*. Rodríguez Caramés (2020b)

> certas realidás: dispoñibilidade de materiás, imposicións topográficas, e aínda climáticas. O sol de Chandigarh, ou o de Brasilia[720], non permitirían as «galerías» da Coruña; pero non se pode cair en afirmacións estremosas como a de que as escadas esteriores son prototipo de países enxoitos e soleados, afirmación axiña desmentida polos patíns da nosa terra (X. Ledo 1965, 88).

Téntase xustificar a obra de Gómez Román como propia do seu tempo, sendo moderna na medida en que axustaba «o edificio urbán ó pazo rural», conciliando a arquitectura da época presente coa tradición e o lugar, os materiais ou as condicións climáticas (X. Ledo 1965, 91). Así e todo, do mesmo xeito que o exilio galego tivo escasa continuidade cos procesos da Transición, existe unha creba xeracional entre Caridad Mateo e Gómez Román coas xeracións máis novas, o cal non exclúe as valorizacións positivas que irán xurdindo aos poucos. No tocante a Gómez Román, convén lembrar as verbas de Alejandro de la Sota (1990), quen o definía como o «inventor da arquitectura galega actual», gabando a súa sensibilidade polo tratamento dos materiais.

1.2. O rexionalismo crítico no debate estatal

1.2.1. A arquitectura española no rexionalismo crítico

Como se adiantou no primeiro bloque, o rexionalismo crítico tivo a súa presenza no debate arquitectónico estatal, nunha época en que os impulsos da posmodernidade comezaban a agromar. O rexionalismo crítico espertou axiña o interese dalgúns medios de divulgación estatais, unha dinámica de reciprocidade co atractivo que para os seus propios teóricos tiña a arquitectura española nos anos oitenta. Nunha entrevista no xornal *El País* do primeiro de febreiro de 1986, Tzonis e Lefaivre sintetizaban as conclusións que viñan de tirar do seu estudo sobre o rexionalismo crítico en España. Comeza Tzonis afirmando:

> Lo que observamos en España no es simplemente una arquitectura regionalista cuyo propósito sea fabricar falsas identidades políticas o artefactos exóticos para la sociedad de consumo. Nos referimos a una nueva clase de regionalismo, lo que llamamos regionalismo crítico. Está surgiendo como una crítica a la destrucción de estructuras en la arquitectura contemporánea difundida por las empresas multinacionales, que cualesquiera que sean sus aspectos positivos acaban con los lazos humanos. Por supuesto, las personas luchan para escapar de la reclusión de la plaza Mayor y el caciquismo que se yergue detrás de ella. Sin embargo, no existe ninguna razón para que el precio de la emancipación tenga que ser el casi lunar paisaje urbano del paseo de la Castellana. La fase actual de regionalismo es un fenómeno crítico estimulante, y no debe confundirse con el culto a la nostalgia (Tzonis e Lefaivre 1986b).

Lefaivre, estabelecendo a existencia dun pulso entre as propostas do rexionalismo crítico e do clasicismo posmodernista que verniza a arquitectura española dos oitenta, matiza sobre o rexionalismo crítico que «su interés no está limitado a un público regional. Estas obras se concentran en un problema local, pero su problemática es universal. Nos hablan sobre la condición humana de hoy tal como es en casi todo el planeta» (Tzonis e Lefaivre 1986b). Esta entrevista encádrase nun momento de forte interese xerado arredor do ciclo de conferencias «Regionalismo arquitectónico y políticas autonómicas», celebrado en outubro de 1985 en Sevilla da man da UIMP e que atendía precisamente á nova conxuntura política como punto de apoio das novas sensibilidades[721]. As diferentes achegas a este congreso foron publicadas pola revista *A&V Monografías*, cuxo terceiro número (1985) levou por título «Regionalismo» [**Fig. 341**] e amosa o interese da editorial Arquitectura Viva, con Fernández-Galiano á fronte, por esta vía teórica que comezaba a agromar nas revistas internacionais. Para alén de Tzonis e Lefaivre, tamén Frampton (1985b) colabora nestas xornadas coas conclusións xa expresadas no artigo de *Perspecta* (nº 20, 1983) e recollidas na segunda edición da súa *Historia crítica da arquitectura moderna* (1985). A introdución de Fernández Alba, artigos sobre o rexionalismo en España

[720] En referencia a Le Corbusier, que tamén cita: «Pode Le Corbusier deixar nú, sen capa de pintura nen traballo de polimento, a superficie do cemento, pero incrustarálle uns croios» (X. Ledo 1965, 87).

[721] Cómpre engadir que non era a primeira experiencia española en que participaban Tzonis e Lefaivre. En 1982, a UIMP organizou o simposio «Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad», coa participación de Emilio Lledó, Philip Steadman, Ignasi Solà-Morales, Juan Antonio Ramírez, Ignacio Paricio, Ricardo Aroca, José Corral, Pedro Navascués, José A. García-Diego, Antonio Fernández Alba e Luis Fernández-Galiano, que foi o editor das actas (Fernández-Galiano ed. 1984).

como o de Navascués (1985), o repaso de Catalunya, Euskadi, Madrid e Andalucía e unha reflexión de Mangada sobre o rexionalismo e as políticas autonómicas pechan este especial[722]. Con relación a este último, o autor amosa unha desconfianza cara ao que o rexionalismo pode supor se é usado desde os poderes rexionais: o perigo do *pastiche*, pois, como forma de represión estética e creativa cinguida ao que se podería considerar unha «sobre-simbolización das identidades rexionais». Con todo, non é tallante coas bondades que o rexionalismo arquitectónico pode achegar, ao contrario, «entre apostar por unha arquitectura de las constantes castizas o, por el contrario, apostar por unha arquitectura desde un modelo universal, matizado por las anécdotas locales, yo me inclinaría por lo segundo» (Mangada 1985, 98)[723].

Nas súas reflexións sobre o caso español, os autores fan analoxías coas raíces históricas xerais estabelecidas no seu texto inaugural (Tzonis e Lefaivre 1981b). Dun lado, o rexionalismo historicista estaría representado pola Exposición Iberoamericana de Sevilla, que presentaría «simultáneamente la individualidad de las regiones y la unidad del todo» (Tzonis e Lefaivre 1985, 6). Doutro lado, na liña do rexionalismo regresivo, Tzonis (2013, 267) referirase aos proxectos das Rexións Devastadas como unha ollada á casa «española» e unha «empatía nostálgica por la sociedad y políticas rurales-feudales»[724]. Os primeiros exemplos xenuínos de rexionalismo crítico son atopados no transcurso dos anos cincuenta como resposta á entrada de capitais e a especulación construtiva. Influenciado polo existencialismo e a aparición da *action painting*[725], este rexionalismo crítico estaría caracterizado como unha reacción intelectual e introvertida que se manifestaría na —chaman— *action architecture* de Fernández Alba. Nos seus proxectos salmantinos, entre os que salientan o Convento del Rollo (1958) [**Fig. 342**], Alba estabelece uns «lazos que atan» a arquitectura ao lugar e, como os pintores da *action painting*, os muros dos seus edificios son «símbolos de indomable energía que no podían ser aprisionados ni profanados». Así mesmo, Tzonis e Lefaivre relacionan a arquitectura de Alba coa de Alvar Aalto[726] ou a Torre Velasca, con quen partilla a súa reflexión sobre o gran engano do funcionalismo degradado ao tempo que se afasta do rexionalismo historicista e o *pastiche* (Tzonis e Lefaivre 1985, 10)[727]. Como veremos deseguido, nesta primeira fase tamén se referirán a Bar Bóo e Albalat.

Xa nos oitenta, o medo de Tzonis e Lefaivre (1985, 18) era a convivencia do rexionalismo crítico cun clasicismo posmoderno que favorecese o mesmo proceso de táboa rasa que o Movemento Moderno, vendo exemplos disto en Barcelona, Madrid, A Coruña ou Bilbao. Cinco anos despois, en *Arquitectura Viva*, veñen confirmar isto nun artigo retrospectivo da arquitectura española dos oitenta: «había algo que nos atraía de la relativamente desconocida arquitectura española de entonces en contraste con la trillada banalidad de las típicas *acutezze* posmodernas con las que nos bombardeaba la prensa arquitectónica internacional», salientando como diferenza o «profundo sentido del arraigo, en oposición a la uniforme escenografía de las composiciones posmodernas» (Tzonis e Lefaivre 1990a, 22). O sentido do lugar ten a ver, pois, coas

[722] Para o caso andaluz, inclúense textos de Moreno (1985) e de Mosquera, Pérez Cano e Pérez Escolano (1985), así como a ficha das vivendas de Pino Montano de Antonio Barronuevo. No tocante a Catalunya, Molans (1985) e Montaner (1985) introducen a cuestión rexionalista catalá, exemplificada coas vivendas sociais de Mas Abelló (Reus) de Óscar Tusquets e Carles Díaz. En Euskadi, as vivendas en Miraconcha de Luis Peña Ganchegui son acompañadas dos traballos de Fullaondo (1985) e Galarraga (1985). Por último, a cuestión madrileña son salientadas as vivendas na Fosforera de José Luis Íñiguez e Antonio Vázquez de Castro, contribuíndo coas súas análises Bardají (1985) e Hernández de León (1985).

[723] En efecto, Fernández-Galiano (1991a, 32) reflexionaría sobre isto no seminario de Pomona (1989) sobre estas reticencias, lembrando como os arquitectos e os políticos rexeitaran o rexionalismo crítico no congreso de Sevilla de 1985. O rexionalismo, entendido case como insulto, xeraba unha oposición oposta (*opposing opposition*): os arquitectos españois non queren resistir, senón deviren parte da escena global. Neste contexto, o rexionalismo recendería a parroquialismo para os políticos, que aspiran ao *glamour* cosmopolita, e un medo a perderen a clientela do lado dos arquitectos.

[724] Unha cuestión que cabería matizar, sen prexuízo das críticas que se poida facer á política construtiva do período autárquico, ao ser algúns destes proxectos viveiros das formas modernas, como o caso de Esquivel, proxectado por Alejandro de la Sota.

[725] Non só se refiren á pintura neoiorquina, senón tamén a grupos españois como El Paso, Equipo 57 e o Grupo Paralló.

[726] Con todo, matizan esta vinculación «En su regionalismo crítico, Aalto aún utilizaba mecanismos compositivos cercanos a las ideas de los existencialistas del norte y de la segunda guerra mundial, mientras que Alba, a pesar de su admiración por Aalto, suscribía los medios de los expresionistas abstractos de postguerra, así como la ansiedad y los gritos de protesta de los existencialistas del mismo periodo» (Tzonis e Lefaivre 1985, 10).

[727] Noutro texto, Tzonis e Lefaivre (2005, 272) sitúan a corrente representada por Fernández Alba e Ganchegui no mesmo contexto que De Carlo e Rogers en Italia, Moore nos Estados Unidos, Stirling en Inglaterra e Tange en Xapón.

subcategorías do rexionalismo crítico, se ben destacan que algúns dos arquitectos con que comentaban a súa posición non estaban de acordo coa clasificación[728]. Atopaban tres elementos específicos que permitían a categorización: a) forte dose de urbanidade na forma en que os edificios ocupaban os soares en relación coa súa contorna e coa colectividade, no xeito de artellar e marcar a superficie de contacto entre o público e o privado; b) os elementos artesanais como virtuosismo, non como nostalxia; c) a recuperación de elementos tradicionais como mecanismos de representación, separados dos seus contextos e reconstruídos nun discurso crítico matemático. Auguraban, desta maneira, unha loita entre o sentido do lugar e o simbólico contra a burocratización e a tecnoloxización que traerían consigo o carácter utilitario das novas infraestruturas do poder público (Tzonis e Lefaivre 1990a, 23–24)[729].

En 2005, A&V *Monografías* publica o seu número 113, «Spain Builds. Arquitectura en España (1975-2005)» [**Fig. 343**], un repaso da arquitectura española desde os anos trinta até o novo milenio. Precedido por un capítulo de Fernández-Galiano (2005c) sobre os pulsos modernos nas décadas de ditadura —en que xa detecta, despois de 1968 e en plena debilitación do réxime, propostas críticas como as influencias por Rossi e a *Tendenza* en Euskadi, Galiza e Andalucía—, Tzonis e Lefaivre (2005, 46) ocupáronse dos anos da Transición (1975-1981), anos en que comezaron a agromar bos proxectos arquitectónicos que contrastaban coa pobreza do *boom* construtivo anterior, un tempo de arquitecturas comprometidas coas necesidades do país e co interese nunha tradición que salvase as eivas intelectuais e materiais do proxecto e no contexto local. Será tamén un tempo de dicotomías entre a modernidade máis ortodoxa e contextualizada, como detectan nas arquitecturas bancarias de Madrid [**Fig. 344**]. A outra dicotomía tamén estará no contextualismo, entre o rexionalismo crítico e unha interpretación sobria e enraizada do posmodernismo rossiano nas nacionalidades históricas, disxuntiva atopada nas periferias creativas —Andalucía, Galiza, Euskadi ou Catalunya. Láianse, porén, de que este rexionalismo, que era en verdade unha constante transversal na Transición, non pasou da pura actividade arquitectónica e transcendese a novos sistemas de planificación urbana e sustentabilidade ambiental (Tzonis e Lefaivre 2005, 54).

Pódense salientar unha serie de arquitecturas no seu percorrido a través da xeografía estatal[730]. No caso do «rexionalismo metropolitano de Madrid», os autores ven unha alta calidade no uso do ladrillo vermello, a austeridade e elegancia prismática ou a sociabilidade dos patios interiores, salientando, entre outras, as vivendas na rúa Basílica de Cano Lasso (1966-1972), as torres xemelgas da M-30 de Corrales e Molezún (1980) [**Fig. 345**], o parque de Palomeras de Junquera e Pita (1979) ou o edificio de Bankinter de Moneo e Bescos (1973-1976) [**Fig. 346**][731]. En Andalucía marcan unha tallante separación con respecto ás arquitecturas da Exposición Iberoamericana, definindo un novo rexionalismo que non só tipifica os elementos rexionais —luces, cores, vexetación, aromas, sensualidade, as *manzanas* ou as *corralas*—, senón que lles confire un novo significado lonxe de nostalxias ensimesmadas. Estas cuestións aparecerían, por exemplo, nas vivendas sociais de Pino Montano [**Fig. 347**] en Sevilla (1980) de Antonio Barrionuevo (Tzonis e Lefaivre 1985, 11–13 e 15–18; 2005, 46–50)[732]. En Euskadi, Tzonis e Lefaivre salientan, por unha banda, a *ikastola* de Garay e Lizanasoro en Hondarribia (1974-1978) como un exemplo da recepción de Rossi en arquitectos novos que «alejados de los clichés de la arquitectura moderna más convencional y profundizasen en el análisis de los precedentes

[728] Atopamos idénticas posicións nalgún dos arquitectos entrevistados para este traballo.

[729] Neste sentido, Tzonis e Lefaivre (1990a, 24), que neste artigo realizan unha «microsocioloxía da profesión», afirman que o conservadorismo do ensino durante o franquismo non foi tan catastrófico como se adoitaba pensar e non supuxo unha forte ruptura con respecto ao mundo occidental. En efecto, os autores salientan o forte compoñente intelectual dos profesionais, chave para esta vinculación ao contexto fronte á tecnoloxización que pon en perigo o contacto humano.

[730] Sobre as diferentes análises rexionais realizadas tanto por Tzonis e Lefaivre como por Frampton na Península Ibérica, temos realizado unha síntese na revista *Mazarelos. Vid.* Rodríguez Caramés (2020c).

[731] Tzonis e Lefaivre (2005, 48) contrapoñen o Bankinter ao «antimiesiano e wrightiano» Banco de Bilbao de Sáenz de Oiza, estando o primeiro adaptado á vila do marqués de Mudela e o segundo no AZCA. Cómpre engadir que, malia o xeneralizado uso do ladrillo vermello, Tzonis e Lefaivre salientaban con cautela este elemento construtivo, xa que logo, en termos de prefabricación e custo de obra está moi lonxe da artesanía tradicional do material.

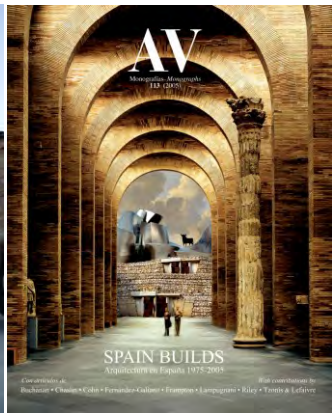
[732] Ademais, cómpre engadir que estas arquitecturas andaluzas serían, para Tzonis e Lefaivre (1985, 18), a antítese do rexionalismo regresivo que se manifesta nas vivendas para a *jet set* en Porto Banús (Marbella).



341



342



343



344



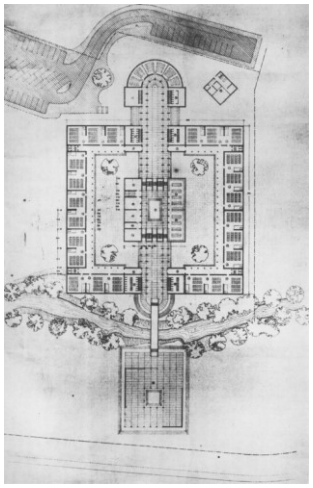
345



346



347



348



349



350



351



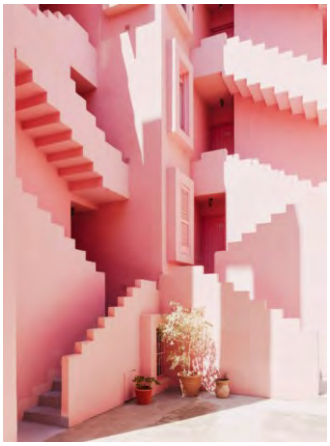
352



353



354



355



356

▲ Nesta páxina

Fig. 341. Portada do especial «Regionalismo» de *A&V Monografías*, nº 3 (1985)
Fig. 342. Antonio Fernández Alba, Convento del Rollo (1958). Fotografía do autor
Fig. 343. Portada do especial «Spain Builds» de *A&V Monografías*, nº 113 (2005).
Fig. 344. Francisco Sáenz de Oiza, Edificio do Banco de Bilbao Oiza en Madrid (1974). Fotografía do autor
Fig. 345. Ramón Vázquez Molezún e José Antonio Corrales, Torres da M-30 (1980). Fonte: *Arquitectura*, nº 245 (1983)
Fig. 346. Rafael Moneo e Ramón Bescos, Sede de Bankinter no Paseo de la Castellana de Madrid (1973). Fotografía do autor
Fig. 347. Antonio Barrionuevo, Vivendas sociais en Pino Montano (1980). Fonte: *Arquitectura*, nº 249 (1984), p. 67
Fig. 348. Iñaki Garay e Ignazio Linazasoro, *Ikastola* de Hondarribia (1974-1975). Fonte: *2C: construcción de la ciudad*, nº8 (1977), p. 30
Fig. 349. Luís Peña Ganchegui e Eduardo Chillida, Praza do Tenis e *Peite do Vento* en Donostia (1975-1976). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY 2.0. Autoría: Wouter Homs
Fig. 350. Ricardo Bofill, Marca Hispánica (1976). Fonte e dereitos: Ricardo Bofill (ricardobofill.com)

◀ Páxina anterior

Fig. 351. Francisco Sáenz de Oiza, Torres Brancas de Madrid (1962). Fotografía do autor
Fig. 352. José Antonio Coderch, Vivendas na Barceloneta (1951). Fonte: Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 2.0. Autoría: Catalan Art & Architecture Gallery (Josep Bracons)
Fig. 353. Ricardo Bofill, vivendas no *carrer* de Nicaragua (1964). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Gazophylacium
Fig. 354. Ricardo Bofill, Complexo Xanadù en Calp (1967). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC0
Fig. 355. Ricardo Bofill, Muralla Vermella de Calp (1973). Fonte e dereitos: Ricardo Bofill (ricardobofill.com)
Fig. 356. Ricardo Bofill, Walden 7 (1970-1975). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 2.5. Autoría: Till F. Teenck

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

históricos locales para extraer reutilizables» [**Fig. 348**]. Por outra, a Praza do Tenis de Luis Peña Ganchegui [**Fig. 349**], rematada co *Peite do Vento* (*Haizearen orraziade*) de Eduardo Chillida (Donostia, 1975-1976) é para eles unha forma de reivindicar a identidade rexional nun crecente mundo global[733], ademais de sinalaren o uso de granito rosa do Porriño no pavimento (Tzonis e Lefaivre 2005, 52–54)[734]. Por último, a Marca Hispánica (1976) de Bofill [**Fig. 350**][735] sería, para os autores, o exemplo contrario tanto na forma de articular a imaxe identitaria como na recepción da posmodernidade, derivada neste caso nun formalismo ensimesmado. A Marca Hispánica, construída a partir das terras removidas da autoestrada que conecta Catalunya con Francia, adquire a forma dunha pirámide, alusión ás exipcias e aztecas, sendo moi contestada polos críticos:

> Según Bofill, el templo que remata la pirámide une la tradición mediterránea de la construcción en ladrillo, el origen de la arquitectura clásica y la región de Cataluña, los colores de cuya bandera decoran el templo. Lo menos que se puede decir del resultado es que es fantasioso y que no logra transmitir la singularidad de este lugar único, ni tampoco la idea de apertura de España, ni su nuevo compromiso con la modernización, que se había detenido durante la Guerra Civil y la dictadura (Tzonis e Lefaivre 2005, 54).

Urrutia (1997) entendía que as transformacións da arquitectura moderna estatal veu dada polo desprazamento dos centros creativos de Barcelona e sinaladamente Madrid e a disolución de fronteiras e de escolas. Sinala que a proliferación de escolas, colexios e revistas xeneraliza un coñecemento do medio peculiar paisaxístico e material. Nesta época de renovación cara ao estado autonómico e o recoñecemento das nacionalidades históricas é aínda así difícil «integrar esta arquitectura en un concierto general de países (países nórdicos, Suiza, Italia, Portugal etc.) con la partitura común escrita por Kenneth Frampton sobre el llamado *regionalismo crítico* —en todo caso más reflexivo con el lugar y más conceptual que el folklórico tradicional» (Urrutia 1997, 550). Frampton, cuxos textos do rexionalismo crítico, como vimos dicindo, foron divulgados en revistas de ámbito estatal[736], terá un protagonismo constante na crítica estatal a partir do congreso de Sevilla de 1985, a aparición dos seus artigos nas revistas de Arquitectura Viva ou cos seus traballos en que analiza o panorama arquitectónico español. Desta maneira, nos seus textos sobre o rexionalismo crítico, así como os previos á adopción do termo (Frampton 1981, 5; 1982d, 78; 1983a, 149–50), as referencias á Escola de Barcelona son constantes, mentres que na *Historia crítica da arquitectura moderna* son varios os capítulos onde aparecen referencias á arquitectura española[737], centrándonos neste punto nos capítulos 5 e 6[738] da terceira parte[739]. Seguindo os grandes consensos historiográficos, Frampton sitúa nos anos cincuenta a recuperación do

---

733 Salientamos dous artigos sobre a súa obra: o estudo de Baldellou (1974b) na revista *Hogar y arqutiectura* (nos 113-114) e o de Sangalli Uggeri (2014), que o pon precisamente en relación co rexionalismo crítico. Véxase, así mesmo, a súa tese, defendida na Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (2013).

734 O *Peite do Vento* ou o Bankinter eran xa introducidos por Fernández-Galiano (2005c, 30) no artigo anterior, correspondente ás décadas de Franco, referíndose así ao clima de recuperación da historia e a valorización do contexto que «a través de la Tendenza en general y de Aldo Rossi en particular tendría una extraordinaria influencia en los arquitectos emergentes del País Vasco, Galicia y Andalucía, que mezclaron en diferentes proporciones un clasicismo diagramático y unas constantes vernáculas para renovar una modernidad ajada y burocrática», un proceso que tamén leva a Barcelona e Madrid, «aunque en un caso templado por la elegancia del diseño y en el otro por el pragmatismo del enfoque».

735 Para o caso catalán, noutra publicación tamén citan o edificio do Banco de España de Girona (1982-1985) de Clotet e Paricio (Tzonis e Lefaivre 1993).

736 Como xa se indicou no primeiro bloque, o seu artigo de *Casabella* (nº 500, 1984) do ano 1984 apareceu na *Revista de Occidente* (nº 42, 1984) e *Obradoiro* (nº 10, 1984), aos que habería que engadir o texto de *Los cuadernos del norte* (nº 42, 1987).

737 Seguindo os intereses que xa deixara reflectidos na introdución de *Young Spanish Architecture* (Frampton 1985d).

738 O quinto capítulo sería o dedicado ao rexionalismo crítico, mentres que o sexto leva por título «A arquitectura mundial e a práctica reflexiva», onde hai apartados de Finlandia, Francia, Xapón e España, así como unhas liñas dedicadas a Portugal xunto con outros países.

739 Así mesmo, débese engadir que, na cuarta edición, existe un sétimo capítulo nesta terceira parte, «A arquitectura na era da globalización: topografía, morfoloxía, sustentabilidade, materialidade, hábitat e forma cívica, 1975-2007». Nela inclúense proxectos españois como o complexo L'Illa (1992) de Moneo e Manuel de Solà-Morales; o Kursaal de Donostia (1999), a casa consistorial de Murcia (1998) e a Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca (1987-1993), ambos os tres de Moneo; o Museo de Altamira en Santillana del Mar (1994-2000) de Navarro Baldeweg; o Guggenheim de Bilbao (1995) de Gehry; a biblioteca de Usera en Madrid de Iñaki Ábalos e Juan Herreros (1993); o auditorio Baluarte en Iruña (1993) de Patxi Mangado; a biblioteca de Villanueva de la Cañada (1993) de José María G. de Churtichaga e Cayetana de la Quadra-Salcedo; así como proxectos realizados por arquitectos españois no estranxeiros, caso do conxunto de vivendas de Josep Lluís Mateo en Ámsterdam (2005). *Vid.* Frampton (2009, 349–94).

fío da cultura moderna a través do Edificio de Sindicatos de Cabrero, o bloque de apartamentos na Barceloneta de Coderch e mais o Goberno Civil de Tarragona, que desde o punto de vista plástico é comparada coa Casa del Fascio de Terragni. Débese indicar que, fronte ao interese de Tzonis e Lefaivre pola arquitectura galega, Frampton —case— non se refire á arquitectura galega en ningún dos seus repasos do contexto estatal. Así, a referencia máis próxima é a de Alejandro de la Sota[740], de quen comenta o ximnasio do Colexio Maravillas ou o xa citado edificio tarraconense:

> O fascínio da abordagem de De la Sota decorre, em parte, da flexibilidade de seu método, ou seja, de sua evidente capacidade de variação espacial dentro da norma e da lacônica articulação da forma de construção. Uma medida da sofisticação de De la Sota está no fato de ele ter visto o Palácio do Governador [o edificio do Goberno Civil] como um ponto de transição, tanto em termos de política cultural enquanto de expressão tectônica. Para ela, era a síntese de um momento em que a tradicional monumentalidade da pedra, tão favorecida pelo poder fascista, podia mais uma vez ser representada como uma parede dinâmica, semelhante, em seu efeito, aos planos de alvenaria paradoxalmente leves que Mies usara pela primeira vez no Pavilhão de Barcelona (Frampton 1997a, 407–8; 2009, 340)[741].

Para o caso de Madrid, para alén da influencia sotiana, Frampton (1997a, 409; 2009, 341) detecta outras dúas correntes: a abordaxe neoaaltoesca de Fernández Alba, co seu Convento del Rollo en Salamanca (1962), e a neowrightiana de Sáenz de Oiza, desde as Torres Brancas (1962) [**Fig. 351**] até o edificio do Banco de Bilbao (1971-1981). Mais, como vimos indicando, neste contexto dos anos cincuenta e sesenta, é a Escola de Barcelona a que máis interese esperta para a análise do rexionalismo crítico. Este achegamento á arquitectura barcelonesa desde o rexionalismo crítico estabelécese a través de dous camiños. Dunha banda, a práctica rexionalista anticentrista do *Grup R*, con Sostres e Bohigas á fronte, que recollía o espírito antifascista do GATCPAC da preguerra. A tradición catalá do ladrillo, plenamente desenvolvida no Modernismo, a influencia de Neutra e o neoplasticismo ou do neorrealismo de Gardella serán algunhas das referencias do rexionalismo heteroxéneo catalán. As xa citadas vivendas na Barceloneta (1951) [**Fig. 352**] de Coderch serán precisamente as que mellor reflictan esta influencia de Gardella, ao compartir coa súa Casa Borsalino de Alessandria (1951-1953) o emprego de elementos tradicionais mediterráneos como as persianas de chan a teito e cornixas finas e salientes (Frampton 1997a, 383–84; 2009, 320)[742]. Neste sentido, é necesario dicir que as relacións entre as arquitecturas italiana e catalá, que xa temos abordado en varias ocasións nesta tese, foron tamén tratadas por Sara Coscarelli Comas (2013; 2016a; 2016b) arredor do rexionalismo crítico. Coscarelli repasa estas conexións entre Milán e Barcelona para abordar unha serie de elementos mutuos en tipoloxías como a casa, propondo para denominar esta tendencia co termo *regionalisme crític mediterrani*. Doutro lado, a outra vertente do rexionalismo crítico en Catalunya a que se refire Frampton é a obra temperá de Ricardo Bofill e o Taller de Arquitectura. Se ben o seu edificio no *carrer* de Nicaragua (1964) [**Fig. 353**] seguía unha reinterpretación da tradición de ladrillo semellante á de Coderch, o complexo Xanadú [**Fig. 354**] en Calp (1967) —a que poderiamos engadir a Muralla Vermella (1973) [**Fig. 355**], tamén nesta localidade alacantina— supón o desvío cara a un romanticismo *kitsch*. Esta transición de Bofill cara a unha arquitectura apoteótica é confirmada co edificio Walden 7 (1970-1975) [**Fig. 356**], en Sant Just Desvern:

> Com seus vazios de doze andares de altura, salas de estar mal iluminadas, balcões minúsculos e seu revestimento de azulejos atualmente se desintegrando, Walden 7 marca aquele limite infeliz no qual o que foi inicialmente um impulso crítico degenera-se em uma cenografia altamente fotogênica. Em última análise, apesar de sua efêmera homenagem a Gaudì, Walden 7 apresenta uma certa afinidade com a sedução massificante. Trata-se de uma arquitetura narcisista par excellence, uma vez que a retórica formal dirige-se para a alta moda e para a mística da personalidade excêntrica de Bofill. A utopia mediterrânica hedonística a que Walden 7 aspira cai por terra diante de um exame mais acurado, sobretudo no que se refere à cobertura ajardinada onde um ambiente potencialmente sensual não se realizou pela ocupação (Frampton 1997a, 385; 2009, 320–21).

740 Lémbrese que Frampton (1997b) tamén redacta un texto para o especial sobre Alejandro de la Sota en *A&V Monografías*.

741 Ademais, a partir destes edificios, Frampton traza unha xenealoxía de influencias de De la Sota en arquitectos como Víctor López Cotelo, Carlos Puente ou, no caso catalán, en Víctor Rahola, Josep Llinàs, Elias Torres Tur e José Antonio Martínez Lapeña.

742 Tamén salienta a Casa Catasús (1956) en Sitges, un encontro entre o neoplasticismo e Mies van der Rohe.

Como vemos, Frampton comparte intereses con Tzonis e Lefaivre por algunhas arquitecturas e arquitectos ao longo das diferentes —no senso xeográfico— rexións de España. Cabería salientar neste caso as referencias de Frampton ao edificio de Bankinter e ao Museo Romano de Moneo, o Convento del Rollo de Fernández Alba, a Praza do Tenis de Ganchegui e Chillida, as vivendas de Barrionuevo en Sevilla, a *ikastola* de Garay e Linazasoro ou o parque de Palomeras de Junquera e Pita (Frampton 1997a, 409–11; 2009, 343). No entanto, será na análise da estrutura profesional española onde o inglés atope as principais causas desta diversidade. Así, na súa liña de como a descentralización do poder político e a aparición de movementos de emancipación política e cultural favorecen a aparición do rexionalismo crítico, mantiña as súas desconfianzas cara a esta disolución espontánea do poder, «di cui siamo stati testimoni in Spagna», posto que resultaría inxenuo menosprezar a herdanza do estado xacobino e o seu interese no avance económico e tecnolóxico (Frampton 1986, 22). Sexa como for, o inglés ten sostido o alto nivel de cultura arquitectónica da arquitectura española, especialmente grazas ao labor dos colexios: «Non c'è dubbio che queste misure avranno un effetto deleterio sulla qualità dell'architettura iberica, poiché il *colegio* non solo era il garante del livello qualitativo local, ma promuoveva anche un senso di identità regionale» (Frampton 1996, 5). Aínda que recoñece que o papel da CEE e o seu avance cara á mercantilización da arquitectura diminuíu a autonomía dos colexios, Frampton (1999, 84–86) afirma que a descentralización política beneficiou a arquitectura española e que neste proceso foi fundamental o control, influencia e monopolio virtual dos colexios, que lles permite patrocinar a cultura arquitectónica local de moitas maneiras secundarias, como exposicións, conferencias e revistas subsidiadas, de onde —entende— parte o liderado da crítica española: «o cultivo e o sentido explícito da aprendizagem encarnados pelos *colegios* não apenas asseguram aos arquitetos espanhóis o seu prestígio, como também os incentivam a praticar sua arte em termos de uma realidade imediata, em vez de olharem, como nostalgia, para um futuro inacessível ou um passado igualmente remoto» (Frampton 1997a, 412; 2009, 344).

A cuestión rexionalista no conxunto do Estado será unha constante. Na entrevista de Curtis para a revista *Quintana*, o historiador inglés afirma: «Incluso ahora con la globalización y con la disolución de la identidad de las naciones, creo que todavía existen cualidades en la arquitectura española que son distintivas y que quizás ya no sean un problema para lo vernacular como lo fue en los años 50 y 60, con una cierta sensatez para adaptarse a las cualidades del lugar, en el sentido más general» (Curtis 2003a, 315–16).

1.2.2. As olladas galegas de Tzonis e Lefaivre e a presenza historiográfica do rexionalismo crítico en Galiza

En paralelo á xeración dos cincuenta, de entre os que salientabamos Fernández Alba, Tzonis e Lefaivre (1985) sitúan os dous pioneiros galegos: o uso das pastas de granito de Bar Bóo nas vivendas da cooperativa «San Xosé Obreiro» de Vigo (1969) e o —hoxe desaparecido— complexo escolar de Benquerencia (Barreiros, 1972-1976) de Albalat [**Fig. 357**], que «expresa ideas regionalistas similares a través de su silueta, su masa y su emplazamiento» (Tzonis e Lefaivre 1985, 11)[743]. Ao se centraren no caso galego en época contemporánea, os autores comezan: «En Galicia se encuentra este punto de vista crítico. Galicia parece ser uno de los patrimonios de diseño más ricos y coherentes del mundo, en edificios y ciudades. Durante siglos los tipos edificatorios y los sistemas constructivos han evolucionado metódicamente y con el mayor rigor. Elementos del lenguaje de la costa atlántica se aunaron con las tradiciones continentales originando una notable síntesis regional» (Tzonis e Lefaivre 1985, 13–14). Aínda que o datan erroneamente, entenden que o único edificio dos anos cincuenta —é de — que usaba estes materiais rexionais foi o Mercado de Abastos de Santiago de Vaquero Palacios[744]. Así mesmo, decatáronse de que, alén da creatividade dese intre, existía no país unha grande actividade de estudo sobre a herdanza arquitectónica, que achaban fundamental: «El conocimiento propio es, después de todo, el

[743] Descoñecemos se os exemplos foron coñecidos *in situ*, mais temos a sensación de que estes dous exemplos foron descubertos —ou, cando menos, seleccionados— por teren sido incluídos no especial de *Arquitectura* de 1978 (nº 212), sendo unha das poucas e máis completas escolmas que existían nese momento sobre a arquitectura galega recente.

[744] Sobre este edificio referíanse ao uso da pedra con propósitos rexionalistas. Ademais do erro de datación, non deixa de ser unha reflexión moi relativa, motivada evidentemente pola pouca profundidade e a mirada «allea» dos autores, que viñan de descubrir unha experiencia rexional nova en Galiza.

primer paso hacia cualquier expresión regionalista seria» (Tzonis e Lefaivre 1985, 14)[745]. Após un brevísimo apuntamento ás investigacións de Portela e Gallego sobre a casa[746], o exemplo que chamou máis poderosamente a atención dos investigadores foi o lavadoiro que Pascuala Campos realizou no marco dos acondicionamentos urbanos en Combarro (1984). Algunhas das razóns, de que se dará conta nos capítulos 2 e 4, é a súa reflexión sobre a forma do hórreo, a desfamiliarización das formas ou a metodoloxía de traballo da arquitecta.

Este artigo, traducido ao neerlandés para a revista *Bouw* [**Fig. 358**] e ao inglés en *Interchanges #2*, da mesma California State Polytechnic University que organizou o seminario de 1989 (Tzonis e Lefaivre 1986a; 1987)[747], sería a primeira das moitas alusións galegas de Tzonis e Lefaivre. En *La arquitectura en Europa desde 1968*, Tzonis e Lefaivre volven citar os paneis de granito de Bar Bóo e o lavadoiro de Combarro de Campos, onde «los elementos regionales basados en la arquitectura regional se identifican, se esquematizan, se aíslan y, finalmente, resultan nuevos al ser empleados en el nuevo contexto, un proceso que se deja casi siempre a la intuición del arquitecto» (Tzonis e Lefaivre 1993, 19)[748]. En publicacións posteriores, Lefaivre e Tzonis (2012, 181) —tamén Tzonis (2013, 272) no congreso de Sevilla— continúan o seu interese polas intervencións de Campos en Combarro, inseríndoas nun contexto de reacción rexionalista que, se ben partilla coa posmodernidade a cuestión do contexto e a localización, está pola contra comprometida cos valores sociais e medioambientais; no devandito contexto non só inclúen este tipo de intervencións modestas, senón tamén outras de signo diferente como o Centro Cultural Jean-Marie Tjibaou de Renzo Piano (Nova Caledonia, 1991-1998)[749]. A obra de Campos volvería aparecer, xunto coa Casa Gallego e as vivendas para a comunidade xitana de Campos e Portela, no artigo sobre o tempo da Transición baixo o epígrafe «Extremo noroeste», en que Tzonis e Lefaivre (2005, 52) abordan o caso galego como unha creatividade descentralizada da periferia[750].





Fig. 357. **Andrés Fernández-Albalat, complexo escolar de Benquerencia (1972-1976). Fonte: *Arquitectura*, nº 212 (1978), p. 17**
Fig. 358. **Portada de *Bouw* e referencias a Galiza no artigo de Tzonis e Lefaivre (1986a)**

En calquera caso, nos textos dos oitenta e noventa albíscanse dúas sensacións. Por unha banda, a sorpresa e euforia de Tzonis e Lefaivre por teren atopado manifestacións arquitectónicas que se axustaban ao que viñan definindo desde 1981 e que eran descoñecidas fóra das fronteiras do Estado. Sabemos, ademais, que este proceso de interese pola arquitectura realizada en España nos oitenta vai para alén do rexionalismo

[745] Cómpre engadir que as referencias empregadas por Tzonis e Lefaivre para contextualizar o caso galego son Baldellou (1971), Baltar Tojo (1981), Casabella López e Martínez Suárez (1984), «Arquitectos gallegos» (1978), Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (1977h), así como as actas da II e a III Xornadas de Arquitectura Galega.

[746] Non desenvolven ningunha análise sobre elas, se ben inclúen dúas fotografías da Casa Pías de Portela e da Casa Gallego no Carballo.

[747] Seminario en que tamén se referirían brevemente a Galiza (Tzonis e Lefaivre 1991, 22–23).

[748] Diferenciándoo da metodoloxía de Giancarlo de Carlo en Mazzorbo, onde o proceso de identificación colectiva emana da participación dos habitantes do lugar —neste senso, afirman que pode participar tanto do populismo como do rexionalismo crítico

[749] Un exemplo que, como xa indicamos no bloque I, presenta dificultades á hora de empregar as ferramentas metodolóxicas do rexionalismo crítico.

[750] En efecto, ao longo do complexo contexto que tratan neste artigo, indican que, máis ou menos, todos os edificios tratados poden ter un carácter rexionalismo, mais: «Lo cierto es que salvo excepciones como el proyecto de Aroca y sus colaboradores, las viviendas para gitanos de Portela y Campos, y el Peine de los vientos, de Chillida y Peña Ganchegui la mayoría de los proyectos revelan cierta pobreza de ideas o quizá de interés por la innovación programática» (Tzonis e Lefaivre 2005, 54).

crítico, como amosaban as publicacións internacionais que daban conta sinaladamente do traballo dos arquitectos e arquitectas máis novas. Por outra banda, esa descuberta repentina determinaba unha visión que, en certa medida, presentaba unha relativa comprensión de como funciona o territorio galego. Combarro era unha vila «illada» e «pobre», mais non se reflexionaba sobre a estrutura urbana e periurbana de descontinuidades desde o centro formado por Poio e Pontevedra. Semella que Tzonis (2005), no prólogo do libro *25 casas de Galicia: arquitecturas de urbanización difusa*, pasara a entender mellor ese funcionamento interno do territorio galego. En efecto, recoñecendo esas boas impresións xeradas á súa visita nos oitenta a través de «poucos pero excitantes proxectos», entende que as dinámicas que detectaran seguían a cultivarse, xa que logo, «[...] Galicia fai parte da globalización [...] porque seguiu de xeito predicíbel o camiño de moitas outras rexións do mundo [...], [adoptando tamén] o modelo suburbano da urbanización difusa para situar residencias e como prototipo para o seu deseño» (Tzonis 2005, 3).

Aínda que, como vimos no bloque I, a súa posición arredor do rexionalismo é máis complicada, Curtis (2006) dedica unhas liñas a Galiza na súa «historia». En efecto, di que na arquitectura española respondeu ás diferenzas rexionais sen ser abertamente rexionalista. No caso galego, «algunos arquitectos de Galicia, como Manuel Gallego o César Portela, desarrollaron respuestas diferenciadas al severo paisaje de granito y la atmósfera lluviosa de esa remota esquina de España», diferenciándoos entre as «enseñanzas primordiales de De la Sota en obras que estaban cuidadosamente adecuadas a sus emplazamientos» para Gallego e nas «imágenes de Aldo Rossi y combinándolas con los severos arquetipos de la construcción vernácula en piedra local» no tocante a Portela (Curtis 2006, 680–81)[751]. Pola súa banda, malia que Frampton, como xa indicamos, non se refire case nunca a Galiza[752], podemos atopar algunhas ideas sobre o contexto estatal que se poden extrapolar. Na entrevista de Pablo Gallego Picard en *Terra*, aínda que este introduza a Galiza na pregunta, Frampton responde con xeneralidades:

> [Pablo Gallego] Gustaríame adxuntar dúas ideas opostas. Primeiro é que España está cuberta por montañas que a fan difícil de atravesar xerando un conxunto de rexións xeograficamente isoladas, desde as súas orixes. Cataluña, País Vasco, Galicia, Andalucía... Rexións cunhas paisaxes e culturas diferentes. Segundo, é que a arquitectura moderna española e do Norte de Portugal semella estruturada máis por diferentes personalidades ca por un estilo ou escolas rexionais.
>
> [Kenneth Frampton] Quizais sexa certo pero en calquera caso os españois dalgunha forma son capaces de deseñar varandas, por exemplo, cunha calidade no detalle moi particular e distinto das varandas alemás, francesas ou inglesas. Hai unha certa elegancia case minimalista na maneira en que o aceiro é usado por exemplo. Iso seméllame algo colectivo. Polo que neste caso particular vostedes teñen unha tradición claramente discernible (Frampton 1999, 82).

Ao longo desta conversa, Frampton reflexiona sobre as similitudes entre a arquitectura española e portuguesa — referíndose preferente ao Porto e á zona norte— no tocante á sensibilidade polo lugar, os materiais, as posibilidades da tecnoloxía ou a influenciada arquitectura popular, que relaciona co retraso na industrialización e coa ideoloxía dos réximes de Salazar e Franco: «Se cadra neste senso isto explique por que as raíces do vernáculo a través do mundo labrego están máis vivos hoxe en Portugal e España do que o están en Francia e Inglaterra [...]. Isto fala dunha continuidade en certa forma de vida labrega que preserva o vernacular máis vivo» (Frampton 1999, 83). Con todo, non se atreve a dicir claramente se existe unha influencia do vernáculo na arquitectura. Para Frampton (1999, 86), tomando o termo «calma» de Luís Barragán, a arquitectura española caracterizaríase pola tranquilidade fronte á arquitectura fotográfica e espectacular, producíndose mesmo unha hibridación entre ambas as dúas formas nas novas iconas arquitectónicas, isto é,

751 Deseguido tamén se refire ao CGAC, como veremos no seguinte capítulo.

752 Nin sequera se refire, malia a presenza de obras galegas, nas introducións de *Young Spanish Architecture* e *Spanish Architecture (1997-2007)* (Frampton 1985d; 2007a). En verdade, neste segundo caso, o texto é unha visión conxunta dos capítulos 6 e 7 da terceira parte da súa *Historia crítica*, onde xa indicamos que non hai referencias galegas. A única referencia directa é a cita da Casa Gallego en Oleiros, referíndose ao arquitecto carballiñés como antigo colaborador de Sota (Frampton 2005a, 78).

museos, polideportivos ou bibliotecas[753]. Esta importancia da arquitectura institucional na conformación dunha práctica crítica ten sido sinalada por Frampton noutros escritos. Con relación aos anos oitenta, o inglés sinala como as condicións da topografía e tectónica serviron para transcribir a identidade e a paisaxe:

> Si la sensibilidad topográfica puede considerase el primer indicador de 'españolidad', el segundo es, sin duda, el carácter tectónico, es decir, la omnipresente poética de la construcción que se manifiesta en casi cualquier edificio y situación. A este respecto, la arquitectura española puede parecer a veces excepcionalmente lacónica, hasta el punto de resultar categóricamente antiespectacular. Si bien en todas las partes aparecen las contradicciones de la tardomodernidad, puede afirmarse que, en general, los edificios españoles muestran una presencia tectónica tan alejada del consumismo mediático como del reduccionismo del 'cobertizo decorado'. A pesar de las múltiples lecturas y ambigüedades en que abunda esta arquitectura, lo cierto es que su escencia cultural aún tiende a resistirse a la condición global en la que la forma arquitectónica tiende a quedar reducida a un producto puramente estético (Frampton 2005a, 80).

A nivel galego, existiu esa recepción sobre o rexionalismo crítico, se ben non houbo unha fonda reflexión. O artigo de Frampton apareceu en *Obradoiro* (nº 10, 1984) sendo director —como decano do COAG— Miguel Silva Suárez e estando no equipo de redacción Xan Casabella[754], un dos arquitectos que máis se interesou polo rexionalismo crítico de Frampton. Non será o único artigo deste estilo publicado na revista colexial por esta redacción. No número 12 tradúcese un texto de Buchanan (1985) sobre a cuestión do rexionalismo —cuxa noción é moi próxima á de Frampton— e o perigo da trampa posmoderna —e neovernácula— do *kitsch*[755]. Desta maneira, Xan Casabella, nun artigo inscrito nun especial de *Luzes de Galiza* (nºs 14-15, 1989) sobre a situación de Galiza no contexto europeo —España viña de ingresar uns anos antes na CEE—, repasa as principais correntes internacionais do momento e a súa aplicación en Galiza: posmodernidade, *High-Tech*, deconstrutivismo e rexionalismo crítico[756], do cal indica que é «o que conta en Galicia con máis simpatizantes, si ben con unhas interpretacións moi persoais en cada caso» (X. Casabella López 1989, X). Entende que hai unhas boas condicións para que se dea esta circunstancia, como a rica tradición popular, os estudos recentemente publicados, escaso desenvolvemento territorial, a proliferación de encargos de vivenda unifamiliar e a tradición moderna en que se formou o corpo docente da Escola de Arquitectura. Os exemplos citados a este respecto atinxen a Casa Gallego e a obra dos oitenta de Portela.

No transcurso dos anos oitenta foron varias as referencias ao rexionalismo crítico no debate. Javier Frechilla, no seminario «Alternativas periféricas al movimiento moderno» organizado pola UIMP en 1986, fixo unha crítica «a los intentos clasificatorios de Jencks (posmodernismo o tardomodernismo) y calificó de "intento arriesgado" el regionalismo crítico de Tzonis y Frampton, que sostiene que "existe una determinada arquitectura como reacción al estilo internacional por medio de la interacción de la cultura popular y su lugar

---

753 Este carácter das novas arquitecturas como referentes da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, como proxectos responsábeis, é exemplificado co Velódromo de Horta de Bonell e Rius. Esta idea pode ser perfectamente extrapolada a algunhas das principais arquitecturas institucionais galegas, como por exemplo o Parlamento de Reboredo ou o Museo de Belas Artes de Gallego.

754 Xunto con Xosé Pérez Franco, Juan A. Sicilia Fernández-Shaw e Jaime Domínguez Tenreiro, que exerceron como membros do equipo de redacción entre os números 8 e 12 (1983-1985).

755 Neste senso, a posición de Buchanan na contraposición entre posmodernismo e rexionalismo é practicamente idéntica á do rexionalismo crítico. Así as cousas, o posmodernismo sería a aproximación estadounidense ao rexionalismo e o neovernacular o «estarrecedor engano que se está a espallar por toda Inglaterra» e neles reside a trampa do *kitsch*: «O perigo de usar as técnicas e os materiais locais estriba en que se eles son meramente aplicados en lugar de ser intrínsecos á construcción e á forma entón os resultados poden ser un kitsch. A trampa do kitsch é aínda máis difícil de esquivar se os materiais e as técnicas non son xenuinamente locais xa que empregar semiréplicas de elementos tradicionais, que son símbolos, dun xeito ou outro, da localidade ou da historia, constitúe unha trola. Por eso nin o Neo-Vernacularismo nin o Post-modernismo corresponden convincentemente ó Rexionalismo; eles saben a cínico aproveitamento máis que a unha preocupación real coa cultura local. Ambos, indubidablemente, son estratexias consumistas de cara ó mercado; así se xustifica o seu populismo». Así mesmo, salienta o neorracionalismo como unha das formas de fuxir da trampa do *kitsch* en Europa: no canto de usar sinais da tradición, abstraendo as formas (Buchanan 1985, 62). Este artigo foi publicado orixinalmente en *Architectural Review* (febreiro de 1985).

756 Neste caso confírmase que un dos accesos principais ás teorías do rexionalismo crítico foi precisamente o artigo publicado por *Obradoiro*, citado ao final do texto. Ademais, o arquitecto erra ao considerar a Frampton como o inventor do termo e este artigo como o primeiro publicado ao respecto. Tamén é citado por Agrasar Quiroga (1997), só que, desta volta, a versión publicada na *Revista de Occidente*.

de origen"» (*La Voz de Galicia* 1986h). Aínda que cómpre lembrar que Frampton non asistiu ao CIAI finalmente, Carlos Xesús Fernández (1990) redactaba un artigo sobre o seu rexionalismo crítico no especial do congreso en *La Voz de Galicia*.

No especial do programa da CRTVG *Encontros*, César Portela é presentado como un arquitecto enmarcado dentro da corrente do rexionalismo crítico, engadindo que a ela pertence tamén, como amigo de Portela e arquitecto de renome internacional, Aldo Rossi, unha vinculación que é moi conflitiva para os teóricos do rexionalismo crítico. Esta vinculación rexionalismo crítico-Aldo Rossi, entendíbel tendo en conta a vinculación do italiano ao contexto galego, aparece en varias ocasións. No protocolo do seminario de debate sobre a conferencia «Bauen, Wohnen, Denken» de Heidegger celebrada en verán de 1987, Xosé Bar Bóo, Carlos Fernández, Marcial Gondar, Basilio Lourenço e César Portela, partindo da influencia desta conferencia no rexionalismo crítico de Frampton, afirman que este é «practicado por moi diversos arquitectos no mundo, independentemente de que teñan escoitado falar ou non de Heidegger», sendo Bar e Portela «representantes senlleiros do rexionalismo crítico galego» (Bar Bóo *et al*. 2002, 455). Este rexionalismo inscribiríase, continúan, no debate entre crecemento *versus* desenvolvemento e a recepción da remodelación análoga de Aldo Rossi. Tamén acontece en certas ocasións que as referencias ao rexionalismo crítico son tan vagas que se producen este tipo de vinculacións. Así, nun artigo sobre como as novas técnicas estaban a recuperar os vellos materiais, indícase: «A pesar de que Galicia no es una zona puntera en el empleo de nuevos materiales, la enorme repercusión que tuvo aquí el regionalismo crítico de Aldo Rossi, que predica la fusión de los elementos culturales propios con la aplicación de nuevas tecnologías, trajo consigo la vuelta a materiales como el piedra, el cristal o el cobre» (*La Voz de Galicia* 1993f)[757]. Sexa como for, como estamos a ver, é unha cuestión presente e relacionada con César Portela. Nunha entrevista realizada polo escritor Luís Rei Núñez[758], este pregúntalle non só pola cuestión do rexionalismo crítico, senón tamén pola súa valorización das posíbeis raíces históricas dese rexionalismo arquitectónico en Galiza:

> [Rei Núñez] Non alcanzo a ver porqué a quen parte das pautas do país, vostede incluído, se lle di agora exponentes dun «rexionalismo crítico», cando a quen fixeran o mesmo en música, Falla ou Stravinski, había o bo gusto de chamarlle «nacionalistas». Facedor de rexionalismo ou de nacionalismo, para César Portela, ¿son máis importantes Palacios ou González Villar, considerados exemplos de ton menor, pero homes que encaixaban a súa actualidade na tradición, que Gropius, Wright ou Stirling, con consideración de pesos pesados?
>
> [Portela] Palacios, Villar, Gropius, Stirling ou Wright foron e son todos uns grandes arquitectos [...]. A pesar das enormes diferenzas que atopamos nas súas obras, todos eles teñen denominadores comúns: o ser uns innovadores, grandes creadores de espacios, uns grandes mestres constructores, que lograron resolver necesidades espaciais concretas con formas artísticas.
>
> O «rexionalismo crítico» que menciona é, como outros ismos, unha etiqueta que pretende denominar un estilo, ou unha forma de facer. Neste caso, refírese a unha corrente relativamente recente que pretende, por unha parte, superar dogmas e prexuícios, sen deixarse arrastrar pola inercia do mercado e do poder, que tratan de unificar e uniforma-lo mundo, e que pretende, por outra banda, supera-lo internacionalismo e o provincianismo, creando unha nova cultura arquitectónica en todos e cada un dos países, apoiada firmemente nas súas raíces antropolóxicas. Unha nación onde goza dunha certa importancia é Galicia, pois non en van foi aquí un dos primeiros puntos onde se manifestou esa tendencia que poderíamos chamar mellor «nacionalista crítica» (Portela 1986a, 18)[759].

[757] En efecto, volvendo á emisión do especial de *Encontros*, o día da emisión deste programa incluíase na sección de programación televisiva do *La Voz de Galicia* unha breve información dos participantes no debate. Sobre Portela, indícase: «arquitecto pontevedrés sobradamente conocido, gran conocedor del tema y cuyas tesis pueden adscribirse a la corriente arquitectónica del "regionalismo crítico" propugnada por arquitectos como Kenneth Frampton o Aldo Rossi» (Villalaín 1986).

[758] Posteriormente, no seu texto para o catálogo da exposición sobre César Portela no MARCO, Rei Núñez (2003, 79) volvía facer referencia ao rexionalismo crítico en relación coas obras internacionais do pontevedrés: «Cuando lo hace fuera, las razones que aquí lo llevan a ser de su tiempo sin dejar de ser de su país (eso, en arquitectura, se llama Regionalismo Crítico), lo impulsan a adquirir otra nacionalidad. Que puede ser la japonesa en la prefectura de Toyama, o la venezolana en Ciudad Bolívar».

[759] Non compartimos o do rexionalismo crítico como estilo. «Rexionalismo» como fórmula de ámbito xeográfico, xa que, como vimos, Tzonis e Lefaivre non o vinculan a movementos de autonomía política e Frampton si que pode contemplalo.

Outra referencia podémola atopar n'*A Arte*, da colección «Biblioteca Básica da Cultura Galega» da editorial Galaxia[760]. Nel, Carmen Pena refírese ás xeracións de arquitectos que, desde 1970, se foron poñendo ao día no acontecer da arquitectura europea e norteamericana, entendendo que «na actualidade parecen coincidir coas propostas dun chamado *rexionalismo crítico* que ten como estratexia fundamental "reconciliar o impacto da civilización universal con elementos derivados indirectamente das peculiaridades dun lugar concreto"», citando as vivendas para xitanos en Campañó (Poio) de Campos e Portela. Engade a autora que estes arquitectos «asumen as novas teorías arquitectónicas do posvangardismo e a idea de identificación coa súa idiosincrasia natural e estilística, periférica e fragmentaria [...], impulsaron inquietudes estéticas e ecolóxicas de identificación coa paisaxe» (Pena López 1992, 361)[761].

Iago Seara é dos arquitectos que máis atenderon ás sensibilidades definidas por Tzonis, Lefaivre e Frampton están presentes en Galiza. Na introdución do seu bloque no *Galicia. Arte*, cita aquelas experiencias salientadas por Tzonis e Lefaivre, como Aalto ou Tange, así como a «nacionalización do Movemento Moderno», máis realista e comprometido socialmente, de Mumford, procesos que se intensifican nos oitenta coa preocupación pola topografía, a cidade e a especificidade do local (Seara Morales 1993b, 322). En efecto, ao se referir ás xeracións que se incorporan durante o cambio político —e, por extensión, cunha autonomía máis favorábel ao feito diferencial—, o autor entende que con eles se abrían «as posibilidades de desenvolver o discurso da identidade, o que supuxo que o "rexionalismo crítico", tan traballado por Kenneth Frampton fose un punto de referencia para a comprensión do proceso iniciado no programa arquitectónico galego desde 1975, e sobre todo desde o I SIAC» (Seara Morales 1993b, 449)[762].

En 1997, Fernando Agrasar repasaba no catálogo *Galicia hoxe* a situación da arquitectura galega, definindo unha serie de liñas mestras: a «abstracción minimalista» como punto de encontro co Movemento Moderno, a poética formal, a intervención sobre o construído e a «tradición renovada». Esta última liña relaciónaa coa influencia das achegas de Rossi, a redescuberta da tradición ou a contribución de Pedro de Llano no estudo do popular, citando o Auditorio de Galiza de Cano Lasso e obras de Portela como as casas dos oitenta, o faro de Punta Nariga ou as intervencións en Allariz. Entende, pois, que «os influentes textos de Kenneth Frampton nos que expón a súa idea do Rexionalismo Crítico, son a confirmación de sintonía internacional dos problemas establecidos na arquitectura en Galicia» (Agrasar Quiroga 1997, 95). Novamente Agrasar Quiroga, desta volta en relación coa obra de Creus e Carrasco, afirma que, en resposta ás tendencias nostálxicas, as que buscan a tecnoloxía como medio expresivo ou as que voltan ás formas modernas clásicas, a obra desta parella «propón unha constante reflexión sobre os logros da arquitectura nórdica e unha interpretación do "rexionalismo crítico", definido por Kenneth Frampton [...][763]. A construción e a utilización de materiais autóctonos, de intensa significación, completan os apoios nos que descansa o traballo arquitectónico desta parella» (Agrasar Quiroga 2004b, 354).

Daniel Beiras, nun artigo de *Grial* repasa precisamente o noso período a estudar (1970-2000) e a proxección das súas dinámicas no século XXI. Entende que, grazas a figuras como Portela, De Llano ou Gallego, experiencias como o SIAC, publicacións do COAG ou o estudo da arquitectura tradicional, xerouse nos setenta e oitenta «unha visión actualizada nosa tradición que se deu en chamar rexionalismo crítico, e que produciu por

[760] Polo tanto, débese entender como un libro básico de divulgación sobre a historia da arte galega, como é característico desta colección, que abrangue textos sobre literatura, antropoloxía, cultura etc. É por iso que a revisión da arquitectura contemporánea galega é breve, sendo un capítulo continuo desde o 1936 até a actualidade.

[761] A autora, como apoio teórico para a súa referencia ao rexionalismo crítico, cita os seis puntos de Frampton. Porén, a atribución máis explícita que realiza do rexionalismo crítico non é a máis axeitada, referíndose ao Auditorio de Galiza de Julio Cano Lasso, que presenta algunhas referencias formais que resultan barroquizantes de máis.

[762] Porén, nun artigo anterior, Seara introducía o rexionalismo crítico nunha lista de actitudes pouco rigorosas e contrarias á herdanza arquitectónica galega: «la arquitectura del bulto, la pseurracionalista, la postmodernista, la pseudoficcional, el badoquismo [sic], lo kitsch, el regionalismo crítico...» (Seara Morales 1987e, 15).

[763] O autor cita o capítulo do rexionalismo crítico na *Historia crítica da arquitectura moderna*.

primeira vez unha arquitectura moderna pensada para o territorio» (Beiras García-Sabell 2013, 135–36)[764]. Na súa tese, Beiras fala dunha «xeración do rexionalismo crítico» que atopará o seu punto álxido após a celebración do CIAI, cando a arquitectura galega se proxecta estatal e internacionalmente, sendo o congreso un intre de reflexión e balance con que comezará unha ruptura xeracional con este rexionalismo crítico (Beiras García-Sabell 2012a, 134 e 346). Pódense atopar outras referencias relativas a proxectos concretos. Por exemplo, Lens e Hervella (2002, 6) nun artigo en *Tempos novos* (nº 62) sobre o Museo do Mar de Vigo, referíndose ao diálogo entre natureza e artificio, entende que se axusta ao «movemento do chamado Rexionalismo Crítico ó que agora se aproxima Aldo Rossi», afirmación que, máis unha vez, cumpriría pór entre aspas. Pérez Sánchez (2006a, 271), nun texto sobre o complexo presidencial de Monte Pío de Manuel Gallego, atribúelle unha «dimensión sensorial y una identificación con el lugar que entronca con los principios del regionalismo crítico formulados en los años ochenta».

Por último, cómpre engadir, como temos testemuñado tamén nas nosas entrevistas, que moitos arquitectos —coñecendo a teoría— non amosaron interese polo rexionalismo crítico, podendo intuírse nalgúns casos o xa coñecido «medo ao ismo» ou á «etiqueta rexionalista» ou quizais un coñecemento parcial do rexionalismo a través de artigos concretos que foron publicados no ámbito próximo, quedando excluídos os matices que Frampton, por exemplo, foi debullando nos oitenta. Un deses exemplos do desinterese é Xosé Manuel Casabella, cunha visión completamente diferente á de seu irmán, como vimos de ver unhas liñas atrás: «A miña opinión o rexionalismo crítico do que falou Frampton non se refería tanto ao aspecto xeográfico ou localista. Máis ben ao non universal ou global. Creo que non tivo moita influencia na nosa cultura» (Bonell e Casabella Álvarez 2004, 208).

1.3. Rexionalismo(s) como enfoque

1.3.1. Do «galeguismo arquitectónico» á «nacionalidade espacial»

Un dos episodios chave na reflexión sobre a tradición construtiva desde a arquitectura moderna foi a edición das Sesións Críticas de Arquitectura celebrada en Granada en outubro de 1952. A participación dalgúns dos nomes fundamentais da consolidación da arquitectura moderna en España, como Aburto, Cabrero, Zuazo e, especialmente, Fernando Chueca Goitia, quen se encargará da redacción do manifesto e da síntese das ideas das sesións granadinas [**Fig. 359**]. Con todo, na nómina de participantes e asinantes do manifesto non atopamos ningún galego: o máis próximo será Fisac, quen xa iniciara a súa vinculación con Galiza a través do seu proxecto de La Estila, así como a comunicación impartida neste colexio maior nos cursos de verán de 1954. Como vimos no segundo bloque, as conferencias de La Estila eran unha excepción na vinculación da arquitectura ao mundo da cultura ou ao debate sobre a arquitectura.



Fig. 359. **Portada da *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 136, 1953) e primeira páxina da recensión da Sesión Crítica da Alhambra**

[764] Tamén na súa tese de doutoramento se refire ao rexionalismo crítico en varias ocasións, se ben nas conclusións defende que entre as xeracións máis mozas incorporadas no cambio de milenio se dá un desapego estético con moitas dinámicas dos setenta, ademais dunha ruptura co rexionalismo crítico (Beiras García-Sabell 2013, 346).

A primeira grande experiencia do debate arquitectónico en Galiza foi, xaora, o IV Seminario Sindical de Deseño Industrial (1970), que certificou os contactos xestados os anos anteriores entre Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo con Albalat e outros arquitectos. Na sesión de abertura do seminario, logo de falar sobre a Cidade das Rías, Albalat pronunciou unha conferencia sobre «unha arquitectura rexional a nivel do noso tempo». A crónica resume unha intervención en que Albalat asume a necesidade de axustarse á nova universalidade tecnolóxica, mais tendo en conta que a localización concreta outorga un certo compoñente rexional á obra de arquitectura. Desta maneira, se ben é consciente dunha espallada antinomía medio-tecnoloxía, Albalat acredita en arquitectos como Fernández Alba e a integración ética da arquitectura popular na ética e a realidade histórica da arquitectura contemporánea. Sobre uso de elementos rexionais, este debe facerse «sin mixtificaciones ni alardes escenográficos, la dimensión de una arquitectura habitable donde la síntesis de lo útil y lo bello alcance su plena vigencia y validez» (Laboratorio de Formas de Galicia 1970, 98–99)[765]. E é que para Albalat, o rexionalismo é «intención, máis que forma»[766].

Esta crecente «galeguidade» atinxiría tamén o grande texto inaugural de Miguel Ángel Baldellou (1971). Con respecto aos pioneiros, Baldellou presentaba —como iremos vendo ao longo deste bloque— unhas opinións bastante negativas, aludindo ao excesivo formalismo de Albalat ou o uso de pastas en Bar Bóo como «estéticamente antipático» (Baldellou 1971, 33 e 37), unhas conclusións que se poden encadrar na típica contraposición, con moitos matices, entre as formulacións máis racionalistas de Albalat e as organicistas de Bar[767]. Mais, como xa ten dito, a importancia do texto de Baldellou é a descuberta das xeracións acabadas de incorporar e a interpretación case «mística» da realidade arquitectónica galega:

> La arquitectura en Galicia fue realizada por el pueblo cultamente. La sabiduría de la necesidad, la adecuación al paisaje, el color, la carga de significados, impregnan cada piedra utilizada de la cultura más profunda, guardada y transmitida, vivida, generación tras generación. Así se simplificó la arquitectura deliberadamente, sabiamente, pues todos gozaban de participación. La arquitectura gallega, incluso de catedrales, es una arquitectura popular. El pueblo trazó los senderos, las rinconeras, los accesos, las escaleras, los desniveles, los parapetos y tantas cosas que forman el paisaje arquitectónico, sin caprichos, voluntariamente, como unidad de criterio superior a los estilos paisajeros. Podría hablarse de «la esencia del estilo gallego», como hizo Worringer con el gótico. Ese galleguismo arquitectónico, sutilísimo siempre y elemental, con frecuencia está en Santiago en cualquier parte, en la arquitectura espontánea sin arquitectos, en el barroco, en la arquitectura «de arquitectos» voluntariamente anónimos y por ello más «cultos» (Baldellou 1971, 17).

Esta idea de que toda arquitectura galega é unha arquitectura popular, quizais algo esencialista, está presente na carta de Vaquero Palacios: «Cualquiera que fuera la arquitectura de Santiago, medida, disparatada, monumental o de pequeña dimensión, siempre tiene un valor de 'arquitectura popular', llena de intimidad, de calor humano, algo entrañable, acogedor, cualidades ausentes, no pocas veces, en la arquitectura monumental» (Vaquero Palacios 1983, 3). Tamén Cano Lasso segue na liña de Baldellou ao entender que existe unha continuidade histórica na arquitectura galega —baixo o risco de modas e un «rexionalismo apriorístico e forzado que tende a rematar en caricatura»— con elementos que teñen marcado o seu carácter:

> En Galicia, a paisaxe, a luz, a pedra, a humidade do ambiente, así coma os ulidos: o fume da leña, o musgo, a herba fresca... vanche invadindo suavemente, predispoñendo o teu ánimo.
>
> A rocha, o duro granito, danlle unidade á grande arquitectura galega a través do tempo e dos sucesivos estilos; e o románico, o gótico, o renacentista, o barroco, o neoclásico... unifícanse polo emprego da pedra e a pátina do tempo. Hai outra arquitectura rural máis humilde de laxes de pedra ou de madeira, fundida na paisaxe, pero a Natureza está sempre presente (Cano Lasso 1992, 21).

Segundo Baldellou, esta «esencia do estilo galego» está determinada por dous factores: a) a vontade de anonimato, «cualidad ética que da una formalización integradora lejana de la grandilocuencia hueca»; e b) a

[765] Río Vázquez (2015a), ademais, relaciónao co concepto de «novo rexionalismo» introducido nos anos cincuenta por Giedion (1997).

[766] Entrevista realizada no seu estudo da Coruña 13 de outubro de 2017.

[767] Vigo Trasancos (1993, 412–15) refírese á Fábrica de Sargadelos de Albalat, por exemplo, como organicista. Ademais, aínda que o organicismo é unha constante na obra de Bar Bóo en formas —Policlínico Cíes— como en texturas —os chalés, por exemplo—, a composición responde en moitas ocasións a cuestións máis próximas ao racionalismo, comezando pola súa primeira obra, o Edificio Plastibar (1957).

sutileza, «cualidad estética que da forma a la ética, y se manifiesta en el "gusto" [...], se basa en una extraordinaria artesanía [...] pero se mantiene controlada por la voluntad de integración en una forma superior» (Baldellou 1971, 19). Asemade, estas calidades posúen unhas características expresivas comúns:

1. A relación coa contorna, o tratamento do espazo exterior e a topografía.
2. Os ritmos espaciais ou o espazo como aventura cotiá, manifestado en escalinatas, as crebas peonís ou visuais, o estreitamento ou abertura do espazo público, a secuencia cheo-baleiro dos soportais, o contraste de luz e sombra, o reflexo das galerías ou mesmo o ordenamento espallado e rururbano das rías.
3. A subordinación das partes ao todo, como os elementos artesanais, os detalles en pedra ou a talla en madeira, caso das galerías[768].
4. Consecuencia das dúas anteriores, as dúas escalas en que se traballa: o pequeno detalle, racional e funcional, e mais a integración, intuitiva e orgánica, na rúa e no hábitat, na naturalidade da paisaxe.
5. A busca da unidade, a proximidade e o formalmente simple.

Este galeguismo arquitectónico detectado por unha persoa que desde fóra caracterizaba deste xeito a arquitectura galega é abofé confirmado por aqueles que reflexionaron nas seguintes décadas[769]. Posto que o proceso de industrialización en Galiza foi lenta e tardía, Almuíña e Martínez Suarez (1974, 208)[770] afirmaban que o desenvolvemento da arquitectura moderna galega —entendéndoa desde os procesos de modernización arquitectónica do século XIX— estaba determinada por dúas «liñas mestras»: «la voluntad de enlace con una tradición riquísima en el aspecto arquitectónico y la adhesión a los sucesivos movimientos que las vanguardias artísticas impulsaban en los demás países europeos», de maneira que a confluencia ou afastamento destes dous vectores marcan a obra de cada arquitecto. É indubidábel, pois, que o nesgo principal da historiografía galega recente é precisamente esa liña habermasiana que non só intenta reconciliar a modernidade coa tradición construtiva, as dialécticas do lugar e a paisaxe e mais a reinterpretación do vernáculo, senón que entende a modernidade como un proceso continuado e ininterrompido grazas a esa mediación coa tradición que cumpría ser estudada[771]. A situación da arquitectura galega nos anos setenta movíase, como se viu no bloque II, entre a crise da modernidade e a sedución posmoderna. Agrasar Quiroga (2009) define esta disxuntiva coa metáfora da *casa de vidro* e a *casa de pedra*, imaxes de Franco Purini empregadas en *L'architettura didattica* (1979), dous polos que representan «clasicismo e modernidade», «racionalidade e irracionalidade», «escuridade e claridade» e «memoria do pasado e tensión cara ao novo». Desta maneira:

> O moderno era unha actitude de abordar o proxecto, de crear, de pensar arquitectura, que non entraba en conflito coa expresión dunha forma de habitar para o presente. A idea do moderno é suficientemente flexible para aguantar sen romper novas preocupacións, como a reivindicación da propia cultura, ou o diálogo co existente (Agrasar Quiroga 2009a, 126).

Aquela máxima de Curtis de *estarmos máis preto do inicio dunha nova tradición que do final doutra* é en parte verdade, como afirma Seara (1993b, 493) no epílogo do tomo XV do *Galicia. Arte*, xa que a tradición do Movemento Moderno é un «gran bloque cultural que debe estar, e está, encadeado coa tradición anterior, grecorromana e mediterránea nas orixes», cuxas «inflexións locais» viraron universais alén de modas pasaxeiras. Seara sintetiza deseguido as características da arquitectura galega contemporánea en dez puntos.

---

[768] En efecto, Baldellou cita o artigo de Amezqueta en *Arquitectura* (1968), e cita algúns dos principais arquitectos que traballaron na Mariña coruñesa: Juan de Ciórraga, Leoncio Bescansa, Eduardo Losada, Julio Galán, Andrés Fernández-Albalat ou Andrés Reboredo.

[769] O vector identidade-tradición seguirá a ser o fío condutor dos seus posteriores textos sobre Galiza. *Vid*. Baldellou (1993a; 1995c).

[770] Lémbrese que un dos textos citados por Almuíña e Martínez Suárez na entrada da *Gran Enciclopedia Galega* era o texto de Baldellou de 1971.

[771] Esta necesidade de estudar a tradición como reformulación cultural da arquitectura articula o limiar do catálogo *Rafael González Villar e a súa época*. Nel, Almuíña non só reivindica que o nacente colexio e mais a escola enchan o baleiro nas investigacións tipolóxicas e espaciais da arquitectura popular ou culta, senón tamén da tradición arquitectónica máis inmediata, lugar en que se encadraría o estudo de González Villar: «A tradición adequire para nós un senso dialéctico, de síntese do pasado, mesmo o máis achegado a nós, o cal, por súa vez, vaise transformar nunha das hipóteses coas cales teremos que traballar de eiquí para adiante» (Almuíña Díaz 1975a, 14–15).

USC DE COMPOSTELA

Alén dos puntos relativos ao COAG, á ETSAC e ao SIAC, cómpre reproducirmos os seguintes:

> 1.— A preocupación xeral pola cultura material de Galicia [...].
>
> 5.— A corrente de superación da tendencia uniformadora e dos procesos actuais.
>
> 6.— O proceso de busca da identidade en coincidencia cos ventos favorables da experiencia autonómica.
>
> 7.— O compromiso crítico coa tradición do Movemento Moderno, sen que este sexa alleo ó elo da tradición grecorromana, que acumula tamén experiencias críticas —inflexionadas, polo tanto, coa cultura galega—, da que tantos exemplos se poden expoñer do románico, do renacemento, do barroco, do neoclásico, do historicismo, do modernismo e do rexionalismo, nun binomio de confluencia ou afastamento crítico coa tradición popular e/ou grecorromana (mediterráneo-atlántica) e coas vangardas críticas da arquitectura universal.
>
> 8.— A comprensión do lugar como síntese da historia das formas e dos contidos da relación home-espazo (topografía cultural): nacionalidade espacial.
>
> 9.— A asunción do proxecto como metodoloxía de introspección e da topografía cultural e formulación do espazo do «ser actual».
>
> 10.— A técnica e a artesanía que, presentes no mercado local, configuraron e configuran a arquitectura, sempre aberta á presenza de técnicas importables (Seara Morales 1993b, 494–95).

As relacións que se poden tirar co rexionalismo crítico son obvias, mais podemos deternos nos puntos sete e oito. Con respecto ao primeiro, Rossi, nos seus *quaderni* 8 e 9, redactados a comezos dos setenta, fai dúas referencias a Galiza no contexto dunha cultura atlántica: en relación coa arquitectura megalítica[772] e sobre as vexetacións que vernizan a arquitectura[773]. Na introdución do «Galicia Jacobea», Rossi insiste nisto ao describir a súa relación con Galiza: «He pensado también que una relación con Galicia en realidad es siempre singular. Conozco muchos países, incluso más bellos, pero nunca he visto una tierra con tanto misterio: tal vez sólo Cerdeña, con su mixtura de mar, naturaleza rocosa y cultura megalítica» (Rossi 1993, 5). Na verdade, como se afondará no capítulo 4, este carácter mediterráneo que impregnado na arquitectura moderna terá unha feliz mestura cos compoñentes espaciais e tipolóxicos atlánticos, tal como se extrae do epílogo de *La arquitectura del humo* de Iago Bonet (1994). Porén, non todos os arquitectos partillan esta idea da converxencia entre cultura mediterránea e atlántica. Xosé Manuel Casabella, por exemplo, sostiña que unha das razóns que frearon a expansión do Movemento Moderno en Galiza foi o seu uso insistente de referencias á arquitectura mediterránea, algo que condicionaba a súa aplicación noutras tradicións construtivas: «Pénsese no extensivo e case exclusivo emprego de cubertas planas frente ó tellado inclinado, máis propio da arquitectura dos países húmidos. ¿De que maneira se reacciona en Galicia ante as primeiras críticas ao Movemento Moderno?» (X. M. Casabella López 1988, 18). Aínda que a intención de X. M. Casabella é buscar unha esencia «atlántica», este enfrontamento é o mesmo que atopamos na *Teoría do nacionalismo galego* (1920) de Risco e a metáfora da Atlántida. Para Risco, a Atlántida era o símbolo dunha poética local atlántica galega que se debía impor perante a crise dos valores «mediterráneo-europeísta» ou o «yankee-orientalista» e que estaba caracterizada polo «saudosismo». Lonxe da inflexión étnica conferida polo intelectual ourensán, Ramón Piñeiro desenvolve na súa *Filosofía da saudade* (recompilación de textos escritos entre 1955 e 1975 publicada en 1984) un marco conceptual en que a «saudade», presente nas culturas galega e portuguesa[774], vai para alén do romanticismo e adquire unha dimensión ontolóxica. Para el, nunha liña que lembra ao sublime kantiano, a saudade maniféstase na vivencia do lugar e a exaltación sentimental que orixina, por exemplo, na visión auto-perceptiva da paisaxe, que se tomou «[...] como esencial na explicación da saudade, esquecendo que a saudade

[772] Neste caderno refírese a unha postal de Stonehenge que lle enviou Checco: «In realtà, la cartolina è bellissima; è pressa dall'alto e mostra una grande campagna verde rasata, le pietre e il cerchio o più cerchi che le contornano. Mi sembra un grande inizio. Non ho mai visto le costruzioni megalitiche in Gran Bretagna ma quelle in Bretagna e in Galizia mi hanno impressionato moltissimo. So che è difficile parlare di Stonehenge senza fare della cattiva letteratura, ma come non riconoscere la forma di queste pietre per tutta la storia?» (Rossi 1999c).

[773] Ver capítulo 5 deste bloque.

[774] Neste senso, un dos piares e pioneiros do saudosismo foi, no contexto da *Renascença Portuguesa*, o poeta Teixeira de Pascoaes, pseudónimo de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos.

se dá estando na terra diante da paisaxe o mesmo que lonxe dela, mais que, sen ser esencial, ten certa relación, porque a evocación da paisaxe, ó crear a conciencia da lonxanía, favorece a sensación de soidade, conduce á intimidade e pode levarnos a vivencia da saudade». Isto, que ten unha dimensión antropolóxica, sociolóxica e estética clara, ten a ver coas bases fenomenolóxicas que Frampton lle impregnou á súa interpretación do rexionalismo crítico:

> A saudade é, xa que logo, un sentimento ontolóxico, non un sentimento psicolóxico. Por iso non ten que ver coa nostalxia, nin coa añoranza, nin coa morriña. Non é un sentimento triste nin alegre. É, simplemente, un sentirnos a nós mesmos dentro dos límites da nosa individualidade constitutiva [...]. É unha vivencia auto-perceptiva. É polo tanto tamén un sentimento universal [...].
>
> Ora, por estarmos contemplando o ser humano desde a perspectiva da saudade, desde a perspectiva da súa singularidade individual, podería semellar que o consideramos unha realidade pechada en si mesma [...]. Pero, ademais destas formas de transcendencia da propia intimidade, está o feito da nosa dependencia persoal coa cultura. Cada un de nós nace no seo dunha realidade cultural que configura a nosa personalidade. Esa cultura é creación e patrimonio colectivo da comunidade social á que pertencemos e, na medida en que a asimilamos, imos incorporándonos á realidade comunal, á realidade colectiva, imos formando parte activa dela. De aí resulta que o noso despregue existencial ten varias dimensións, e dúas delas son: a nosa realidade singular, única, do noso ser individual, e a realidade social, comunal, que asimilamos ó noso ser a través da cultura. A saudade e a sociedade veñen sendo, xa que logo, dúas dimensións do noso ser (Piñeiro 2009, 98 e 100–101).

Non en van, Piñeiro fora o tradutor ao galego de Heidegger e un dos seus grandes seguidores en Galiza. Volvendo á arquitectura, o pensamento de Bar Bóo pode ter detrás algúns trazos da filosofía heideggeriana, como testemuñaría o seminario de análise do «Bauen, Wohnen, Denken» que coordinou en 1987. Efectivamente, preguntado por Damián Villalaín sobre a integración de elementos racionalistas e organicistas na súa obra, o arquitecto vigués fuxía de formalismos baleiros a prol dunha adaptación do lugar concreto. Esta adaptación é, para el, a base do funcionalismo que quixo levar até as derradeiras consecuencias, un funcionalismo que, en calquera caso, non excluía unha vertente psicolóxica: «Isto, por suposto, interésame, pero impórtame máis aínda o funcionalismo psicolóxico, o arrequecemento espacial do lugar a habitar. Considero tan funcionais esas variables psicolóxicas como as facilidades para o traslado físico no interior dun espacio» (Bar Bóo 1991, 185). Malia esta afirmación, que reflicte o seu coñecemento de Heidegger[775], Bar Bóo desconfiaba da etiqueta «rexionalista» para a súa arquitectura, limitándose a definila como unha forma de abordaxe do territorio:

> Cando eu empecei, explotaba ó máximo as posibilidades do terreo para a configuración dos espacios internos. Agora sigo facendo o mesmo. O que ocorre é que agora existen máquinas para o movemento de terras e o máis económico é facer un vaciado completo de terreo. Parece un contrasentido, pero eu sigo facendo o mesmo, na medida en que teño moi en conta o territorio aledaño e a súa configuración. A forma de integrar a casa na natureza empeza polo emprego dos materiais. Isto fai que a casa non contraste co seu entorno. Nos meus comezos, eu estaba moi preocupado pola dignificación compositiva dos vans: plantexábame muros brancos, lisos... pero, invariablemente, aparecían fendas, pois non había daquela materiais, nin aínda hoxe os hai, para que perdurasen así. En realidade, eu non busco unha arquitectura rexionalista, senón unha arquitectura que perdure e, polo tanto, véxome obrigado a seleccionar materiais resistentes ó paso do tempo. Iso lévame a abandonar o meu purismo inicial que, a medio prazo, resultaba antieconómico (Bar Bóo 1991, 185–86).

O outro punto de Seara (1993b) que cómpre salientarmos é o oitavo, relativo á «nacionalidade espacial». Este concepto, que aplica en múltiples publicacións (Seara Morales 1987c; 1987e; 1989b; 1991a; 1991b; 1993b)[776], foi adiantado nas páxinas de *Galicia moda* e no especial sobre arquitectura galega de *On diseño*[777].

---

[775] Máis aló, ao pertencer Bar Bóo, a nivel internacional, á terceira xeración moderna, podemos afirmar que detrás deste pensamento está a influencia que tivo o existencialismo sobre as revisións da arquitectura moderna nos anos cincuenta en múltiples experiencias europeas.

[776] Tamén falou sobre a nacionalidade espacial nas Xornadas de Arquitectura da USC de 1988, onde, con todo, indicaba que non resultaría moi crible falar dunha «corrente galega na arquitectura» en apoxeo, pero si uns compromisos da arquitectura co territorio (*La Voz de Galicia* 1988f).

[777] Neste artigo reflexiona sobre a racionalidade na arquitectura galega, que se manifesta nunha «estética "neblina" por nuestra vieja y humanizada geografía y que ha sido inspiradora de escritores como Alfonso X el Sabio, Uxío Novoneira, Méndez Ferrín, Manuel Guede,

Detrás deste termo están a converxencia entre o popular e o culto, o local fronte ao mediático e a concreción nos arquitectos galegos contemporáneos e na mestizaxe do atlántico e o mediterráneo. Mais, como el propio recoñece, detrás están tamén o galeguismo arquitectónico de Baldellou, a noción de Almuíña e Martínez Suárez da tradición e a adhesión á vangarda, o paradoxo de universalidade e particularidade de Ricœur e mais o rexionalismo crítico Frampton, que vimos xa como se refería a el. Nocións do teórico inglés como a actitude de *arrière-garde* ou retagarda, isto é, a equidistancia entre o mito de progreso da Ilustración e do impulso reaccionario do populismo arquitectónico, pódense ler en Seara (1993b, 390–91): «O vernáculo, como tradición popular riquísima, está unido, sen dúbida, cos movementos que as vangardas críticas veñen impulsando e que, lóxica e racionalmente, se poden interiorizar na antropoloxía cultural de Galicia». Así mesmo, para esta construción e/ou restauración da nacionalidade espacial, entende que a metodoloxía do proxecto ten que presentar a «introspección do territorio, da cidade e do edificio» —nunha liña parella a Rossi e Gregotti— e mais a «dialéctica forma-lugar», novamente na terminoloxía de Frampton. Todo isto dá lugar a unha arquitectura da realidade, baseada na racionalidade partillada entre o popular e o moderno e, en definitiva, unha forma de entender a arquitectura galega nun contexto de fragmentación cultural: «Cando falamos de "cultura rexional" non a hai que entender como algo herdado e incuestionable, senón como algo en tensión cos imperativos económicos e cos actuais recursos materiais e espirituais» (Seara Morales 1993b, 489).

1.3.2. Arquitectura galega ou arquitectura en Galiza? A polémica arredor da «galeguidade» da arquitectura

Os artigos de Iago Seara, que suxerían unha sorte de «galeguidade» da arquitectura contemporánea —e unha catalogación dos arquitectos en función desta vinculación ou desvinculación á tradición—, atoparon desconformidade, como nos confirman dous textos. Dunha banda, Xan Casabella, no *Decenário* d'*A Nosa Terra*, se ben discute a idea de Seara, parte de preguntarse se existe unha arquitectura galega diferente á do resto do Estado e outras nacións. Neste sentido, o arquitecto pecha o debate afirmando que a arquitectura «galega» sería aquela realizada en Galiza e construída por arquitectos que residen aquí ou que manteñen contactos habituais con Galiza (X. Casabella López 1988, 110)[778].

Douta banda, o debate de arquitectura organizado pola revista *Luzes de Galiza* en 1988 partiu tamén desta mesma polémica sobre a «galeguidade». Para alén de cuestións como a cita da arquitectura do Tesino[779] por parte de Plácido Lizancos, dos comentarios do debate transcritos por Asorey pódese entender que existen dúas frontes. Do lado daqueles que ven plausíbel unha certa galeguidade arquitectónica, Martínez Suárez afirma que a arquitectura galega —ou de Catalunya ou Euskadi— é aquela que, fronte á repetición de modelos xa difundidos en revistas, fai parte da condición periférica de Galiza e ten un resultado diferente ao seren diferentes o cliente, o territorio e as forzas produtivas e ao existir un maior coñecemento do patrimonio («A arquitectura galega hoxe a debate: selección, transcripción e comentarios (malignos) de X. M. Asorey» 1988, 9 e 12). Xan Casabella, pola súa banda, reafirmábase en que non estaba de acordo co artigo de Seara, xa que logo, a primacía de modelos propios non os fai máis galegos cós modelos alleos. Mais unha vez, a arquitectura galega é a que se fai en Galiza, unha cuestión que exemplifica a través da arquitectura portuguesa, perfectamente coñecida por el e sobre a que, como sostén, non se pode facer unha definición, senón falar dunha liña persoal, «unha interpretación dunha paisaxe, dunha tecnoloxía, dun clima e dunha influencia exterior. Porque non se entende a arquitectura dun sitio ignorando as influencias: a televisión, as revistas... Aínda que ao final se

artistas como Antonio Puga, Virxilio, Acisclo Manzano, Mon Vasco, Conde Corbal, Manolo Moldes, Ignacio Basallo o José Díaz, y diseñadores como Pepe Barro, Eloy Lozano y Adolfo Domínguez» (Seara Morales 1987e, 15–16).

778 Desta maneira, quedarían fóra exemplos como o Concello de Fene de Campo Baeza ao ser unha intervención concreta dun arquitecto foráneo, fronte ás obras de Molezún ou De la Sota que, malia viviren en Madrid, teñen contactos habituais coa súa terra.

779 Lizancos, na súa liña crítica coa proposta didáctica dos primeiros anos da Escola, puña Botta como exemplo a seguir fronte a unha concepción metodolóxica moi preocupada nos cálculos. Con todo, Gallego respondeu que, «se o Ticino ten a Botta, en Pontevedra temos a Alejandro de la Sota» («A arquitectura galega hoxe a debate 1988, 10). O interese espertado nestes anos pola arquitectura do Tesino —e particularmente Botta— pódese confirmar tanto no ámbito galego (Botta 1983; Fernández Madrid 1988) como estatal (Botta 1981; 2014; Bruno 1985; Capitel 1981; Guerra de la Vega 1981; «Mario Botta» 1990; «Mario Botta: Biblioteca en Villeurbane» 1987; Moos 2000; Nicolin e Chaslin 1984; Pizzi 1997; Ramírez de Lucas 1997; «Resumen cronológico de la obra de Mario Botta» 1981).

copien modelos, e se copien mal: a arquitectura de Estados Unidos, *high-tech* feita eiquí con ladrillo» («A arquitectura galega hoxe a debate» 1988, 11–12). Porén, ao falar do Concello de Fene —a que tamén se refire no artigo do *Decenário*— como obra «non galega», Xan é interrompido por seu irmán Xosé Manuel, quen denuncia o argumento —entendemos que do artigo de Seara— de que el «non fai arquitectura galega», respondendo con ironía sobre esa teórica dependencia de modelos foráneos:

> Por iso me dá risa cando se di que non fago arquitectura galega, ou Fernando Blanco tampouco; pois qué pena. Tamén se dicía de Camilo José Cela que non facía literatura galega, nin Torrente Ballester, ou Cunqueiro que sempre estivo despreciado por certos sectores porque a súa literatura non era galega... *¡tócate los cojones!*
>
> Volvemos a falar da dependencia dos modelos, ¿onde carallo están os modelos? Os modelos facémo-los todos, e están implicados nun problema de criación intelectual que non se pode codificar territorialmente de xeito exclusivo, porque senón caemos nun mecanismo estúpido e absurdo: a arquitectura de Mies é alemá; a de Siza portuguesa. En Galicia a arquitectura é románica, pero a arquitectura románica vén de Francia, a arquitectura do modernismo é autóctona pero o movemento moderno é foráneo. O século XIX é efectivamente riquísimo, e se en Galicia pode facerse unha determinada arquitectura é porque veñen de Inglaterra unhas columnas de fundición. Entón o que usa perfís laminados ou prefabricados de formigón xa non fai arquitectura galega. Hai que ser un pouco máis serios e non andar separando os que son galegos dos que non o son, porque senón isto acaba sendo un panorama dantesco («A arquitectura galega hoxe a debate» 1988, 12–13).

Tamén teñen unha visión negativa Alfonso Penela, que se refire á trampa do adxectivo «galega», e Fernando Blanco, para quen a excesiva exportación a través das revistas dunha «arquitectura galega inspirada na sociedade mesma conduce a situacións confusas como a do pseudovernaculismo de certos arquitectos, como proposta folclórica, case un desexo de afirmar o que non hai, o que hai son as patacas» («A arquitectura galega hoxe a debate» 1988, 9). Aínda que máis reticentes coa idea da «galeguidade», Gallego e Albalat coincidían, como Xan Casabella, en que a arquitectura galega é a que se fai en Galiza, porque do contrario, continuaba Albalat,«acabamos falando de arquitectura típica rexional. Eu pregunto se a Alhambra é arquitectura típica rexional, ou o Escorial, ou se arquitectura típica rexional é somentes arquitectura popular»(«A arquitectura galega hoxe a debate» 1988, 11). Para Gallego, con todo, non resultaba problemático que se puidese debater sobre esta galeguidade, sendo unha posición respectábel. Así pechaba o debate:

> Cando estaba en Madrid estudiando con Alejandro de la Sota eu vía nel moitas connotacións coa arquitectura de eiquí: o uso do volumen, a colocación das xanelas, os múltiples espacios que se creaban, a complexidade da trama pouco explícita da arquitectura. ¿Iso é arquitectura galega? Eu non lle poño nomes, a arquitectura de De la Sota ten unha independencia, unha propia autonomía, pero ten unhas reflexións moi importantes dun home galego que coñece profundamente a cultura galega («A arquitectura galega hoxe a debate» 1988, 13).

Baltar Tojo abordou esta dicotomía entre arquitectura galega e arquitectura en Galiza. Para el, poderíase falar de «arquitectura galega» en relación coa arquitectura popular en tanto que estabelece unha vinculación entre a poboación e o medio, de onde extraía o que lle era necesario para satisfacer as súas demandas físicas e espirituais. En efecto, co avance da industrialización, o material da arquitectura pasaba de «recollerse no lugar» a «subministrarse no lugar», producíndose así unha converxencia con elementos foráneos. Nun repaso pola consolidación do Movemento Moderno e os rexionalismos, o arquitecto compostelán atopa en exemplos como Alejandro de la Sota unha interpretación sensíbel da orde espacial e unha aplicación sutil do material, algo que, indica, axudou a frear os formalismos nos anos setenta. Porén, malia isto, conclúe que non sería moi correcto falar dunha arquitectura galega actualmente, senón «esfuerzos individuales, con cierta alineación en el proceso evolutivo que, compaginando una dialéctica equilibrada de contemporaneidad y de valores autóctonos, introduce soluciones diferenciadas dentro de una peculiar articulación de los espacios» (R. Baltar Tojo 1996, 194)[780]. Na mesma liña có seu compañeiro de estudo, Carlos Almuíña tamén entende que a mellora nas comunicacións ten favorecido un maior diálogo entre o mundial e o

[780] Ademais, engade que esta vía está mesturada ás veces con outra de respostas máis automáticas onde o material e as solucións do pasado conducen a rexionalismo de carácter banal e regresivo. Só coa excepción dalgúns encargos oficiais ou certos concursos, Baltar Tojo indica que a arquitectura galega non podería considerarse globalmente como unha arquitectura de grande calidade, xa que logo, o medio non o favorece (R. Baltar Tojo 1996, 194–95). A esta cuestión do rexionalismo regresivo refírese tamén en Baltar Tojo (1992, 93).

local. Con todo, entende que, desde Estevo o Vello no románico, a constante presenza de arquitectos foráneos no medio galego ten producido unha feliz mestura de influencias en que se producía, mais unha vez, a mestizaxe mediterráneo-atlántica: «dun xeito semellante no territorio galego coexisten ou se superpoñen dúas grandes rexións vexetais, a euro-siberiana e a mediterránea, e dúas maneiras de entende-lo espacio construído, a espacialidade atlántica comprensiva da arquitectura do fume e a racionalidade analítica grecorromana» (Almuíña Díaz 2000, 9). En definitiva, para crear unha arquitectura sensíbel e farte parte do panorama internacional, a arquitectura galega débese mover nunhas referencias concretas:

> Algunhas son de carácter físico —o clima do que se hai que abrigar, as incidencias tipolóxicas e topográficas do terreo, a existencia e disponibilidade ou non de determinado material de construcción— mentres que outras son culturais, tanto as directamente arquitectónicas —tipos edificatorios ou de organización espacial, caracteres compositivos xerais e elementos singulares das edificacións existentes— como as referencias icónicas das imaxes que non proceden do campo da construcción, senón do cultural en xeral, ou mesmo as referencias antropolóxicas, como os xeitos de vivir e de usar determinados espacios, a forma particular de establece-las relacións entre a persoa e a natureza, entre o ser humano e o territorio ou a paisaxe natural ou construída: todo esto percibe e recibe, consciente ou inconscientemente, o autor-actor da súa sociedade e en consonancia estará o que á sociedade lle devolva como obra feita (Almuíña Díaz 2000, 9).

Seguindo con Baltar Tojo, en *Arquitectura y preexistencias: una referencia gallega* (1991), o arquitecto compostelán sitúase nunha posición crítica tanto coas retrospectivas nostálxicas do pasado como coas visións criminosas do Movemento Moderno. Así:

> Otras tendencias o estilos de nuestra historia pasada, de vocación y expansión internacional, adquirieron, al arraigar en diferentes contextos, características que los identificaron con el medio particular. Pudo ser el material utilizado, la tecnología, la economía, el clima o el sentido cultural quienes imprimieron un carácter determinado a movimientos extendidos por muchos países; de hecho esto sucede hoy con aportaciones ejemplares de la arquitectura contemporánea; y ello no implica su exclusión de las consideraciones generales del momento arquitectónico universal, de las que pueden definirlo como tendencia universal, o internacional, ya que el Movimiento Moderno no buscó, en sus orígenes, una generalización de fórmulas; estas se generalizaron cuando respondieron a condicionantes comunes o después de que definido el Movimiento como «Estilo», la arquitectura entró en el mercado de imágenes (R. Baltar Tojo 1991a, 13).

Outro espazo en que xurdiu este debate foi o vídeo da exposición «Visión atlántica», en que os protagonistas da arquitectura galega contemporánea reflexionan sobre cuestións como a Escola ou o Colexio, cuxa escisión, segundo Xosé Manuel Casabella, supuxo unha oportunidade para a toma de consciencia da profesión «en relación cos movementos nacionalistas» da época, moi radicais, e mais para o interese pola tradición. Entre os pioneiros, Bar refírese á solución «máis galegas» das problemáticas a que atende a arquitectura moderna, unha ollada propia «sen facer aldeanismo», en verbas de Albalat. Gallego, Meijide, Campos, Freixedo ou García Brañas acreditan nesta posición, mais, pola contra, Alfonso Penela é máis remiso a falar desde a concepción de «arquitectura galega»: «unha arquitectura que non se pode chamar galega, algo que non é negativo; quizais pode xurdir unha arquitectura sen adxectivos, non arquitectura galega, senón boa arquitectura» (X. Piñón 1986).

Xa levamos vendo ao longo desta tese como a consolidación da modernidade en Galiza ten acontecido nunha tensión constante coa tradición. Non todos os arquitectos coinciden nisto. Por exemplo, Xosé Manuel Casabella defende: «A idea de que a arquitectura contemporánea en Galicia se produce por interacción entre a tradición e o Movemento Moderno é moi atractiva pero non completamente certa. A boa arquitectura é máis rendible socialmente ca unha mala arquitectura e, co tempo, é tamén máis rendible mesmo desde o punto de vista económico» (Bonell e Casabella Álvarez 2004, 208). Sexa como for, esta visión converxente entre tradición e modernidade non deixa de ser unha das máis difundidas, sendo unha das persoas fundamentais neste proceso Pedro de Llano. De Llano sempre reivindicou a necesidade de integrar a arquitectura na cultura oficial fronte ao raquitismo intelectual en que «o ideal arquitectónico segue estando constituído pola galería tradicional, o balcón de ferro forxado ou os torneados balaústres de madeira» (Llano Cabado 1990b, 16). Neste sentido, como xa vimos, a problemática residía nas contradicións existentes entre os arquitectos e as

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

institucións públicas[781], un proceso que, lonxe de favorecer a busca dunha personalidade arquitectónica diferenciada e o interese cidadán, concibía a arquitectura como simple construción (Llano Cabado 1990b, 17). Este panorama desacougante, así, xeraba poucos exemplos de rehabilitación das arquitecturas populares e fomentaba as perigosas actitudes dos «amantes do pasado, que observan a modernidade como algo estraño e pretenden facer da rehabilitación un sinónimo de momificación. Fronte a isto, non se trata de volver a ningún pasado ou disecar un decadente presente, senón asumir a condición de calquera construción como un organismo cun período de vida útil. Citando Alejandro de la Sota: «a auténtica arquitectura ou é intelectual ou é popular, o resto é só negocio» (Llano Cabado 2006a, 209)[782]. En efecto, unha das principais razóns do interese de Pedro de Llano foi o paulatino coñecemento da figura de Alejandro de la Sota, en que atopou unha praxe inspirada na tradición construtiva[783]. Como dicía o mestre pontevedrés:

> Lo popular está más en relación con el vecindario que vive en su mismo paisaje que las divisiones que hacia el futuro o hacia el pasado queremos poner. Por eso resulta extraño para un gallego, arquitecto, hablar de arquitectura gallega, pues si es gallega toda la arquitectura construida en Galicia, y es tan distinta en sus paisajes y a la vez tan similar a sus vecinos no gallegos, no parece que pueda agruparse bajo un mismo epígrafe. Un pueblecito barroco como Combarro y los cubos construidos sobre la Terra Cha son 'arquitectura gallega', lo que produce al paisano una natural desconfianza ante el estudioso, ante la administración.
>
> [...]
>
> No hablaremos de 'progreso': autopistas, aeropuertos, televisiones —autonómicas o nacionales—, o el aluminio, un progreso que ha dejado estos temas como cosa de arqueólogos morriñentos que, excavando una casita tipológica aquí y otra allá, recrean o crean un mundo en retirada. ¿Qué fue de La Coruña de antaño? Un frente de galerías para postal; ¿y de Pontevedra, fondo de saco de un paisaje de ría perfecto? Un casco antiguo de piedras pulidas y luz eléctrica entre autopistas, puentes y primeras líneas de playas. ¿Qué hacer con Santiago? [...] (Sota 1993, 2).

Para conquistar esta arquitectura con raíces, De Llano (2006a, 216–18) reivindica un maior coñecemento e análise da cultura material como xeito de situarse na contradición entre localismo e universalismo, entre a permanencia e a utopía, algo que, sen dúbida, nos leva ao pensamento de Frampton. Neste sentido, Pedro de Llano (1989a) declárase próximo á noción de «nacionalidade espacial» de Iago Seara e a súa noción do «racional». Neste proceso, en que a arquitectura xaponesa se erixiría como exemplo a seguir, conclúe:

> Unha nova e cultura lectura da nosa arquitectura vernácula —unha arquitectura intimamente ligada ás características do seu entorno, austera, rigorosa, coherente, intemporal...— podería, na miña opinión, supor un notable apoio á hora de precisar as peculiaridades conceptuais da nosa arquitectura. Unha arquitectura que, sen pretender a extensión imitativa das súas características, debería recoller o seu espírito, impregnándose na súa lóxica integración no medio, na súa racional utilización e transformación da tecnoloxía e dos materiais ao seu alcance, e nunha permanente e dialéctica relación entre a función e a forma, que lle ofrecería ao noso traballo unha exacta delimitación entre o substancial e o superfluo (Llano Cabado 2006a, 220).

Estas ideas tan estendidas no debate galego lévanos ás dicotomías da teoría arquitectónica entre o local e o universal. No entanto, nin sequera Portela vía preciso a necesidade dunha arquitectura local ou, máis ben, non atopaba moita diferenza entre o local e o universal; o importante na arquitectura é que esta sexa bela e confortábel (Portela 2010b, 11). Dito doutra maneira, a comprensión do local é unha ferramenta para facer unha obra universal. Neste senso, ao falar da arquitectura de Alejandro de la Sota, Gallego entende que cando este «hace una arquitectura que recuerda la cultura de Galicia, toca temas universales, no utiliza un lenguaje de imágenes de Galicia, lenguaje muchas veces vacío y retórico que queda por la superficie, que es apariencia. Toca temas universales entendidos a través de lo que le rodea a través de su propio ambiente» (Gallego Jorreto

[781] Con relación a isto, Iago Seara (1993b, 496) defendía que «a escaseza de grandes encargos aumenta cada día e non se fai obxecto deles os arquitectos que están tentando facer, nos lugares de orixe, unha arquitectura arraigada no rigor da resposta lugar-forma con inflexións locais nos espacios e nas tectónicas».

[782] A cita orixinal é de «Por unha arquitectura lógica» (Sota 1982, 13).

[783] Na entrevista realizada polo autor en decembro de 2021, Pedro de Llano indicou que esta feliz descuberta e relación permitiu diminuír a distancia que existía entre mestre e alumno cando este estudaba na ETSAM a finais dos sesenta.

2021b, 111). Así, Manuel Gallego non acredita dun xeito firme na existencia dunha tensión entre o particular e o universal. Nunha conferencia do ciclo «A arquitectura galega» do Museo de Arte Moderna-Unión Fenosa (febreiro de 1999), indica que o particular está representado polos cambios e a distancia dunha cultura que muda continuamente, e que só nesa mudanza é onde se pode realizar unha arquitectura comprometida co lugar, que particulariza a arquitectura:

> Lo particular es lo concreto, en el tiempo y en el espacio. El presente es la diferencia, y toda obra, en cuanto está inmersa en unos condicionantes determinados, es en parte su respuesta. Se diferencia en ello de otras posibles. Pero ello no sólo se debe al contexto geográfico, histórico o cultural donde está inmersa [...].
>
> No existe, pues, la antítesis de lo particular y lo universal; lo particular como tal es ya universal, y sólo tendremos conciencia de lo general y lo universal a través de las realidades concretas. Entenderemos lo universal a través de lo concreto, como aquello que de similar tienen diversos particulares, el tronco común (Gallego Jorreto 2007, 32; 2021b, 133).

Como xa adiantara no debate de *Luzes*, Manuel Gallego reivindica unha «arquitectura crítica» como forma de toma de partido e a concordancia co medio nun contexto de crise das vangardas en que se debe atender criticamente ás súas ensinanzas para aceptar un modo de produción da obra artística dentro do mundo do consumo. Esta necesidade que o carballiñés ve en recuperar o papel innovador e revolucionario das vangardas é moi próximo á visión do rexionalismo crítico[784], así como o xeito de asumir a realidade social en que se produce a arquitectura: «A arquitectura crítica, que cuestiona precisamente ese mundo, non ten cabida nada mais que como unha porcentaxe extremadamente reducida. Esta Arquitectura loita en desvantaxe sobre ese mundo de consumo e ese modo de produción no que está inmerso como un negócio mais» (Gallego Jorreto 1987a, 13). Allegue, reivindicando unha actitude «heroica» na arquitectura, sitúase no ámbito conceptual da retagarda en Frampton. Apelando ao fragmento de Benjamin da *Tese para a filosofía da historia* (1940) en que fala do *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, Allegue apela aos arquitectos que se estaban a formar na ETSAC para continuar co labor iniciado no SIAC ou nas Xornadas de Arquitectura Galega e adoptaren a posición de heroicidade necesaria para facer esta arquitectura crítica:

> O Caos reinante tense traducido na práctica e até a actualidade en resultados e posturas personais do máis variopinto, que van dende a máis aséptica arquitectura anónima de gresite, pasando polo revistismo, o formalismo fácil, a moda, a arquitectura de estilo e de autor dos que caeron na fatua tentación dun mito do artista que non fai mais que encubrir un «profesionalismo» cada vez mais corrupto, até os defensores de posturas que en nome de un «Populismo a ultranza» renuncian á consecución dos mais elementais principios arquitectónicos (Allegue Fernández 1989, 41).

Estas reflexións estaban presentes, como vimos no bloque III, nas diferentes comunicacións da mesa galega do CIAI. Nel, Portela desenvolve perfectamente esta posición de resistencia que si semella estar presente nun maior número de arquitectos. Convén detérmonos neste fragmento como conclusión:

> E a pesar deste tétrico panorama, que sume á maioría na desorientación e na desesperación, e que se pretende ocultar baixo un falso cosmopolitismo internacionalista, incapaz de comprende-lo que é a Esencia e a Dialéctica; a pesar da incomprensión por parte das institucións, da falta de encargos, de apoios e de estímulos, a pesar de todo isto, como di Antonio Miranda «... hay una arquitectura que resiste...», que non renuncia á utopía, nin ó sentimento, pero tampouco á análise; que sabe que a arte, en xeral, non é unha nacionalidade pero tampouco un desarraigo, que non renuncia á historia pero tampouco se deixa atrapar por ela, que non renuncia ó espírito do pobo pero tampouco á autonomía do pensamento, que participa da tradición pero tamén da creatividade, que recoñece a importancia do pasado, pero tamén sabe que o que máis nos chama a atención deste pasado é aquilo que, no seu día, foi capaz de rachar con el; que non se deixa arrastrar pola angustia do efémero, que non renuncia á utilidade pero tampouco á beleza; que non renuncia ó formal pero tampouco ó social; que sabe que todo bo discurso espacial require un dominio da linguaxe construtiva, e que, por riba de estilos e de modas, a arquitectura que perdura é a que está ben construída; que non renuncia á comunicación pero tampouco ó significado; que lle recoñece ó edificio entidade propia, pero tamén a súa importancia como configurador do espacio urbano e do espacio rural, e por iso é consciente do seu decisivo papel no longo e ininterrompido proceso

[784] Con todo, nas entrevistas concedidas ao autor en novembro e decembro de 2017, Manuel Gallego non se amosaba favorábel ás teses do rexionalismo crítico tal como foran formuladas por Frampton.

> de construcción da cidade e do territorio, ou da súa destrucción ou degradación; que non está disposta a deixarse arrastrar polos apóstolos da nimiedade nin pola linguaxe dos novos medios, aínda que recoñece neles valores innegables; que é consciente da importancia das novas tecnoloxías pero non as mitifica; da importancia da imaxe e do deseño pero sen que suplanten á realidade nin á arquitectura; que sabe que a integración das artes, no feito arquitectónico, ten que asumi-lo concepto de xerarquía espacial: espacio urbanístico, espacio arquitectónico, volume e plano, porque de non ser así a arquitectura, a escultura e a pintura en vez de se integrar, contrapóñense e vólvense fatalmente irreconciliables...; unha arquitectura que non lle cede terreo ó campo dos obxectos nin dos signos, nin se rinde estupidamente ó poder da producción e do consumo, nin se evade, nin se dilúe na mediación circulatoria dos novos medios, que non está disposta a facer concesións ó «populacho consumidor», nin ós seus «maiorais» nin ós seus «gurús», e por iso pode servir a unha cultura antifascista, antiimperalista e antiplebea; que abomina, por igual, dos gobernos civís, dos «todo pola patria», dos Vales e das Cruces dos Caídos, de Disneylandia, de Disneyworld, das Vegas, dos Mac Donald, dos Wendy's, dos Foros manchegos de Samuel Broston, do porto romano-coruñés de Bofill, do Panteón-Partenón, tamén coruñés... E esta arquitectura que quere parecerse a si mesma, que non só resiste senón que avanza, aínda que sexa lentamente, sen estridencias pero sen complexos, como afirmación de sensatez, coa pretensión expresa de ser contemporánea por si mesma e non tendo que recorrer mimeticamente a formas, nin a tecnoloxías caducas e obsoletas, que outras sociedades e outras culturas venden no mercado mundial de residuos. Unha arquitectura que mantén a esperanza e que deixa tranquilos ós que a proxectan e a constrúen, ó saber que no futuro non lle complicarán, máis do debido, o labor ós arqueólogos, ós historiadores e ós xeógrafos (Portela 1991a, 13–14).

1.3.3. As vías da arquitectura galega no pulso entre modernidade e tradición

O enfoque rexionalista ou a articulación das dialécticas modernidade-tradición e local-universal como xeito de crear unha nova arquitectura vernácula ou, cando menos, unha arquitectura sensíbel co medio próximo, define unha boa parte do debate e a praxe da arquitectura galega recente. Contemplamos que estas interpretacións, malia as críticas que vimos de ver, ofrecen un marco de interpretación amplo, que permiten unha análise das poéticas persoais sen unha dependencia excesiva con correntes ou lóxicas estilísticas. Con todo, ao longo desta perspectiva existen evidentemente vías de actuación que tamén tentaron ser definidas por diferentes arquitectos e críticos. Baldellou, por exemplo, que vía unha «présa por exportar como "galego" algo que dificilmente podía selo», referíase, como xa vimos, a tres vías principais da arquitectura galega: as influídas por Rossi, Siza e De la Sota. Desta maneira: «Pódese afirmar sen grande risco que ó mesmo tempo foi responsable do desembarco galego de grupos de opinión e de influencia, cataláns, italianos, portugueses que abriron a intereses alleos algunhas das inquietudes locais que ata entón pareceran exclusivas. Unha certa "internacionalización" dos conflitos, curiosamente oposta ó que se podía entender como mensaxe localista de Portela» (Baldellou 1995c, 25–26 e 33). Ruiz Cabrero coincidía parcialmente nestas vinculacións:

> En un rasgo común con toda la arquitectura española de la época, dos líneas fundamentales se han identificado desde entonces con los arquitectos gallegos. De una parte, aquéllos que tomaron como maestro al pontevedrés Sota y desarrollaron a partir de su ejemplo una arquitectura ligera, técnica y sutil, muy atlántica. De otra parte, los disciplinares que encontraron en la solidez del granito y los volúmenes escuetos, otra vertiente de lo atlántico. También por estos años se intensificó la influencia de otro arquitecto atlántico, la que provenía de Oporto, del estudio de Álvaro Siza Vieira, quien aportaba una posición de vigencia moderna y adecuación al lugar y cultura local personalmente reveladora (Ruiz Cabrero 2001, 86).

A pesar da polémica xerada arredor da catalogación de Iago Seara —a arquitectura enraizada de Portela, a práctica internacional de X. M. Casabella e a síntese entrambas en Gallego—, o certo é que esta clasificación tivo ecos nos textos redactados nestes anos. Xan Casabella, por exemplo, no texto en que critica as posicións sobre que é a «arquitectura galega» para Iago Seara —lembremos que para el a arquitectura galega é toda a que se realiza en Galiza—, analiza estas tres mesmas vías definidas polo arquitecto ourensán como xeitos de se situar na dialéctica vernáculo *versus* modernidade. Cómpre repasalas aínda que xa foran citadas. En primeiro lugar, a vía que busca as súas referencias case en exclusiva na tradición estaría representada, evidentemente, por César Portela e o vieiro iniciado na recepción de Aldo Rossi no SIAC, onde tamén salienta o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contacto coas experiencias portuguesas do SAAL. En segundo lugar, a vía de seu irmán X. M. Casabella —con quen diverxera no debate de *Luzes*— sería máis vangardista, a menos interesada coas teses do SIAC[785] e que se deixa influenciar máis polas referencias á arquitectura mundial: «un arquitecto ecléctico que centra a súa actividade profisional na búsqueda dunha arquitectura gratificante e despreocupada asentada na súa recoñecida habilidade na conformación de espácios e formas que o levaron a obter brillantes resultados en diversos concursos públicos» (X. Casabella López 1988, 12)[786]. En terceiro lugar, en Manolo Gallego existirían simultaneamente ambos os dous conceptos estereotipados e maior medida. Así mesmo, Xan Casabella aporta tres exemplos dos dez anos anteriores que amosan estas tensións: a reconversión do Mosteiro de Celanova en instituto por Fonseca Moretón, premio Europa Nostra 1984 pola perfecta adaptación ao novo uso [**Fig. 360**]; a Casa Domínguez de Alejandro de la Sota (1973), onde a racionalidade é tal que calquera semellante coa arquitectura vernácula podería ser cualificada «como fiel continuadora da tradición atendendo ao fértil diálogo que estabelece coa natureza»; e o Concello de Cangas (1984) de Noguerol e Díez [**Fig. 361**], cunha actitude no dilema vernáculo versus internacional máis belixerante que, citando De la Sota, amosaría unha relación entre a natureza e a xeometría onde o cubo sobre un vello muro «non é somente admisíbel senón recomendábel; talvez mais que as arquitecturas galegas inventadas» (X. Casabella López 1988, 115).

Aínda que neste artigo Casabella recoñece o labor da ETSAC e o COAG na configuración deste contexto, noutro artigo denunciaba que a falta de «dinámica de Escola» dificultaba a posibilidade de falar de escolas correspondentes con tendencias internacionais e rebater ditas influencias exteriores (X. Casabella López 1989, X). Neste sentido, Casabella ve algúns exemplos de dúas tendencias internacionais[787]. Dunha banda, o clasicismo posmoderno está presente «por mor do alcalde da Coruña», da chegada de Bofill e o seu «tinte atlantista (é doado ver na plaza da auga da Dársena, o Terreiro do Pazo de Lisboa) e céltico (unha das partes relevantes do plan é o parque celta sito nos arredores da Torre de Hércules)» e da presenza do Grupo TAU como alumnado avantaxado do arquitecto catalán (X. Casabella López 1989, VII-VIII e X). Doutro lado, a arquitectura *High-Tech* non estaría completamente representada por obvias razóns económicas, mais cita a piscina de Santa Isabel [**Fig. 362**] e o Centro de Cálculo de Caixa Galicia no Polígono de Pocomaco [**A18**] de Fernández-Albalat como arquitecturas máis próximas. Así mesmo, outra opción con certos tingues posmodernos, mais de filiación europea, son as intervencións nas Burgas de Ourense de seu irmán Xosé Manuel[788]. Fronte a estes ecos menos «arraigados», como xa vimos, o arquitecto achaba o rexionalismo crítico a corrente con máis seguidores en Galiza. Noutro artigo anterior na mesma revista, Xan Casabella (1986a, 23) definía estas vías conciliadoras con elementos xa vistos como a «consciencia atlántica», os novos materiais e a reinterpretación dos tradicionais, as lóxicas construtivas tradicionais e a revalorización dos oficios da construción en vías de extinción, a importancia concedida ao lugar entendido como paisaxe cultural e física —en liña cos arquitectos do Porto— e o interese polos logros do Movemento Moderno. En efecto, sobre a conciliación destas correntes ou atribucións «estilísticas» ou *quasi* estilísticas, o exemplo de Siza é recorrente para entender a permeabilidade que defendemos para o rexionalismo crítico, aínda que cos matices do estudo de Testa (1988) que veremos deseguido. Así as cousas, Casabella achega a seguinte confesión:

> Comentábame un día o arquitecto portugués Álvaro Siza, paseando polas rúas da Coruña, a súa aprobación polas «versións» que se facían nos lugares «periféricos» dos estilos chamados internacionais, e concretamente do que nós chamamos arquitectura «racionalista» construída aló polos anos trinta [...]. Sorprendéronme estas ideas, pois como xoven e inxenuo arquitecto, pensaba que o interese desas obras medraba na medida que mais se

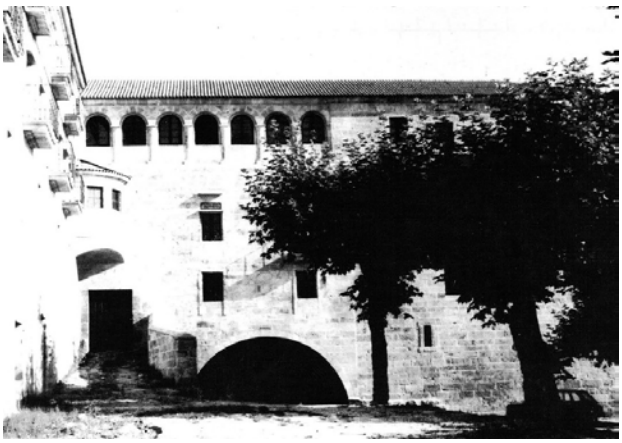
[785] Este desinterese foi confirmado na entrevista concedida polo arquitecto ao autor en marzo de 2022.

[786] Con todo, no cuestionario que contestou Xosé Manuel Casabella para o capítulo dedicado á súa obra en *Artistas galegos*, afirma: «O funcionalismo, a tradición vernácula e a textura dos materiais son importantes para min», afirmando que, para el, o significado do Movemento Moderno é crear proxectos que xorden das necesidades concretas de cada proxecto (Bonell e Casabella Álvarez 2004, 208).

[787] Así mesmo, a nivel internacional tamén se refire ao deconstrutivismo, que naquela altura non tiña aínda exemplos en Galiza. De feito, é Eisenman un dos arquitectos que cita Casabella en relación con esta tendencia, lonxe aínda da súa chegada ao Gaiás. Ademais, o *High-Tech* puido máis ter representación en Galiza a través da torre-miradoiro do Monte Pedroso e a reforma da fábrica canguesa de Massó de Norman Foster e os proxectos de Jean Nouvel para as contornas marítimas de Vigo e A Coruña.

[788] Quizais a diferenza con respecto aos rossianos é a súa maior tendencia á *tabula rasa*, xa que, como entende Casabella (1989, XII), o seu acondicionamento das Burgas de Ourense presenta «unha actitude de rachar coas peculiaridades do sitio e abrirse a un espazo novo»

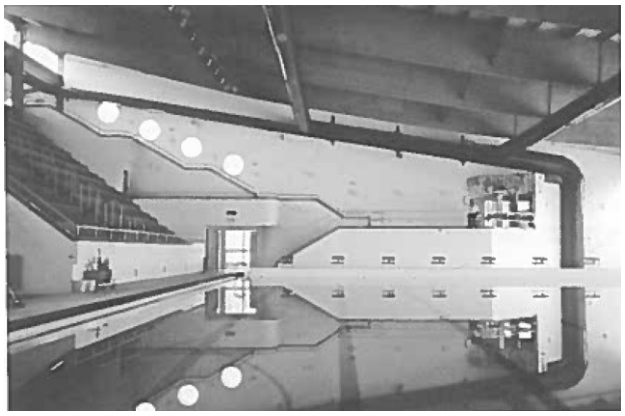
asemellaba ao seu modelo, como antes ocorrera coa arquitectura clásica. Descubríaseme así un estilo híbrido, inclasificable, do que puiden comprobar despois, que Álvaro Siza se alimenta nalgunha medida, un estilo que surxe dunha actividade ante o feito arquitectónico que considera o «lugar» como un eco das vangardas imperantes sen perder por iso a súa personalidade propia (X. Casabella López 1989, VII).



360



361



362

Fig. 360. Emilio Fonseca Moretón, rehabilitación do mosteiro de Celanova. Fonte: Obradoiro (nº 11, 1985), p. 66

Fig. 361. Alberto Noguerol e Pilar Díez, Casa do Concello de Cangas. Fotografía do autor

Fig. 362. Andrés Fernández-Albalat, piscina de Santa Isabel. Fonte: Fernández-Albalat Lois (2008)

Agrasar (1997, 95) emprega un termo máis amplo para definir estas dinámicas de arraigo no contexto cando se refire á tradición renovada, se ben exemplifica con dúas realidade discordantes: a de Julio Cano Lasso no Auditorio de Galiza e a tendencia de ascendencia barcelonesa de Campos e Portela, engadindo tamén como influencia catalá, pero cun signo abstracto e informalista diferente, a obra de Díez e Noguerol como discípulo de Viaplana. Como forma de conciliación destas vías persoais, un dos críticos máis interesados na continxencia galega, David Cohn, apelaba ao pulso entre rexionalismo e modernidade, repasando as propostas de Portela, os rexionalismos de Reboredo, Campos e Seara, a poética de Gallego e unha terceira vía, isto é, «el antirregionalismo de Alberto Noguerol y Alfonso Penela. El desafío intrínseco de su obra es el siguiente: "¿Por qué tiene que ser diferente la arquitectura gallega"» (Cohn 1993d, 13). O mesmo autor, na introdución ao catálogo *Avance dunha continxencia*, entende que no cambio de milenio, malia a aparición da Cidade da Cultura, Galiza seguía a ter unha arquitectura contida que convive coa lóxica dos macroproxectos. Para el, o illamento rexional, a modernidade mal executada e limitada a determinados espazos, as pescudas do *genius loci* e a introdución na economía de mercado son os elementos que marcan a arquitectura galega e o seu discurso público e representativo nestas décadas. Dentro dunha lóxica estatal en que as periferias creativas apostan pola igualdade, Galiza insírese, xa que logo, nun «novo organicismo» (Cohn 2007a). Semella haber un consenso na arquitectura galega en «escoitar a voz do lugar», como dicía De la Sota[789], coa súa forza simbólica e capacidade expresiva. Pedro de Llano sintetiza, precisamente partindo do mestre pontevedrés:

[789] Esta frase, empregada en múltiples ocasións, aparece por primeira vez na memoria da residencia de Miraflores de la Sierra, proxecto de Sota con Corrales e Molezún publicado en *Arquitectura* (nº 5, 1959).

> «A arquitectura —di Alejandro de la Sota— é o reflexo de toda unha sociedade: a súa arte, a súa técnica, o seu espírito e a súa política quedan nela reflectidas».
>
> O posible éxito na consecución do noso obxectivo estará, logo, no talento que sexamos capaces de demostrar na definición dunha arquitectura enraizada nas peculiaridades culturais de Galicia. Unha arquitectura que, lonxe dun anquilosado e conservador rexionalismo, mesture as últimas positivas achegas de vangarda arquitectónico co noso xeito de sentir, co noso xeito de vivir (Llano Cabado 1992, 27).

De calquera maneira, o certo é que, desde unha posición de análise cultural, resulta incoherente negar as dicotomías local/universal, centro/periferia ou tradición/modernidade existentes na arquitectura galega contemporánea e que definen un terreo de experimentación que, para Agrasar Quiroga (2007, 69), constitúe un exercicio de fe perante as seducións contemporáneas. Faise necesario así un enfoque que tente definir esta periferia creativa e a contribución da arquitectura galega á creatividade mundial, unha posición que se ten definido baixo o adxectivo *glocal* e que, para Colmeiro (2017, 46), implica a conformación dunha nova «cartografía cultural» en que caiban as novas formas de expresión da identidade galega e que vaia para alén do esencialismo cultural.

1.4. Analogias nos regionalismos da Galiza e o Norte de Portugal: visões cruzadas

Como já vimos, Ana Tostões descreve os dois «ciclos do betão» no processo de consolidação do Moderno em Portugal. Frente à assunção formal da modernidade do primeiro ciclo, as teorias e praxes do Movimento Moderno consolidar-se-iam no segundo ciclo. Nesse segundo período, à sua vez, Tostões estabelece dois modos. Assim, o segundo modo, caraterizado por uma aposta realista[790] da arquitetura, uma superação do racionalismo da era da máquina, uma inflexão nas condições particulares do lugar e da região. Será começado pela terceira geração moderna sob a própria crítica da condição da modernidade. A dúvida será fundamental para a ação intelectual e moral. Reestabelece-se a relação entre conteúdos e formas, atende-se ao contexto, à história, às cores e texturas, aos utentes e, em definitiva, à identidade do lugar. Esta maioridade da disciplina, se bem é desde uns pressupostos «autistas», surge como contestação ao dogmatismo do Movimento Moderno e da Carta de Atenas (Tostões 2015, 586).

1.4.1. A mirada à tradição na configuração cultural e profissional portuguesa. Do Congresso Nacional de Arquitetura ao Inquérito à arquitetura regional em Portugal

Como se vem indicando, a viragem do Estado Novo após a Segunda Guerra Mundial vai permitir um ótimo desenvolvimento da arquitetura moderna. No tempo que Ana Tostões definia «de charneira», a dicotomia entre Porto e Lisboa vai ser muito relevante. Na capital surgira em 1946 a ICAT, cujo órgão de difusão será a revista *Arquitetura*. Tanto o ICAT como as Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956) estavam fornecidos muitas vezes por arquitetos opositores ao regime, entre os quais salienta Keil do Amaral[791]. Do lado do Porto, a criação da Organização dos Arquitetos Modernos (ODAM), com Fernando Távora à frente, vai marcar a aposta pela modernidade numa cidade burguesa, longe do poder administrativo e caraterizada pela encomenda privada (Tostões 1997b, 42–47). A ODAM celebrou a sua primeira exposição em 1951, tomando o lema da exposição do MoMA de 1942: «Os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente». Assim, naquela altura, Lisboa ia ao Porto ver arquitetura moderna (Tostões 1997c, 30). Ademais, o arquiteto Carlos Ramos converter-se-á no diretor da Escola de Belas Artes do Porto entre 1940 e 1952, instituição de que dependiam os estudos arquitetura e que irá marcar a formação e começos profissionais das gerações de arquitetos que colocarão a chamada «Escola do Porto» numa posição salientada internacionalmente.

---

[790] Autores como Frampton têm relacionado esta atitude «realista» com as diferentes experiências da terceira geração moderna. Cabe lembrar, mais uma vez, o manifesto «Para uma arquitetura realista» de Oriol Bohigas no âmbito catalão.

[791] De facto, este arquiteto, apesar de ter sido eleito presidente do Sindicato Nacional dos Arquitetos, não poderá tomar posse por causa da sua oposição ao Estado Novo.

Seja como for, ambas as duas organizações vão ter um papel proeminente na melhora das relações profissionais em Portugal e na crescente necessidade de estudar a tradição construtiva. A primeira demonstração disto chegou com o Congresso Nacional de Arquitetura (CNA) de 1948 [**Fig. 363**]. O CNA supus a afirmação de uma classe profissional e trouxe à tona questões como a questão da arquitetura nacional portuguesa ou o problema da habitação. Os arquitetos do CNA eram muito cientes do perigo das pesquisas de uma arquitetura genuinamente portuguesa, um «portuguesismo» imposto através da imitação de elementos do passado. Como dizia Cottinelli Tempo, «o portuguesismo da nossa obra de Arquitectura não pode continuar a impor-se através da imitação de elementos decorativos do passado nem do falseamento, na aparência de construir que não sejam os tradicionais» (AA.VV. 1948, 65). Frente às retóricas tradicionalistas, os modernistas vindicavam a necessidade de oferecer respostas ao mundo moderno desde as posições diferenciadas que caraterizavam a própria modernidade sem estas suporem uma rutura com toda a tradição. Com efeito, o relatório do congresso mostra perfeitamente estas sensibilidades e as contradições dessas visões que santificavam a tradição: «Que não se consagrem mais aldeais atrasadas e menos higiénicas, permitindo assim que se confunda estagnação e primitivismo com tradição e que se vulgarize o errado conceito de que a feição portuguesa se reduz a uma questão de pitoresco» (AA.VV. 1948, 63), uma ideia em que acreditava um dos participantes do CNA, António Lobão Vital[792]. Na concreção destas visões conciliadoras entre modernidade e tradição, são várias as figuras que demandam uma reformulação do «regionalismo» nas comunicações do congresso. De um lado, Mário de Oliveira fincava a necessidade de criar uma «Arquitetura Nacional, relacionada com os materiais de que se dispõe, e definir por estudos aturados o estilo desta Arquitectura, em relação ao meio ambiental» ou. Doutro lado, Mário F. Bonito vindicava que o «conceito de REGIONALISMO deve ser tomado no sentido da actividade económica e clima da região (e não materiais e riqueza) em perfeita relação com as demais regiões (distribuição inteligente das matérias-primas). Implica o uso das novas técnicas e de novas formas cuja finalidade é: sol e luz, pureza construtiva, plástica e estética, integração no lugar (constituição e orografia do terreno)» (AA.VV. 1948, 53). Embora estas posições eram já partilhadas a finais dos quarenta noutras experiências a nível internacional —neste sentido, cabe lembrar a influência que teve em Portugal nestes anos a receção do modernismo brasileiro —, as reflexões sobre o uso sustentável dos materiais ou a adaptação climática eram avançadas nas críticas à ortodoxia do Movimento Moderno, como refletia o pensamento de figuras que ficavam ainda no ostracismo como Lewis Mumford.

Ficava claro a necessidade de separar a tradição construtiva dos processos de homologação cultural e ideológica do Estado Novo. Fernando Távora, o grande mestre da Escola do Porto, já tinha criticado o facto de se ter tentado criar uma «casa à antiga portuguesa», uma arquitetura caraterizada pela decoração supérflua que adulterava e escondia o fundamento da própria estrutura da construção. N'*O problema da casa portuguesa*, Távora (1947) [**Fig. 364**] entende que a arquitetura moderna —«a única que poderemos fazer sinceramente»— pode ser fornecida pelas lições da arquitetura popular se esta é devidamente estudada. Nem Raul Lino, o grande valedor da arquitetura regionalista, acreditava na existência da casa portuguesa. Nas primeiras linhas d'*A casa portuguesa* [**Fig. 365**], escrito para os conteúdos do pavilhão português da Exposição Iberoamericana de Sevilha (1929), diz:

> Quando, há bons trinta anos, alguns artistas e amadores se lembraram de iniciar um movimento nacionalista para o «reaportuguesamento» da nossa habitação, logo apareceu quem —mal interpretando a ideia dos reformadores— preguntasse, inquieto, se existiria ou não um tipo verdadeiro de casa portuguesa.
>
> Evidentemente que, sendo a planta parte essencial de qualquer obra arquitectónica, se quisermos precisar o tipo completo da habitação portuguesa (ainda que dentro duma só categoria de casas) no que respeita

[792] Este arquiteto citava na sua intervenção um texto de *Linha de rumo: notas de economia portuguesa* (1945), do engenheiro Jorge N. Ferreira Dias: «Fez-se há tempos a consagração da 'aldeia mais portuguesa'. Construiu-se um galo de prata e disseram-se e escreveram-se palavras encomiásticas onde distinguiam, aqui e além, tons de menos apreço pela urbe moderna e higiénica [...]. Glorificar [...] só porque tem umas pedras de há muitos séculos (e para elas se fizeram os museus) é de um espiritualismo que eu não compreendo, mesmo com esforço. Disso ninguém tem culpa, dado que é preguice minha. Mas porque não se glorifica a aldeia mais limpa, a aldeia mais bonita, a aldeia mais produtiva, enfim, a aldeia que mostre qualquer característica positiva e boa em oposição a esta característica negativa de reproduzir fielmente, por atraso e não propósito, os tempos de Covadonga?» (AA.VV. 1948, 197-ss.).

> à sua disposição interna, nunca poderemos encontrar o exemplo que constitua êsse tipo ideal. Não temos modêlo de casa que se distinga tam absolutamente do de outros países que o pudéssemos caracterizar, como sucede, por exemplo, com a casa romana da antiguidade, de planta bem definida e inconfundível, ou com a casa inglesa que apresenta igualmente particularidades regionais no repartir usual das suas divisões.
>
> A nossa casa não se distingue por qualquer disposição geral de planta que seja típica no seu tudo, se bem que não lhe faltem feições especiais características que só a ela pertencem. Mas, dada a variedade etnográfica, a diferenciação de climas e paisagem que existe no continente, menos é de espantar que não haja um tipo único de casa portuguesa (Lino 1929, 5–6).

A vontade de conhecimento da arquitetura popular por parte de ODAM e o ICAT vão ser ouvidas pelo próprio Estado Novo. Assim, o SNA patrocinará o «Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa» (1955), um estudo sem precedentes. Parafraseando o conhecido fado, o Estado Novo queria acreditar em que existia «com certeza, uma casa portuguesa», com o seu São José de azulejo e o seu cheirinho de alecrim. Mas, apesar dos interesses estatais, o Inquérito converteu-se numa demonstração da cultura profissional dos arquitetos, constituindo uma investigação perfeitamente sistematizada. O Inquérito dividiu-se em seis zonas [**Fig. 366**]: 1) Minho, Douro Litoral e parte da Beira Litoral (diretor: Fernando Távora); 2) Trás-os-Montes e Alto Douro (Octávio Lixa Filgueiras); 3) Beira Alta e Beira Baixa (Keil do Amaral); 4) Ribatejo e Estremadura (Nuno Teotónio Pereira); 5) Alentejo interior (Frederico George); e 6) Algarve e faixa da costa alentejana (Artur Pires Martins). Um dos arquitetos estagiários que trabalharam na zona 2, Carlos Carvalho Dias [**Figs. 367 e 368**], reconhecia o espírito geral que existia: «Claro que nós —e não só os arquitectos — sabíamos que não havia "uma", mas sim muitas e variadas "casas portuguesas", embora se suspeitasse que o interesse oficial seria o da confirmação daquele conceito uno» (Carvalho Dias 2013, 28).

Durante os três meses em que decorreram os trabalhos, as seis equipas percorreram tudo o território em diferentes meios de transporte, fizeram cerca de 10000 fotografias, centenas de desenhos e tomaram milhares de notas escritas. Tudo isto permitiu a edição dos dois volumes de *Arquitectura popular em Portugal* em 1961 [**Fig. 369**], reeditado até em quatro ocasiões. Mas, previamente, os resultados do Inquérito foram apresentados na Sociedade Nacional de Belas Artes em abril de 1958, ato a que assistiu o próprio Salazar. Entre as anedotas que conta Carvalho Dias, Salazar ficara olhado a fotografia de uns espigueiros no painel da zona 1 [**Fig. 370**], perguntando para Távora:

> —Então o Sr. Arquitecto concorda que o granito é um material mais nobre do que o betão.
>
> —Ah, eu acho que não!
>
> —[Brincando] Que pena, Senhor Arquitecto, tão novo e tão pervertido! (Carvalho Dias 2013, 179)

Nuno Teotónio Pereira afirmava que o Inquérito «tornou possível captar imagens globais do espaço habitado do mundo rural… numa relação harmoniosa e coerente com o meio: formas de exploração da terra, sistemas de locomoção, transporte e aproveitamento de energia, técnicas e materiais de construção… Os genuínos valores vernáculos resultavam de uma ligação às raízes culturais de cada região, aos materiais disponíveis no local e uma estética profundamente ancorada numa memória secular» (Teotónio Pereira 1994). Esta retrospetiva ao passado serviu para os arquitetos portugueses fazerem uma arquitectura que misturasse modernidade e tradição. A casa de Ofir de Fernando Távora (1956) ou a Casa de Chá da Boa Nova (1959) [**Fig. 371**], uma das primeiras obras de Álvaro Siza, não se entenderiam sem esta olhada à tradição. Ademais, note-se, para o caso portuense, a ODAM estará em contato com outras realidades que também estavam a ler a crise da modernidade em termos espaciais e na necessidade de adaptação à realidade regional, uma posição representada na Europa pelo *Team X* ou as experiências italiana —Rogers, De Carlo —, anglo-saxã —os Smithson, Stirling — ou mesmo catalã —Coderch. Para Ana Tostões, no que respeita aos dois modos, afirma o Inquérito é a reconciliação com a história de um «não tempo»: «O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa é a charneira estes dois mundos, entre o primeiro e o segundo modo. Em que o racionalismo abstracto é visto realisticamente no vernáculo. A maturidade permite superar a dicotomia local versus internacional» (Tostões 2015, 586). Para Mestre, a realização do Inquérito foi fundamental para a compreensão do vernáculo como uma opção cultural válida:

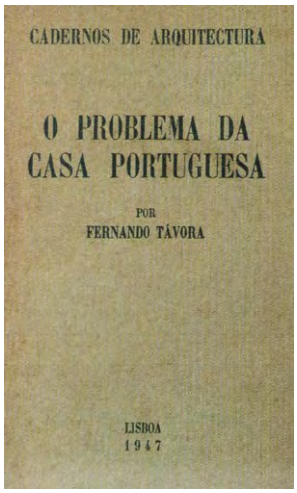
> Otra cuestión resultante de una innovadora reflexión en torno a lo vernáculo, en el pre y post-*Inquérito*, en la concepción de la arquitectura moderna, habrá surgido como resultado de la entrada directa de la cuestión

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

patrimonial en la discusión, es decir, en la creciente valoración de una idea de bien cultural identitario de un determinado grupo social y/o región, en la que territorio y paisaje, agricultura y aglomerados adquieren una valoración sustancial. En este contexto se explora, a través de lo vernáculo, una tercera alternativa al conservadurismo nacionalista y a la modernidad, a la que son subyacentes las cuestiones relacionadas con la condición sociocultural de las comunidades rurales. Este enfoque asociado a la propia identidad arquitectónica será motivo de reflexión en los planes y proyectos de expansión de los pueblos y ciudades, principalmente en el despertar de lo suburbano (Mestre 2015, 31).



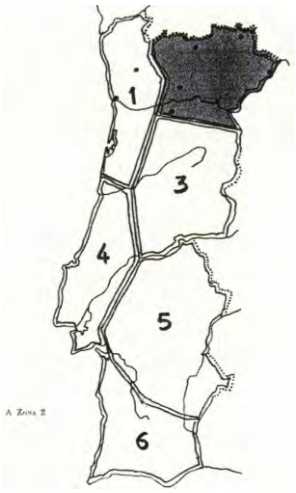
363



364



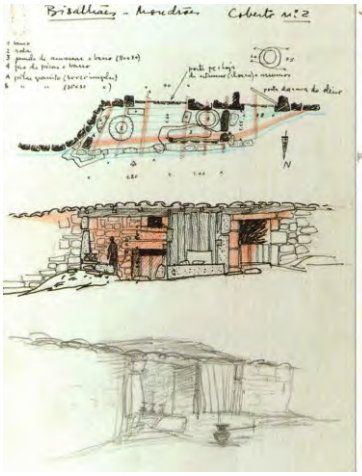
365



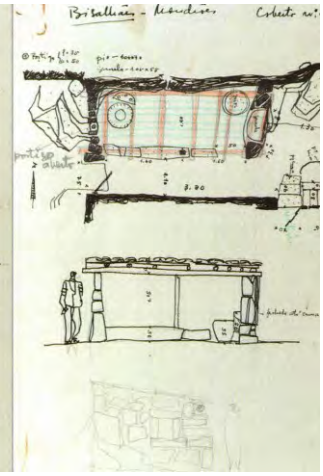
366



367



368





369



370

Fig. 363. Atas do Congresso Nacional de Arquitetura (1948)
Fig. 364. Fernando Távora, *O problema da casa portuguesa* (1947)
Fig. 365. Raul Lino, *A casa portuguesa* (1929)
Fig. 366. Mapa com as zonas de trabalho do Inquérito. Em preto, a zona 2 (Alto Douro e Trás-os-Montes). Fonte: Carvalho Dias (2013)
Fig. 367. Documentos de trabalho do Inquérito. Fonte: Carvalho Dias (2013)
Fig. 368. Desenhos realizados durante o Inquérito. Fonte: Carvalho Dias (2013)
Fig. 369. Capa de *Arquitectura popular em Portugal* (1961)
Fig. 370. Apresentação dos resultados do Inquérito. De esquerda à dereita: Arantes e Oliveira, Sariva e Sousa, Salazar, António Freitas, Octávio Filgueiras, Fernando Távora, Arnaldo Araújo, Rui Pimentel, C. Carvalho Dias, N. Teotónio Pereira, Carlos Ramos, António Menéres

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.4.2. Da habitação rural à revolução das moradias: os processos SAAL e a internacionalização da arquitetura portuguesa

Apesar destas inovações no debate para uma visão mais «regionalizada» da arquitetura moderna a se praticar, as sensibilidades dos arquitetos e urbanistas seguia muito em sintonia com os referentes da planificação moderna, como a *Carta de Atenas*, refletida no Plano Diretor do Porto de Robert Auzelle (1962). Esta sintonia ainda teria de descer ao longo da década de 60, já que, de facto, no clima de revisão da modernidade que se começara em Portugal, a Escola do Porto continuará homologada com as experiências europeias mais críticas. Na crescente influência do *Team X* nos CIAM, o Porto vai ter uma grande relevância[793]. Seguindo a temática do «Habitat humano» proposta no X CIAM de Dubrovnik (1956), o grupo portuense —Viana de Lima, Távora e Octávio Filgueiras— trasladaram aquí algumas conclusões do «Inquérito». A proposta urbanística apresentada consistia numa intervenção no Parque Natural de Montezinho, no planalto de Bragança, desenvolvida no ateliê de Viana de Lima e publicada em *Arquitectura* (2ª série, nº 64, 1959). O projeto, muito bem recebido, era definido por Carvalho Dias, quem participara na sua elaboração após a sua experiência no «Inquérito» desta zona:

> Tratou-se de procurar um local, naquela zona, para a implantação duma nova comunidade, que, com a introdução de equipamentos sociais de que a região era carente, servisse de apoio às aldeias existentes. Para o terreno escolhido foi, então, estudado e projetado um novo aglomerado, mantendo e valorizando os aspectos da vida comunitária própria das gentes locais, mas introduzindo-lhe novas condições de salubridade, tanto sob o ponto de vista ambiente, como no da organização dos próprios edifícios.
>
> Recordo que era Le Corbusier quem afirmava: «Pourquoi maintenir, par paresse ou négligence, le déclassement du paysan ?» (Carvalho Dias 2013, 38).

Esta proposta ficaria no papel e longe de realizações práticas face a um desenvolvimento em muitas ocasiões caótico, como acontece na década de 60, mas deixará estabelecidas algumas sensibilidades percetíveis na Escola. A crescente reflexão vai seguir na dicotomia entre as ensinanças modernas e a conciliação com o medio. No editorial do número 60 da revista *Arquitectura*, afirma-se: «Em relação à situação da arquitectura, sem se fazer eco de qualquer particularismo estético, pretendem definir, claramente, uma atitude realista, apoiando todas as experiências de aprofundamento da realidade portuguesa, todo o esforço tendente a ligar a criação artística à vida autêntica do nosso povo e da nossa época» («Editorial» 1957). Porém, o triunfo da modernidade consolidou as contradições e perversões por parte do regime, especialmente derivado do crescente consumismo. Tenderá a banalizar-se em sessenta, com exceções no mundo das pousadas, em muitas ocasiões vinculadas a espaços patrimoniais históricos (Tostões 1997b, 47–48). Seja como for, os anos sessenta serão anos em que também se comecem a desenvolver outras sensibilidades e um espírito de luta que levará a arquitetura portuguesa para a revolução de 1974.

Com a superação da querela entre o estilo internacional e o estilo nacional, o regime salazarista tinha como prioridade a guerra colonial, desaparecendo por completo a censura estilística que tinha havido anteriormente. Para Sérgio Fernández, o reduzido desenvolvimento industrial, a diferença do que acontecia na Espanha, e a incapacidade das cidades de absorberem a população rural determinarão a emigração ao estrangeiro. Assim, as promoções de vivenda coletiva eram do agrado do regime e da pequena burguesia, ficando a população rural que conseguia emprego nas cidades em bairros periféricos com condições de vida degradáveis. Estas desigualdades, que já eram denunciadas por Nuno Teotónio Pereira, agravar-se-ão por causa das lutas de libertação das colónias, que também evidenciarão um crescente clima de oposição interna ao regime (S. Fernández 1997, 55). Nuno Portas e Manuel Mendes, que têm abordado a arquitetura portuguesa do fim do Estado Novo, assinalam as mudanças nos interesses do regime nestes anos. O governo de Salazar, a meados de sessenta, tentava proteger ao mesmo tempo a burguesia retrógrada e os grupos monopolistas da

[793] De facto, quando Nuno Portas escreveu o prefácio da edição portuguesa da *História da arquitetura moderna* de Bruno Zevi, um dos clássicos da historiografia, referia-se às posições do *Team X* como uma visão positiva da arquitetura recente dado a sua integração entre arquitetura e urbanismo, o interesse nas novas formas de habitat e as possibilidades das estruturas ambienciais (rua, galeria, praça, pátio) verificadas na tradição popular e histórica (Portas 1970, 12).

Associação Europeia de Livre Comércio —EFTA, criada em 1960—, surgindo neste processo contradições e novos elementos: uma nova classe média urbana, uma tecnocracia mais informada, as pressões do capital industrial e financeiro, movimentações democráticas etc. Aliás, é uma década de grande crescimento urbano no litoral e nas grandes cidades, umas dinâmicas caraterizadas pela suburbanização abusiva e a insignificância do investimento estatal em bairros sociais, ficando só alguns exemplos de urbanização com atenção à *Carta de Atenas* em arquitetura de alto *standing* como bancos, hotéis ou sedes de multinacionais (Portas e Mendes 1991, 11).

Contudo, quer em Lisboa, com o Nuno Teotónio, quer no Porto, serão muitas as vozes que enfatizem a questão do habitat urbano e rural: Nuno Portas, Pedro Vieira, Arnaldo Araújo, José Dias ou Sérgio Fernández. Estas reflexões já estavam presentes no CNA, desde António Matos Veloso, quem vindicava a elaboração de planos gerais das regiões agrícolas e denunciava as condições de habitabilidade das populações rurais, até às intervenções de Viana de Lima[794] ou a de Teotónio Pereira e Costa Martins, que assinalavam a necessidade de uma planificação a nível nacional (AA.VV. 1948, 195, 222 e 248). Para Portas (1973, 733), a evolução da arquitetura moderna portuguesa teve uma componente social desde o CNA, «momento capital da 'resistência' arquitetônica», importando a ideia dos CIAM da arquitetura como «condensador social». Ao contrário, França (1991, 460) entendia que «a coerência e pontos de vista revelada em 48 deixara de existir». Em palavras de Sérgio Fernández, nestes anos existiam duas posições perante a profissão: «do arquitecto que aceita a sociedade tal como está organizada e administrada e responde através da sua formação, da sua profissão e como técnico competente [...] ao que lhe é solicitado e a do que não aceita esses princípios e se empenha na intervenção com prioridade nos aspectos que afectam as grandes massas de população [...] assumindo a necessidade de participar, o que normalmente não é possível, em todos os escalões do planeamento e da execução, e colaborar com a sociedade na conquista da sua própria cultura» (S. Fernández 1988, 173).

A substituição de Salazar por Caetano em 1968 supus uma maior abertura aos investimentos de empresas e a banca para operações especulativas. Esse ano criou-se o Fundo de Fomento da Habitação para lhe dar respostas ao problema da habitação social, mas não será capaz de deter a arquitetura clandestina em zonas de recursos mínimos, construídos com a cumplicidade do Estado (S. Fernández 1997, 58). As primeiras respostas dos arquitetos não conseguiram mudar a situação. O Colóquio sobre Política de Habitação, promovido pelo Ministério de Obras Públicas, reconhecia a necessidade de reestruturar o Estado para a coordenação e orientação geral dos problemas de habitação, mas os planos não chegarão a ter força jurídica, os bairros sociais ficariam mal equipados e o Estado mostraria desconfiança nos ideais modernos (Portas e Mendes 1991, 11). O Encontro Nacional de Arquitetos (1969) também não pus encontrar soluções, senão que evidenciou ainda mais as diferenças já citadas por Fernández.

Só o clima de debate nas escolas ou a chegada do pensamento de Gregotti ou de Lefebvre ajudariam a focalizar os problemas e as suas soluções nos anos prévios à revolução. A começos da década de 70, a arquitetura portuguesa, apesar dos usos e perversões do regime, tinha consolidado a sua maioridade, ficando como desafio «concretizar experiências onde, para além da qualidade objetal e da sua função panfletária, se abram caminhos ao seu usufruto por parte das maiorias» (S. Fernández 1997, 62). Após o triunfo da Revolução dos Cravos, o processo iniciado em Portugal tentará dar resposta às questões não solucionadas pelo Estado Novo. A vindicação de habitação digna será fundamental. Assim, 15 de maio de 1974, quando toma posse o Governo Provisório, Nuno Portas é nomeado Secretário de Estado de Habitação e Urbanismo. Será através de Portas que surja, em agosto, o Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), um programa estatal destinado ao realojamento dos moradores de bairros degradados ou sem planificação a partir da colaboração direta entre eles e os arquitetos. Quer nos bairros de barracas que, por exemplo, atingiam a periferia de Lisboa, quer nos quarteirões do centro do Porto que agrupavam pequenos fogos, quase sem luz e ventilação e seguindo uma tipologia repetida, os processos do SAAL tentarão estudar, graças ao trabalho conjunto das comissões de

[794] Viana de Lima, na sua intervenção no CNA, entendia absolutamente necessária a aplicação da *Carta de Atenas*. Este arquiteto é membro da segunda geração moderna (nados na década de 10, entendendo como primeira a dos nados arredor de 1900), daí o seu interesse. Porém, participará ativamente do X CIAM e certamente estaria em contra da banalização da *Carta de Atenas* na década de 60.



371



372



373



374

Fig. 371. Álvaro Siza, Casa de Chá da Boa Nova (1959). Fotografia do autor
Fig. 372. Cartaz da Associação de Moradores de Massarelos, com a Lota do Peixe de Januário Godinho. Fonte: Coleção de cartazes do SAAL, Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra
Fig. 373. Álvaro Siza, intervenções do SAAL no bairro da Bouça. Fotografia do autor
Fig. 374. Álvaro Siza, intervenções do SAAL em São Vítor. Fotografia do autor

moradores e das brigadas técnicas, as condições de vida da gente e buscar as melhores soluções. Para muitos arquitetos, esta metodologia implicava reconciliar-se com a realidade e sair da faculdade, tendo de ganhar a confiança dos moradores para poderem entrar nas suas vivendas, traçar os desenhos e oferecer os seus pontos de vista.

Apesar do labor das comissões de moradores e as brigadas, não existia consenso entre as forças governamentais e extragovernamentais sobre a estratégia de transformação, o que influiu negativamente no desenvolvimento do SAAL. De facto, sendo as câmaras as responsáveis do planeamento, estas não dispunham das condições técnicas. Sendo responsabilidades do SAAL a seleção de casos, a avaliação da viabilidade urbanística, o traçado urbanístico e de loteamento, a projeção de habitações e infraestruturas e a gestão da construção e social dos moradores, a ineficácia e a burocracia autárquicas obrigavam o SAAL assumir a total responsabilidade na condução das brigadas, enquanto as comissões de moradores também se ocupavam de questões de infraestrutura ou equipamento sociocultural (Alves Costa 1997, 67–68). As próprias limitações do processo iniciado 25 de abril traduziam-se nas carências do SAAL, cuja posta em prática podia não ter nada a ver às vezes com as retóricas mais politicamente revolucionários:

> Não se tentou nunca prefigurar a cidade, a vida quotidiana, nem as formas de vida socialistas, não se tentou nunca elaborar «um contraplano» elaborado pelos técnicos, após inquérito sistemático, a assumir

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> posteriormente como bandeira de luta pelos interessados, «motores da história». Tratou-se de propor, praticando, uma alternativa metodológica que entende o planeamento, projecto e construção como síntese de uma actividade multidisciplinar resultante dos sucessivos consensos entre técnicos e moradores. Do particular para o geral, do bairro à cidade, do direito ao lugar até ao direito à cidade (Alves Costa 1997, 68).

No Porto iniciaram-se trinta e três operações, podendo salientar os bairros da Bouça (Siza), Massarelos (Fernandes de Sá), São Vítor (Siza), Leal (Fernández), Antas (Ramalho), Lapa (Matos Ferreira, Madureira) ou, no âmbito histórico, Miragaia (Távora, Ferrão e Barros). No caso da cidade tripeira, o SAAL serviu para conhecer melhor a cidade, já que, frente às intervenções lisboetas, mais vinculadas aos subúrbios, muitos processos do Porto foram iniciados no centro histórico. Esta oportunidade de descobrimento serviu para pôr em funcionamento um novo tipo de urbanismo aplicado à realidade, a «terceira geração de planos» que definiram os italianos: planos que servem não para a expansão da cidade, mas para a consolidação da cidade. Isto, com profundas implicações patrimoniais, tinha um sentido social também muito profundo, já que as práticas urbanísticas das décadas anteriores estavam baseadas na demolição de edifícios antigos para substituir os moradores tradicionais por rendas mais altas, obrigando à deslocação das classes populares. Na verdade, isto respondia ao direito das classes populares à cidade histórica, instando às câmaras municipais o estabelecimento de critérios claros de manutenção ou demolição e a defesa do património e da paisagem da cidade (Alves Costa 1997, 66–69).

Se bem o SAAL [**Fig. 372**], apesar do seu patrocínio estatal, não deixava de ser uma expressão subalterna a respeito da arquitetura habitacional anterior —ou dava resposta aos setores subalternos da população—, exemplos como os do Siza na Bouça [**Fig. 373**] e São Vítor [**Fig. 374**] colocarão o SAAL como uma experiência de interesse a nível internacional, fazendo parte da crescente difusão da arquitetura portuguesa no estrangeiro. As primeiras consequências práticas e visíveis desta questão é a participação de Siza na IBA de Berlim, concretamente no bairro de Kreuzberg, ou na Haia. Para Alves Costa, o projeto berlinês tem a ver com os portuenses, que constituíam uma crítica face à política de realojamento das populações de zonas degradadas, mas centrais, em novos bairros suburbanos, um realojamento que foi mais comum nos processos SAAL de Lisboa. Frente a isto: «Implicitamente, sugere-se no SAAL a renovação de uma ordem espacial e social preexistente, na qual se deposita um valor positivo» (Alves Costa 1997, 69), o que está muito em relação com o conceito de «reconstrução crítica» de Kleihues (1995c), uma das figuras fundamentais da IBA de Berlim que trará esta noção aos processos patrimoniais compostelanos dos noventa. Com efeito, a reconstrução crítica parte da compreensão dos processos históricos e o enfrentamento dialético com eles desde um ponto de vista positivo entre o respeito às preexistências e a aposta pela experimentação. Voltando ao Siza, «aos fragmentos de uma evolução urbana cheia de contradições era possível sobrepor uma malha que, sem as obscurecer garantia não só a unidade desejada ao todo como a clareza tipológica das novas intervenções pontoais» (Alves Costa 1997, 69). É um diálogo criativo com o contexto «tal como encontrado» e não a aplicação de modelos universais (Testa 1988, 75). Do Porto ao bairro da Malagueira (Évora), que Siza desenha perfeitamente estruturado, mas com um desenvolvimento horizontal e adaptada à topografia da planície alentejana, estes projetos sociais consolidá-lo-ão no panorama internacional na entrada da década de 80. Porém, e em paralelo à própria revolução, a curta duração do SAAL —termina em outubro de 1976— e mais a sua própria radicalidade não permitiram consolidar uma teoria e uma prática que abrangesse desde as questões mais domésticas até ao planeamento geral. Quiçá, como afirma Alves Costa (1997, 65), não se tratava de inovar, mas apenas de iniciar.

1.4.3. A consolidação de uns modos: internacionalização da arquitetura portuguesa e as lógicas de fim de século

A chegada da democracia vai trazer também a consolidação institucional e internacional da Escola do Porto. Porém, a Escola não é um único. Pedro Bandeira definia a Escola do Porto como foi entendida nos discursos «oficiais»:

> A «Escola do Porto» tem uma história oficial que começa em Carlos Ramos, é estruturada por Fernando Távora, é internacionalizada primeiro por Álvaro Siza e depois por Eduardo Souto de Moura. Diz-se que nasceu do encontro da arquitectura moderna com a arquitectura popular (e não o contrário). A escola do «Inquérito», da

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> «Reforma de 57», a escola que parece redescobrir o desenho e o projecto na urgência do compromisso social do arquitecto espelhado no processo SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local). É a escola do «neo-realismo», do «socialismo realista», do «regionalismo crítico»; a escola que afirma na aparente ausência de rupturas, numa história linear, simplificada, que recusa ser pós-moderna porque nunca chegou a ser moderna. Uma história contada e repetida vezes sem conta, em sincronia mistificadora. Esta é a escola dos vencedores ou pelo menos esta é a narrativa predominante (Bandeira 2014, 9).

A proposta deste arquiteto, recolhido em *Escola do Porto: Lado B*, é uma história oral que reflita a heterogeneidade da escola para além dos grandes discursos: «Estas histórias oscilam entre dois pólos: entre a utopia social e política fortemente influenciada pelo Maio de 68; e a utopia formal e disciplinar que caracterizou o pensamento radical na década de 1970. A narrativa proposta centra-se na geração que iniciou os estudos na ESBAP em 1970, e que opôs marxistas, leninistas, ou maoístas a trotskistas, situacionistas ou anarquistas». A contracultura, a pedagogia radical ou os percursos autodidatas são também vetores da conformação desta Escola (Bandeira 2014, 11). Seja como for, a Escola do Porto vai experimentar uma importante difusão no estrangeiro. A arquitetura portuguesa já tivera uma experiência de difusão internacional durante o período ditatorial com uma exposição celebrada na Fundação Smithsionan de Washington (AA.VV. 1958). Já na década de 80, revistas como *Casabella* vão atender à situação portuense, a que seguirão exposições como *Architectures à Porto* (Opus Incertum 1990) ou *Points de repère: architectures du Portugal* (1991b), celebrada no Europalia. Junto com a internacionalização de Siza, a aparição de Souto de Moura vai dar ainda mais visibilidade internacional à Escola.

A situação no novo regime democrático vai dar lugar a uma série de novas circunstâncias: o aumento do número de arquitetos, o progressivo abandono dos campos, o crescimento das periferias ou a falta inicial de capitais imobiliários. A nova arquitetura, menos polarizada entre tradicionalismo nacional e modernismo, vai tentar na década de 80 intervir em áreas que não tiveram nenhum controlo anteriormente devido a inexistência de planos municipais e regionais de desenvolvimento. Porém, o ostracismo e suspensão que teve nalgumas épocas a atividade construtiva, sobretudo nas cidades, provocaria a dispersão dos arquitetos por tudo o território e em populações médias e pequenas, ficando a arquitetura como prática tranquila no pequeno ateliê e em obras realizadas com proximidade aos encomendadores (R. Vieira de Almeida 1997, 73–74 e 78). A aparição de novas equipas como a de José Fernandes Gonçalves, Paulo Providência, Paula Santos, Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos ou João Paulo Serôdio «prosseguem e aprofundam a linha aberta por Souto de Moura, cerzindo a tradição da Escola do porto com um minimalismo tectónico mais austero e a influência assumida de algumas ortodoxias modernistas e/ou helvéticas mais em moda» (Gadanho 2002, 30). Siza, já tornado em mestre de todas as novas gerações da arquitetura portuguesa, entendia em 1997 que os arquitetos jovens estavam mais livres de inibições e contradições (inovação ou tradição, internacionalismo ou regionalismo do que as anteriores) num contexto simultâneo de universidade e de compreensão da história como devir (Siza Vieira 1997a, 139).

Outra questão que costuma ser habitual na arquitetura mediatizada de fim de século é a inversão da secular importância que a iniciativa privada tinha sobre a pública. Assim, o privado já não é mais um espaço privilegiado de experimentação e investigação. Do lado da iniciativa pública, a construção e reabilitação de sedes, a implementação de novos entes ou o investimento no espaço público marcarão o novo estatuto do público (Gadanho 2002, 29), especialmente a nível autárquico, em que se pode salientar a Câmara Municipal de Matosinhos de Alcino Soutinho. Isto, unido à integração na CEE, é uma inversão na tendência nos investimentos públicos e mobilização do capital privado: novas infraestruturas, pólos universitários —como o Campus de Santiago em Aveiro ou a nova Faculdade de Arquitetura do Porto, que substituía a anterior vinculação dos arquitetos à Escola de Belas Artes e que é obra de Siza—, requalificação dos centros urbanos e deslocações de fenómenos que provocam em pouco tempo fatores de desestabilização da paisagem urbana. Se até aos 80 existia um grande descontrolo urbano e territorial, em 1984 surge a primeira lei para a regular os loteamentos urbanos e em 1985 para a proteção do património. Neste sentido, duas experiências de Távora com o património são a sua direção dos labores de requalificação do centro histórico de Guimarães ou a Casa dos 24 no Porto, um interessante enfrentamento de uma arquitetura caraterizada pela sobriedade no âmbito da Sé

USC DE COMPOSTELA

portuense. Porém, esta melhor situação não eximirá de danos territoriais, caso das infraestruturas que começaram a rasgar o país de lés-a-lés.

Quais eram as linhas da arquitetura portuguesa desde os anos 70? Após a inauguração de uma terceira via entre modernidade e tradição e a influência italiana, os valores da rua, a praça e do quarteirão tradicional seguem a ganhar interesse. Fruto da internacionalização da arquitetura portuguesa, da presença de Siza ou das experiências SAAL, na segunda metade de 70 começa, sobretudo no Porto, um revivalismo sob a forma da recuperação das raízes da arquitetura moderna, de historicismo figurativo ou de vernacularismo. De facto, essa internacionalização da arquitetura portuguesa tomará um caminho diferente aos revivalismos antimodernos europeus, formando-se um núcleo que recusa destas formulações e aposta pelo ligamento ao projeto moderno (R. Vieira de Almeida 1997, 74–76).

Porém, na década 70, com a crise do petróleo de 1973 e a queda do otimismo tecnológico, surgirá uma arquitetura mais descomprometida com as exigências de rigor, inovação e progresso derivada da ironia de Venturi, com Manuel Vicente ou Tomás Taveira [**Fig. 375**] como principais referentes (R. Vieira de Almeida 1997, 75). Esta tendência, mais visível em Lisboa, teria como ponto de difusão a exposição «Depois do Modernismo» (Lisboa, 1983), que tentava exibir a superação dos valores do modernismo. Apesar da dicotomia entre o revivalismo modernista no Porto e a tendência pós-moderna lisboeta —no Porto também existiam estas visões historicistas e em Lisboa havia modernidade— é muito reducionista[795], o certo que muitos arquitetos do Porto recusaram de participar nesta exposição, enviando um texto em que negavam a possibilidade de existência de uma condição pós-moderna que sustentasse a dispersão figurativa dos estilos e contra-estilos. A exposição tentava evidenciar que o drama moderno pouco existiu em Portugal. A ausência foi Taveira, que na década de 80 foi o grande exponente do pós-modernismo com obras como o complexo das Amoreiras (R. Vieira de Almeida 1997, 77).

Quer a provocação de Taveira, quer a internacionalização de Siza vão ter uma grande relevância na sensibilização do público, o que não quer dizer, porém, que a prática arquitetónica seguisse a sofrer marginalidade face à sociedade e outros agentes intervenientes. As exposições, os prémios, os concursos ou os congressos tentarão profundar nesta sensibilização da importância social e cívica (R. Vieira de Almeida 1997, 78). Apesar das condições profissionais não melhorarem em muitos casos, os poderes políticos eram muito cientes da capacidade da arquitetura para transcrever as estruturas do poder: desde algumas obras fundamentais de começos de 80, como a Casa das Artes de Souto de Moura [**Fig. 376**], patrocinada pelo Secretariado do Estado para a Cultura, até às grandes infraestruturas culturais de finais de século, como o a Casa dos Bicos —um bom exemplo de recuperação patrimonial— ou o Centro Cultural de Belém de Gregotti [**Fig. 377**]. O ingresso na CEE, a estabilização económica e a entrada de fundos comunitários vão permitir esta projeção de Portugal no mundo e os grandes acontecimentos de fins de século testemunharão isto.

Como já vimos no capítulo 3 do bloco II, a Exposição Universal de 1998 em Lisboa trará novas infraestruturas com uma colaboração dos grandes arquitetos da época. Álvaro Siza, por exemplo, já dirigira as obras de recuperação do Chiado [**Fig. 378**], uma exceção no tratamento do património em relação aos espaços urbanos, e será quem desenhe o pavilhão português na Expo [**Fig. 379**]. A arquitetura dos anos noventa estava em estado de graça após um processo de inversão desde os 70, que superava a velha e longa condição de subalternidade e convertia a arquitetura portuguesa numa experiência de que viria beber a arquitetura europeia. 82. No Porto, a Capitalidade Cultural Europeia de 2001 vai ter uma grande relevância na transformação da cidade, mas também algumas contradições. Para Gadanho (2002, 31), os grandes projetos da Capitalidade Europeia da Cultura seguiram uma estratégia de «granitificação» do espaço público, a coroação dos arquitetos da Escola do Porto e uma política de primeira necessidade que acabou por tornar em «operações estéticas e difusas de consolidação de espaços avulsos». A recuperação do bairro da Sé, a aparição da Serralves, com o edifício de Siza, a Casa da Música de Koolhaas [**Fig. 380**] ou a requalificação da frente marítima do Parque da Cidade de Manuel de Solà-Morales, com o Palácio Transparente [**Fig. 381**], são projetos que tentavam recuperar partes da cidade e criar novas marcas reconhecíveis. As propostas do Metro do Porto,

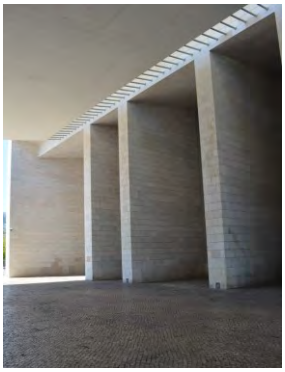
795 Neste sentido, Varela Gomes (1997) enfronta a «tendência» do Porto e a *tendenza* de Lisboa.

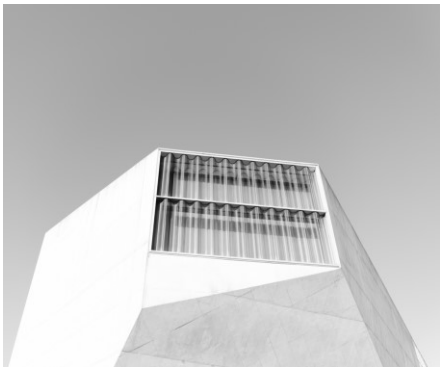

375


376


377


378


379


380


381



382


383


384

Fig. 375. Tomás Taveira, Torres das Amoreiras (1985). Fonte: Wikipedia. Licença: CC BY-SA 2.0. Autoria: endless autumn
Fig. 376. Eduardo Souto de Moura, Casa das Artes. Fotografia do autor
Fig. 377. V. Gregotti e Manuel Salgado, Centro Cultural de Belém. Fonte: Wikipedia. Licença: CC BY 2.0. Autoria: Leandro Ciuffo
Fig. 378. Álvaro Siza, estação Baixa-Chiado. Fotografia do autor
Fig. 379. Álvaro Siza, Pavilhão de Portugal para a Expo 98. Fotografia do autor
Fig. 380. Rem Koolhaas, Casa da Música. Fotografia do autor
Fig. 381. Manuel de Solà-Morales, Palácio Transparente. Fotografia do autor
Fig. 382. Eduardo Souto de Moura, estação de Trindade. Fotografia do autor
Fig. 383. Eduardo Souto de Moura, estação Campo 24 de Agosto. Fotografia do autor
Fig. 384. Eduardo Souto de Moura, Estádio Municipal de Braga. Fotografia do autor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

dirigidas pelo Souto de Moura, constituem um repertório muito interessante de arquiteturas, algumas singulares, outras repetidas em diferentes locações, outras restringidas a simples pontos de encontro urbano e mesmo operações de respeito patrimonial —Campo 24 de Agosto [**Figs. 382 e 383**]. Mesmo a Euro 2004, celebrada em Portugal, serviu não só para renovar a infraestrutura futebolística, mas também para criar arquiteturas com ampla difusão e reconhecimento como o estádio municipal de Braga, selecionado pelo júri do prémio Pritzker quando lhe foi outorgado a Souto de Moura [**Fig. 384**][796]. Em definitiva, como vimos dizendo, a marca Portugal devém valorada internacional e pelo poder político-institucional, o que fica muito claro no Porto:

> No mesmo sentido, a intervenção encetada no Porto, a partir da sua nomeação como Capital Europeia da Cultura, em 2001, permitiu um interessante reencontro dos arquitectos, de diferentes gerações e origens culturais, com a densa morfologia desta cidade histórica, evidente nas propostas desenvolvidas ao nível do espaço colectivo (como nos quatro Planos de Pormenor propostos para a Baixa Portuense, 1999-2003), na requalificação do seu património edificado (tendo como principais exemplos as intervenções na Cadeia da Relação e no Museu Soares dos Reis, 1999-2001) e na introdução de novos valores icónicos no seu perfil urbano (o potente e controverso projecto da Casa da Música, 1999-2005) (N. Grande 2005, 42).

Souto de Moura, na introdução do catálogo *Descontinuidades* (2005), que vem repassar a arquitetura dos últimos dez anos no Norte de Portugal, parte da ideia de que o pós-modernismo é uma face da modernidade. A arquitetura que se estava a fazer no Porto era uma constante citação das ensinanças do Moderno:

> As obras que se foram construindo nesta última década apresentam um enorme pluralismo, sendo difícil, pela distância histórica, eleger uma tendência ou então classificá-las. No entanto, podemos arriscar dizer que existe uma postura pós-moderna que eleger linguisticamente o Movimento Moderno, contornando qualquer «Regionalismo Crítico» e o próprio «Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa».
>
> O «Inquérito» e o «Problema da Casa Portuguesa» foram uma mais-valia fundamental para a construção de uma «fala», de um «dialecto», que alterou uma «língua», o modernismo, cuja gramática e sintaxe pareciam estar esgotados, não só pelo que fizeram nos centros históricos, como também nas periferias, sobretudo no Pós-Guerra.
>
> Na realidade, esta «fala», baseada em culturas locais, se tipologicamente foi operativa para construção de novos fragmentos, tornou-se inoperante para a construção emergente da cidade contemporânea, onde os arquitectos tiveram de recorrer aos modelos e a alguns «lembretes» do Movimento Moderno.
>
> Até o próprio Alvar Aalto, em pleno centro da cidade de Helsínquia, Berlim ou Bremen, teve de optar pela rígida e constante janela do Bruno Taut em Berlim, esquecendo os vãos que a floresta finlandesa lhe pedia, bem como as curvas dos fiordes, tão inspiradoras para edifícios isolados ou para jarras coloridas.
>
> Em Portugal, no Norte, o «Inquerito» não fez jarras, mas promoveu casas isoladas, aglomerados, aldeamentos, sem nunca poder ampliar e construir a cidade, apenas colaborou com algumas janelas verticais, um envasamento em cantaria de granito, ou umas tímidas cornijas, abrigadas por um beiral em telha cerâmica.
>
> A construção da cidade, elemento fundamental e de referência da nossa cultura contemporânea, ainda recorre aos «5 pontos da arquitectura», ou talvez 4 (porque os *pilotis* nem sempre vêm a propósito na *Rue Corridor*), esquecendo os maravilhosos espigueiros do Soajo. O problema é que já não há espigas. Importa-se a farinha ou mesmo o próprio pão de Espanha, o «Bimbo». Pode ser triste, mas é a realidade (Souto de Moura 2005, 14).

1.4.4. Polémica regionalista: Álvaro Siza

Sendo o regionalismo crítico é uma das perspectivas teóricas mais referenciadas nesta tese, é preciso decorrer alguns traços do regionalismo crítico no caso português ou, pelo menos, a polémica filiação de Siza neste imaginário através dos textos de Frampton. Como já vimos, o Pedro Bandeira incluía o regionalismo crítico

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[796] Sobre este edifício, Rodríguez González (2006) tem escrito um texto em *Nuevas visiones del paisaje*.

entre alguns dos sentimentos mais salientáveis da Escola do Porto da década de setenta[797]. Na sua tese de doutoramento, Illescas Marín define três etapas na obra de Siza: regionalismo crítico (1954-1974), até à Revolução; contextualismo cultural (1974-1992); e, desde o Pritzker, a crise do lugar (1992-2016). Este autor repassa algumas valorizações que se têm feito sobre a vinculação de Siza ao regionalismo crítico por Frampton que cabe sintetizarmos com algumas outras escolmadas. Embora as suas primeiras reflexões sobre Portugal são através de Siza, Frampton também tem falado em muitas ocasiões do panorama da arquitetura portuguesa:

> Embora o governo português pouco tenha feito no sentido de fomentar a arquitetura desde a Primavera de Portugal, em meados dos anos 1970, o norte do país tem desempenhado um papel fundamental na evolução de uma arquitetura criticamente moderna, ainda que contextual, que se mostra recetiva à topografia, à luz e aos recursos básicos da região. A chamada Escola do Porto, liderada por Fernando Távora, vem atuando em muitos níveis. Estes incluem não apenas a obra do magistral Álvaro Siza, como também a prática emergente de uma nova geração da qual fazem parte Adalberto Dias, Maria de Graça Nieto, José Manuel Soares e Eduardo Souto de Moura. Contudo, a suscetibilidade de Souto de Moura a influências muito distantes do contexto português — dentre as quais Mies e Barragán— levou-o a uma arquitetura minimalista que lhe atribuiu uma posição única no cenário local. Ao mesmo tempo, a linha mais orgânica da Escola do Porto irá celebrar sua própria tradição com a conclusão, em 1991, do novo edifício de Siza para a Facultade de Arquitetura às margens do Douro. Em termos de representação de uma cultura ideológica específica através do próprio edifício da escola, esse complexo promete ser a terceira instituição importante para o ensino do design a ser construído neste século, sendo os outros a Bauhaus de Dessau e a HfG de Ulm (Frampton 1997a, 402; 2009, 335–36)[798].

A polémica começou com a inclusão da obra de Siza nos seus artigos da década de oitenta. Na *História crítica*, Frampton (1997a, 384–85; 2009, 322) apresenta Siza como uma antítese de Ricardo Bofill. Se o regionalismo bofilliano virou fotogênico no trânsito da década de sessenta a setenta, a piscina da Quinta da Conceição de Matosinhos (1958-1965) —cujos labores de melhoramento foram coordenados por Távora— «pode ter sido tudo, menos fotogênica». Para Frampton, a diferença reside na hipersensibilidade com a transformação da realidade fluída, mais enraizada e estratificada que as tendências ecléticas da Escola de Barcelona. Ao tomar Aalto como ponto de partida, ele configura num exercício táctil e tectónico uma topografia específica e constrói fragmentos que respondem à paisagem urbana, campestre e marinha da região do Porto. A casa é um dos campos em que se manifesta melhor a evolução de Siza e a tensão entre a redescoberta moderna e das tipologias tradicionais. Entre a casa para Alves Costa (1964-1971) em Moledo do Minho (Caminha) e a de Manuel Magalhães no Porto, Siza adota a coberta plana modernista, a sua planta ortogonal afasta o edifício do «popular». Após estas, a Casa Beires (1973-1977) [**Fig. 385**] e a casa de Alcino Cardoso empregam uma carpintaria similar em negro, que lembram as «tradicionales galerías que se pueden encontrar en la arquitectura popular del norte de Portugal y Galicia» (Frampton 2000a, 21). A Casa Beires (1973-1977) já vinha sendo citada desde os oitenta, sendo sempre uma das casas que mais interesse espertou para Frampton aplicar o regionalismo crítico, mesmo quando em 2000 já não o aplicava de um modo tão claro à obra de Siza:

> Como en la casa Alcino Cardoso, las delicadas secciones de la carpintería aluden directamente a la arquitectura popular de la costa norte del país [...]. Esta diferenciación entre la fachada y la parte posterior implica una referencia transhistórica en términos de detalles de carpintería, esto es, en términos de regionalismo crítico, pues utiliza carpintería de madera de connotaciones populares, en una parte, y perfilería de acero absolutamente moderna, en la otra. Esta oposición parece encontrar un paralelismo en los muros de carga de granito que, al enlucirse en color ocre, ofrecen una lectura ambigua del cerramiento de mampostería, que es viejo y nuevo a la vez; viejo en términos de técnicas constructivas y nuevo, o al menos abstracto, en términos de acabado y color [...]. El ideal moderno del espacio flexible se manifiesta irónicamente aquí en un interior que, envuelto en toldos, difícilmente podría ser más burgués por su ambiente y mobiliario. Aislada tras un

[797] O regionalismo crítico também foi usado pelo autor na comunicação que ministrou no ciclo Nexos da Cidade da Cultura, uma atividade intitulada «A influencia da Escola do Porto» (2017) em que também ia participar Alexandre Alves Costa. *Vid*. Fundación Cidade da Cultura (2017).

[798] Em futuros textos, Frampton (2007b, 380) também falaria do Porto como Escola que faz possível desenvolver umas linguagens regionais desde um ponto de vista cultural e institucional.

> exuberante patio-jardín cubierto de maleza, la casa Beires, a pesar de su modernidad parece sentir nostalgia de una edad de oro perdida (Frampton 2000a, 25).

Para além das vivendas unifamiliares, a implicação de Siza com o contexto é também clara nas suas propostas para o SAAL, como o Bairro da Bouça (1973-1977), ou mesmo nos edifícios bancários de Vila do Conde e Oliveira de Azeméis [**Figs. 386 e 387**], em que o arquiteto demostra perfeitamente a compreensão dos volumes e as formas do lugar. O SAAL, de facto, representa para Frampton a necessidade do contato e aprendizagem recíproca entre arquiteto e o povo, um processo que, se for unidirecional, tornaria «populismo» (Frampton 1996, 6). Frampton, em definitiva, encontra em Siza uma arquitetura que, longe de discursos profundamente visuais, faz uma aposta pela adaptação ao sítio e às condições materiais. Esse caráter menos «fotogênico» de que falávamos já era compreendido pelo próprio arquiteto em 1979:

> Most of my works were never fulfilled; some of the things I did were only carried out in part, others were deeply changed or destroyed. That's only expected. An architectonic proposition, whose aim is to go deep into the existing transformation trends, into the clashes and strains that make up reality; a proposition that intends to be more than a passive materialization, refusing to reduce that some reality, analysing each of its aspects, one by one; that proposition can't find support on a fixed image, can't follow a linear evolution [...]. Each design is bound to catch, with the utmost rigour, a precise moment of flittering image in all its shades and the better you can recognize that flittering quality of reality, the clearer your design must arise [...]. That may be the reason why only marginal works (a quiet dwelling, a holiday-house miles away) have been kept as they were originally designed. But something remains. Pieces are kept here and there, inside ourselves, perhaps gathered by someone, leaving marks on space and people, melting in a process of total transformation (Siza Vieira 2020, 75)[799].



385



386



387



388

Fig. 385. Álvaro Siza, Casa Beires (Póvoa do Varzim). Fonte: Flickr. Licença: CC BY-NC-SA 2.0. Autoria: OfHouses
Fig. 386. Álvaro Siza, Banco Pinto & Sotto Mayor (Oliveira de Azeméis). Fonte e dereitos: *El Croquis*
Fig. 387. Álvaro Siza, Banco Borges & Irmão (Vila do Conde). Fotografia do autor
Fig. 388. Cartaz do seminário «Regionalismus im Bauen. Inspiration oder Imitation?» (1979)

[799] O artigo foi publicado originalmente em *A+U* (nº 123, 1980), sendo reimpresso na mesma revista em 2020 (nº 598).

Cabe dizer que Siza não «aceitou» esta etiqueta de «regionalista crítico», mas como com outras etiquetas. Seja como for, isso não quer dizer que Siza não aceitasse Frampton como um dos principais críticos internacionais que analisou a sua obra. Com efeito, Siza apresentou-o numa conferência que o inglês ministrou na Faculdade de Arquitetura do Porto em 1992. Após indicar que a sua *História crítica* é um clássico de referência obrigatória, reflexiona sobre o regionalismo crítico de Frampton:

> O pensamento e a proposta de Frampton têm sido referidos à designação «regionalismo crítico», atingindo uma dimensão polémica que atravessa com energia e continuidade o debate arquitetónico contemporâneo.
>
> Por um lado, são invocadas as suspeitas conotações do termo Regionalismo (na realidade historicamente circunstanciais), ou considerado insuficiente ou ambíguo o adjetivo que o acompanha. Por outro lado, por demais evidente a sua influência na crescente perda de atração de uma ideia da «bondade» da Diferença traduzida, afinal, num Internacionalismo de pequenos e poucos tiques; e no aparecimento e participação de contextos culturais esquecidos ou ignorados, dos quais emergem personalidades tão significativas como Barragan ou Fathy.
>
> A perda da atração desse Internacionalismo da Diferença corresponde a uma desmontagem dos mitos da «ironia» e da «referência», os quais vêm legitimando a supostamente divertida semelhança de um edifício público em Portugal com um supermercado Francês, ou deste com um edifício Americano, por sua vez parecido com um templo Inca ou Egípcio; ou de todos com as Termas de Caracala desmaterializadas (Siza Vieira 2009b, 106)[800].

Para Antonio Angelillo —na introdução de um estudo sobre o Souto de Moura— a aparição da arquitetura nos media especializados em oitenta foi a melhor confirmação das teorias «regionalistas», uma posição com a qual, indica, se identificaram muitos arquitetos «talvez também por motivos ideológicos, além de por circunscrição e promoção do grupo», uma espécie de «capital simbólico» que tornou num «fenómeno difundido dum certo sacrifício da própria capacidade autónoma de juízo em formas de interpretação estilística, auto-representativa, para oferecer aos *mass media*». Contudo, Angelillo não acredita na fixação de um núcleo de valores étnicos e culturais locais frente à autonomia disciplinar da arquitetura e a dificuldade de criar uma tendência:

> Por tudo isto, no caso das obras de Eduardo Souto de Moura, as definições de arquitectura regionalista ou minimalista, às quais, frequentemente, se tem pretendido associá-las, são definições que assentam mal, sobretudo se se indaga acerca da densidade que deu origem aos projectos. Estes últimos, com efeito, longe duma sua elaboração abstracta e teórica, têm, no fim de conta, como núcleo central de reflexão a contínua a consciente aderência às condições contextuais do país, o qual, mais do que outros, vive, neste momento de abertura europeia, a conflitualidade entre o afirmar dos valores da inovação e a resistência dos da cultura tradicional precedente. E só nesta sensibilidade, penso, o seu trabalho é devedor às teorias regionalistas. Assim fazendo, Eduardo Souto de Moura inscreve-se, também, na melhor tradição arquitectónica, que sempre procurou exprimir e tornar legível, em cada experiência projectual, os valores civis e sociais implícitos na sensibilidade emergente, através da releitura dos temas disciplinares tradicionais (Angelillo 1996, 9).

Na mesma publicação é reproduzida uma entrevista de Pedro Pais a Souto de Moura em 1993. Ao ser perguntado sobre a inclusão de Siza na categoria do regionalismo crítico e se a sua obra pode ser classificada dentro dela, Souto de Moura resposta:

> Todas as pessoas quando as metem num ficheiro sentem que as estão a limitar; e o Siza reagiu em relação ao «Regionalismo Crítico»; se fosse «Expressionismo Abstracto» também reagia.
>
> Reagiu pelo facto de ser um título enão propriamente pelo que este diga! Os títulos são artifícios (são males necessários) para fazer pontos de situação em relação ao discurso; as pessoas só levam a mal, se levarem isso a sério. Porque depende da capacidade de abrangências em relação a outras situações internacionais, não é pejorativo ser-se regionalista. Se chamarem Modernista, ou Internacionalista, é evidente que não é uma entidade cinzenta; tem um sítio, um lugar de origem, uma formação, e que não é possível desenvolver essa actividade colectiva e abstracta sem os pressupostos anteriores, determinantes do sítio, do lugar, e de uma cultura. Automaticamente é regionalismo! Agora, Regionalismo é uma coisa, Internacionalismo é outra, Modernismo é outra, e Pós-Modernismo é outra; o que não se pode é ligar às definições dos manuais.

[800] Também traduzido ao italiano (Siza Vieira 1997b, 92)

> No outro dia estive a ler um livro sobre o Regionalismo, e penso que este não existe no sentido em que, por exemplo, se formos a ver o Movimento Moderno está cheio de «Regionalismos». Basta ler a Carta de Atenas e depois ver a Vila Mandrot (Souto de Moura 1996, 27)[801].

Para Illescas Marín (2017, 25), o regionalismo crítico só soube «capturar» um momento da obra de Siza relacionada com as obras em Matosinhos, mas não na sua abertura estrangeira, especialmente em Berlim. Um dos conceitos alternativos ao regionalismo crítico foi o «contextualismo» avançado por Peter Testa, que já fora adiantado, como lembra Illescas, por Nuno Portas: «In the constant conflict between contextual interpretation and the importation of model, the major contribution of the Oporto group has been the recognition of the importance of the site and existing morphology in relation to pre-established academic models» (Portas 1983, 41–42). Assim, Testa contestou a vinculação de Siza com o regionalismo crítico. Para ele, o regionalismo crítico contém problemas metodológicos e formula um paradoxo: a obra de Siza deriva de fontes locais ou de fontes universais infletidas por condições locais? (Testa 1988, 11). O seu contextualismo nasce como uma etiqueta que surge como alternativa ao pós-modernismo e manifestada na preocupação com as pré-existências, a construção de estruturas relacionais e o encontro com uma situação específica (Testa 1988, 129–33)[802]. Siza também não acredita neste conceito, como expressou en várias ocasiões: «Vexo que ás veces nas críticas hai unha énfase especial en lugar o que eu fago co sitio, co contexto. Por certo, que non me gusta nada a palabra 'contextualista', porque que é iso de arquitecto contextualista?» (Siza Vieira 2007, 65–66). Seja como for, o que Testa pretendia era, como Frampton e os teóricos do regionalismo crítico, encontrar uma via intermédia entre os grandes discursos arquitetónicos contemporâneos como interstício em que opera Siza:

> Se este trabalho parece distante do dogma da arquitectura moderna, do pós-modernismo e de um tradicionalismo reaccionário, eu sugeriria que este facto não é conseguido por apelos a valores culturais locais e a tradições construtivas. O posicionamento arquitectural de Siza parece procurar um método inclusivo e um ponto de vista que encontra apoio numa interpretação alternativa do modernismo —um posicionamento e um sistema arquitectónico nos quais as categorias tradicionais os modernistas podem entrar em interação» (Testa 1988, 33–34)[803].

«Sítio», «contexto» ou «lugar» são termos recorrentes na crítica sobre a obra de Siza. No livro publicado sobre o simpósio «Regionalismus in Bauen: Inspiration oder Imitation?» en Darmstadt (1979), em que Siza participou com a comunicação «Zwischen Tradition und Modern—Bauen mit der Bevölkerung. Werkbericht aus Portugal» ('Entre tradição e modernidade: construindo com a população. Relatório de trabalho de Portugal') [**Fig. 388**], François Burkhardt analisa a obra do matosinhense: «Der Ort ist ihm so wichtig, daß Siza hauptsächlich mit Skizzen „vor Ort" auf offenem Feld, auf der Straße oder im Café arbeitet. Diese beinhalten meistens schon die Richtlinien für den Entwurf und die gestalterischen Merkmale. Der technologischen Architektur stellt Siza also eine neue Architektur entgegen, die die physikalischen Bedingungen des Ortes einbezieht» (Burkhardt 1979, 56–57)[804]. Nesta linha fica também William Curtis, quem apela à «ideia de lugar» e foge do regionalismo e o contextualismo. Do lado do regionalismo, Curtis não duvida da resposta de Siza ao «clima, á cultura e á paisaxe, pero nun dun xeito que resulta obvio. Prantexa a cuestión da rexión sen adoptar un enfoque abertamente rexionalista ou evidente» (Curtis 1995, 19). Do lado do contextualismo, os seus tópicos têm sido transcendidos por Siza, quer na cidade, quer no campo (Curtis 1999, 22). A ideia que envolve as diversas valorizações de Curtis é a impossibilidade de o enquadrar em qualquer movimento ou tendência contemporânea, opondo-se mesmo às interpretações de Siza como continuador da arquitetura moderna:

---

[801] Souto de Moura, num texto citado por De Llano Cabado (2012, 211) também defende que não é possível compreender a arquitetura de Siza desde «un pensamiento reductivista o simplificador, como el llamado Regionalismo Crítico».

[802] Este contextualismo de Testa tem sido associado por Illescas Marín com o «contextualismo cultural» de Montaner.

[803] Como conclui Testa (1988, 34), «podemos considerar Siza como um "Regionalista Crítico" usando um método que nos permite classificar trabalhos pelo isolamento de elementos. Contudo, fica claro que o posicionamento arquitectural de Siza não é, de forma alguma, baseado em limitações regionalistas».

[804] «O lugar é tão importante para ele que Siza trabalha principalmente com esboços *in situ* em campo aberto, na rua ou em um café. Estes geralmente já contêm as diretrizes para o projeto e os recursos do projeto. Siza opõe assim a arquitetura tecnológica a uma nova arquitetura que incorpora as condições físicas do lugar» [Tradução própria].

> La obra de Siza no encaja en las burdas categorías que se han usado para describir la historia arquitectónica de las últimas décadas. Nunca se ha alineado con escuelas o movimientos y ha tenido una saludable despreocupación por las declaraciones teóricas y por las polémicas vacías. Hasta hace poco —cuando ha tenido que afrontar las oportunidades y los problemas planteados por el estrellato internacional—, Siza ha ocupado una posición marginal en el mejor sentido de la palabra: se ha dedicado a temas relacionados con la situación de su mundo propio, pero tomando lo que le ha hecho falta de los autodenominados 'centros' situados en otros lugares. Dado que la arquitectura y la cultura de Portugal no son muy bien conocida, esta lejanía, esta existencia en un borde atlántico, se ha visto a veces como algo romántico: de ahí los varios intentos de encasillar forzadamente a Siza en regionalismos preconcebidos de una u otra especie. Hay otro escenario en el que Siza es presentado como un héroe del inacabado proyecto moderno, pero este papel tampoco le viene nada bien, ya que suele ignorar su manipulación consciente de los modelos históricos, su escepticismo fundamental y su recurrente manierismo con la herencia arquitectura moderna (Curtis 1994).

Para além da relação do regionalismo crítico de Frampton com a arquitetura portuguesa, cabe terminar com os dois exemplos portugueses que Vicky Richardson tem usado para a sua «nova arquitetura vernacular». De um lado, como arquitetura construída na paisagem, na Casa de Moledo (Caminha, 1991), o Souto de Moura explica a ideia de uma casa como caixa de betão artificial e um teito plano flutuante que «caiu do céu» no lugar, aproveitando a visão dramática do Atlântica sem ser óbvio na paisagem (Richardson 2001, 170). Doutro lado, a autora inclui o Pavilhão de Portugal para a Expo 98 de Lisboa de Siza nas «novas direções do regionalismo», isto é, os novos jeitos de expressar a identidade regional. Como afirma Richardson, o Siza estava menos interessado em fazer uma declaração sobre Portugal, assegurando uma ótima adequação ao lugar e às condições da luz.

> The pavilion was to consist of two parts: a ceremonial plaza and internal areas incorporating exhibition space, restaurants, reception rooms and services in the basement. But the pavilion is essentially one brilliant idea: a curving concrete roof plane of almost impossible thinness covering a vast ceremonial square. This canopy or slab has the effect of creating a powerful graphic image, but it also works as a new element of the city, generously framing views of the neighbouring buildings. Like a huge wave, it recalls the movement of water, and the downward pull of the catenary curve anchors the building to the site (Richardson 2001, 209).

* * *

Para além da proximidade com Portugal ou do seu sucesso internacional, desde a arquitetura existiu um grande interesse na situação da arquitetura portuguesa graças aos caminhos partilhado na descoberta da tradição e a sua aplicação na contemporaneidade. Assim, Pedro de Llano (2012), por exemplo, inclui algumas obras portuguesas no seu estudo sobre a influência da tradição: as Piscinas das Marés, a Casa de Chá da Boa Nova e a Quinta da Malagueira de Siza ou a Casa da Arrábida (1994-2002) de Souto de Moura. Estas vinculações são especialmente sensíveis quando se fala do Norte de Portugal, dado as semelhanças paisagísticas e territoriais. Para Portela, a Galiza e o Norte de Portugal formam um contínuo perfeito como a sua arcaica geologia, demandando para ambos os dois países a necessidade de uma opção arquitetônica e territorial que ponha o passado e a modernidade ao serviço do desenvolvimento. Esta opção, que foge quer da modernização a «qualquer preço», quer da renúncia à idiossincrasia própria, deve articular —seguindo a terminologia rossiana— uma remodelação análoga do território, um processo que tem de ser partilhado por galegos e portugueses como resposta às forças imperialistas (Portela 1988, 113–14). Este caráter atlântico é precisamente a questão que marcava a antológica exposição de arte galega na Calouste-Gulbenkian:

> Embora de forma elíptica, sempre o ruralismo atlântico galego (tal como o português) afirmou uma personalidade complexa a um tempo lírica, barroca e algo romântica também. A arquitetura que modelou, no tempo, os espaços urbanos, aceita dentro da força e austeridade do granito um fantasismo inesperado. Simultaneamente rude e erudita, numa comunhão a que só a longa história dá corpo dentro e fora de outro corpo, a Espanha, a arte da Galiza é hoje de uma impressionante atualidade, uma atualidade que vai da Ibéria ao mundo. Em tempos de neo-expressionismos, o seu, nada deve às fontes recentes; terá de ser procurado exteriormente aos modismos urbanos internacionais, será reencontrado, possivelmente, a partir da intensa expressividade medieval e barroca e na sua correspondência e fixação populares, um tanto monstruosa ou cruel,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> por vezes, que, entre a Galiza e o Minho transfigura as paisagens, santos e santas, pastores, pobres de pedir e marinheiros (AA.VV. 1987, s. n.).

Embora o interesse da arquitetura galega com a arquitetura portuguesa é maior do que à inversa, o certo é que, como já temos visto, são muitas as experiências coletivas partilhadas pelos dois lados do Minho. Este sentimento de proximidade é sintetizado por Siza, quem se refere às afinidades e divergências culturais, artísticas, geográficas e linguísticas dos dois países:

> 1) Para um Português quase minhoto uma viagem à Galiza constitui experiência singular.
>
> Sente-se em casa. Contudo, tudo é ligeiramente ou mesmo diferente. Há essa explosão geográfica das rias, sucedendo-se à faixa de areia recta e estreita da costa portuguesa.
>
> Há marisco diferente, sobrevivem as ostras e há tapas e o *paseo*; muita gente na rua.
>
> A língua tem a mesma origem e as mesmas palavras, mas dela é inconfundível a música e a expressão; é simultaneamente mais áspera e mais terna, não raro o discurso pautado por diminutivos —adeusinho, Alvariño, Caramoniña...
>
> Depois a presença do granito, que parece eterna, e as suas texturas, ou a cor, igualmente um pouco diferentes: mais doirada ou mais esverdeada ou mais negra.
>
> Quando abandonamos as estradas principais sucedem-se os sítios mágicos: margens de riachos, canais antiquíssimos em pedra, ramais do Caminho de Santiago aos quatro ventos, eiras, espigueiros em granitos, com maiores dimensões e mais duramente talhados do que no Minho, ou talvez não (Siza Vieira 1993c, 4; 2009b, 119)[805]. ■

[805] Também publicado em galego (Siza Vieira 1995e, 90–91) e italiano (Siza Vieira 1997b, 128) e incluído n'*As cidades de Álvaro Siza*, publicado em português e castelhano (Siza Vieira 2002, s. n.). Reproduz-se a versão em português da recopilação de Carlos Morais para Civilização Editora baixo o título «Na Galiza» (Siza Vieira 2009b).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. O diálogo coa arquitectura e a cidade histórica. Aspectos patrimoniais, urbanísticos e paisaxísticos

> No abandonemos nuestros principios; por el contrario, llevémoslos adelante y, en primer lugar, afrontemos con compromiso y participación el estudio de esta tierra de Galicia; personalmente es esto precisamente lo que me ha impulsado a venir. La arquitectura del humo (como ha definido mi amigo Yago Bonet la arquitectura de la casa de Galicia con intuición profunda y poética), estos monumentos de piedra, los pueblos de la costa, los mercados de pescado y también estos enormes conventos, seminarios e iglesias forman parte de una cultura que quizá tan sólo permanece como enigma. El enigma que ha comprendido Luis Buñuel en una ambigua desacralización realizando el camino de Santiago en un film extraordinario[806]. También para los peregrinos lo que contaba era el recorrido: la explicación del viaje desde Ítaca hasta Santiago estaba en el propio viaje.
>
> ALDO ROSSI (1977a, 16)[807]

O OBXECTIVO DESTE CAPÍTULO non é formular unha trindade analítica entre A Coruña, Santiago de Compostela e Vigo, senón estabelecer unhas pautas comúns do mundo urbano galego que poidan abranguer do xeito máis holístico o urbanismo galego, sinalando evidentemente as particularidades de cada realidade urbana e tentando fuxir do excesivo peso territorial que ten a cornixa atlántica en Galiza. Porén, ao mesmo tempo, o grande volume de obras, a presenza destas tres cidades como fíos argumentais de boa parte da crítica, fundamentalmente dos anos noventa, e as dinámicas de promoción institucional xa sinaladas anteriormente[808] e debidas a unhas tensións localistas que non se poden omitir son cuestións que obrigan a unha maior pormenorización na análise das tres cidades. Ademais, para alén da arquitectura construída, cómpre tamén ler as cidades como o marco das achegas teóricas e metodolóxicas que van artellar o pensamento contemporáneo do urbanismo e a relación coa cidade histórica, un debate que resultaría case imposíbel de separar de Santiago de Compostela, ao ser centro físico e conceptual dese debate.

A resposta aos impulsos lesivos do desenvolvismo urbano e a necesidade de atender ao patrimonio histórico son, como xa vimos, unha das principais liñas do debate galego a partir dos setenta, sendo moi escasas as figuras que fixesen esa defensa previamente[809]. Xa desde os comezos, as publicacións colexiais daban conta de actividades relacionadas coa defensa patrimonial no debate urbanístico (Comisión de Cultura COAG 1976a; 1976b), a degradación ambiental (González Beramendi 1976a; 1976b; A. López de la Osa 1984), denuncias (Comisión de Cultura COAG 1982; 1984a; 1985c) e artigos de opinión (Comisión de Cultura COAG 1983a; Tarragó i Cid 1977c). Actividades como o SIAC, as Xornadas de Arquitectura Galega ou o SIAG servirán para pór sobre a mesa estas cuestións cunha metodoloxía e posicións concretas. Ademais, estas preocupacións abranguerán tamén todo tipo de publicacións, con participación directa de arquitectos, e a cuestión da «cidade» ou do «patrimonio» articularán monográficos nos *Cadernos A Nosa Terra* (nos 5 e 19), *Grial* (nº 119) ou a propia *Obradoiro* (nº 18). Así mesmo, máis aló das visións máis limitadas ao patrimonial, foron tamén moitas as achegas

---

806 Referíndose a *La Voie lactée* (*A Vía Láctea*), filme dirixido por Buñuel en Francia en 1969.

807 Case idénticas palabras son empregadas nunha entrevista realizada por Luís Mariño para *El País* durante a celebración do seminario (Rossi 1976).

808 Evidentemente, as tensións localistas marcan profundamente a aparición de proxectos nas diferentes cidades, unha política de —chamaremos— compensación na promoción de arquitecturas que, para o caso das institucións culturais, testemuñaban unha dimensión máis do desequilibrio territorial galego. Neste senso, volvemos remitir ao estudo de Llano Neira e Pazos Otón (2004) pola grande sistematización e explicación destas dinámicas.

809 Ademais de figuras como Ángel del Castillo ou Palacios, outro exemplo é unha personaxe de que temos falado en varias ocasións, Isaac Díaz Pardo, quen escribiu dous artigos de denuncia sobre a situación do mosteiro de Monfero e do patrimonio galego en xeral —este último non asinado polo seu ton fortemente incendiario— en *Galicia Emigrante*, como tratan Sánchez García e Sobrino Manzanares (2010).

realizadas desde a perspectiva de xénero, como no monográfico de *Festa da palabra silenciada* ou por autoras como Leboreiro Amaro (1998) e, por suposto, Campos Michelena na súa longa traxectoria. En efecto, fronte aos primeiros anos de maior vinculación ao colexio, nos oitenta tomou o seu propio camiño e distanciouse da liña orixinal dos primeiros anos da institución colexial. Como lle confesa a Berta Rey Wonenburguer nunha entrevista da revista feminista *Andaina*, a liña dos primeiros decanos de denuncia urbanística e defensa patrimonial foi mudando posteriormente cara «a intereses profesionais moi limitados» (Campos Michelena 2000b, 20).

Como dicimos, o papel central de Santiago non é só por ser o marco do debate —o SIAC, o SIAG, o CIAI—, senón pola fortuna crítica que recibiu e o carácter abranxente das intervencións que se levaron a cabo, unha amplitude que non se deu noutras cidades. En efecto, Bar Bóo, a comezos dos noventa, louvaba os procesos de Santiago, con Kleihues e Siza á cabeza, a diferenza do que acontecía na Coruña ou Vigo, «cidade onde os mandos municipais non só son alleos ó mundo da arquitectura, senón que nunca tiveron interese en asesorarse suficientemente nestes temas» (Bar Bóo 1991, 189). Con todo, máis aló das cidades, cómpre tamén salientar o papel das vilas pequenas na teoría e na praxe urbana e patrimonial. Efectivamente, Lizancos Mora (1990a) lembra a necesidade de distinguir entre tres tipos de cascos vellos e as problemáticas asociadas a cada caso. En primeiro lugar, nos núcleos históricos rurais e mariñeiros (Mondoñedo, Allariz, Tui, Castro de Rei, Portomarín, Ribadavia, Corcubión, Pontedeume), a regresión demográfica, o estancamento económico, o envellecemento poboacional, o «afán psicolóxico de superación individual» ou o abandono institucional serían as principais causas da degradación do patrimonio histórico. En segundo lugar, as normativas «absurdas, obsoletas ou inexistentes», a presión urbanística, a incapacidade de xestión ou o ideal de progreso marcan estas dinámicas nos núcleos históricos das vilas como Betanzos, Noia, Monforte, Viveiro ou Baiona. Por último, Lizancos refírese como unha categoría distinta os cascos das grandes cidades, entendidas como zonas moi delimitadas da cidade e cunhas casuísticas socioeconómicas, urbanísticas e demográficas moi diferenciadas. Neste capítulo abordaremos tamén, no caso das cidades, as zonas de expansión do século XIX e das primeiras décadas do XX, ao seren estas partes das cidades cun grande patrimonio histórico que se ten visto ameazado mesmo despois da etapa desenvolvista tardofranquista.

A perspectiva *paisaxeira* achega, así mesmo, unha serie de elementos de análise estéticos e socioeconómicos que cómpre ter en conta á hora de analizarmos a paisaxe urbana e, sinaladamente, a paisaxe dos cascos históricos. No apartado dedicado ás «Hibridaciones urbanas» de *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*[810], Álvarez Cebrián (2006a) introduce, por contraste ou leve semellanza cos procesos bilbaíno e barcelonés, o urbanismo en Compostela e Allariz contemporáneos, chegando á conclusión de que o urbanismo das últimas décadas do século XX destaca pola planificación *paisaxeira*, non só determinada por razóns de utilidade espacial, senón tamén estéticas, económicas e simbólicas. Como a autora advirte, desde a conservación e rehabilitación de Compostela até à posta en valor do río Arnoia como feito de dinamización local en Allariz[811], estas propostas *paisaxeiras* deben concibirse como unha realidade dinámica a fin de evitar a perda de identificación da cidadanía coa súa cidade, lonxe dunha visión petrificada que deveña un simple obxecto de consumo: «Sin embargo, esto no quiere decir que el uniforme del paisaje tradicional urbano o rural sea la mejor opción. Una ciudad dinámica puede partir de un diseño integral capaz de motivar el sentimiento de identidad entre sus habitantes y, al mismo tiempo, evitar el anquilosamiento estético mediante el apoyo de proyectos capaces de generar sugerentes "armonías urbanas"» (Álvarez Cebrián 2006a, 178).

Outra das principais cuestións que se haberán tratar neste capítulo é o da restauración arquitectónica e a rehabilitación de monumentos, un tema amplamente tratado nos encontros profesionais e que se moverá

[810] Este volume, editado por María Luísa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, é o resultado do proxecto de investigación «La transformación de la concepción del paisaje en la era postindustrial. La vertiente atlántica», financiada polo Ministerio de Ciencia e Tecnoloxía (BHA2002-01657). As investigacións deste proxecto serán amplamente referenciadas tanto neste capítulo como no terceiro deste bloque.

[811] Tamén se tratan neste apartado do proxecto as Piscinas das Marés, entendidas como unha intervención que, a medio camiño entre a *land art* e a arquitectura, propón un novo espazo e un novo xeito de se relacionar a cidadanía na liña costeira de Leça da Palmeira (Álvarez Cebrián 2006a, 178; Blanco Hervés e Vázquez Miramontes 2006).

nuns parámetros perfectamente delimitados polos profesionais na súa produción científica, especialmente por Iago Seara (1990c; 1990f; 1991b; 1992) en múltiples publicacións. O arquitecto ourensán distingue entre a práctica da restauración preventiva e a rehabilitación, achegando como criterios a seguir os seguintes: análise da historia e da linguaxe construtiva do monumento; respecto, pero non sometemento, á historia dese monumento; a intervención como nova sedimentación cultural sen deteriorar as anteriores; adecuación aos novos usos; reversibilidade da nova materialización; a intervención como aporte actual nun novo tempo (Seara Morales 1991b, 89–90).

Por suposto, a cuestión da cidade histórica propiciará máis miradas a Portugal, como xa levamos vendo. Así, en paralelo á atención prestada ao contexto compostelán desde os medios galegos, procesos como o de Guimarães terán un oco nas páxinas de *Obradoiro* (Gesta 1990; Grandim 1990). Con semellanzas e diferenzas na súa morfoloxía e especialmente nos usos e posición rexional, a cidade vimarense desenvolveu un ambicioso programa de rehabilitación arquitectónica e urbana (1985-1992) da man do Gabinete Técnico Local, con Alexandra Gesta á cabeza, e Fernando Távora. Arquitectos como Távora, efectivamente, serán de interese pola súa experiencia en rehabilitación arquitectónica como a casa da Rua Nova (1985-1987) de Guimarães [**Fig. 389**] ou en intervencións de corte máis vangardista como a Casa dos 24 (2003) do Porto [**Fig. 390**]. Así mesmo, estes contactos entre arquitectos serán debatidos a nivel institucional a través de iniciativas como o Proxecto Atlante (AA.VV. 2005b).



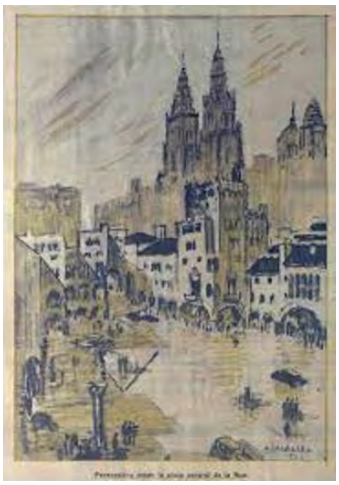
389



390



391



392

Fig. 389. Fernando Távora, restauración da casa da Rua Nova (1985-1987). Fotografía do autor
Fig. 390. Fernando Távora, Casa dos 24 do Porto (2003). Fotografía do autor
Fig. 391. José Caridad Mateo, Xoiaría Malde (1933-1934). Fonte: Martínez Suárez (2002b)
Fig. 392. Antonio Palacios, proxecto de rúa de Galicia (1932). Fonte: *Quintana*, nº 21 (2022)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.1. Compostela: do crecente compromiso patrimonial á transformación da cidade. Debate e construción

Compostela ten sido ao longo do século XX un dos grandes campos de batalla entre a asunción da modernidade e a reflexión sobre a historia. Arquitectos como Banet movéronse entrambos os dous mundos. Caridad Mateo deixaría, na Xoiaría Malde, un dos mellores exemplos de integración dunha praxe moderna sobre un edificio historicista —precisamente de Banet— na rúa do Vilar [**Fig. 391**]. O Mercado de Abastos de Vaquero Palacios será, sen dúbida, o que mellor sintetice esta cuestión. Como afirma Baltar Tojo (1991a, 94), «el material, la volumetría y la compresión del valor de la escala producen una inclusión muy armónica y coherente con esa trama y con la arquitectura preexistente, aunque utilizando un lenguaje muy atávico». Mesmo Antonio Palacios, a pesar do contido rexionalista da súa proposta, tentaba coa rúa de Galicia [**Fig. 392**], que atravesaría a cidade histórica desde San Clemente até o Obradoiro, adaptar o casco histórico aos novos usos da cidade moderna, isto é, á circulación de vehículos[812]. Moito antes da protección recibida a finais do século, a cidade viña sendo desde 1940, xunto con Toledo, conxunto histórico-artístico[813], algo que conseguiría evitar substancialmente os envites do desenvolvismo urbano dos anos cincuenta e sesenta (Monterroso Montero 2011, 48). Dalgunha maneira, o carácter simbólico que a cidade adoptou tanto para o galeguismo histórico como para o nacionalcatolicismo franquista permitiu unha mellor conservación da cidade. Como xa temos indicado varias veces, a celebración do Ano Santo de 1954 inaugurou unha sucesión de intervencións sobre a cidade histórica ou nas súas inmediacións, tales como a rehabilitación do Hostal dos Reis Católicos (1953), dirixida por Fernando Moreno Barberá, Julio Cano Lasso, Juan Gómez-González de la Buelga e Rafael de la Joya Castro, ou o Burgo das Nacións (1964) de Cano Lasso (Río Vázquez 2012b; 2014; 2015b).

Cómpre, con todo, situármonos nos albores dos anos setenta, xa que logo, coa aparición do COAG e as diferentes actividades xa sinaladas ao longo do bloque III, comezará unha pausada e máis profunda reflexión sobre o diálogo coa cidade histórica en Compostela.

2.1.1. Anos de mudanza: debate e reivindicación nos anos setenta e oitenta. A recepción rossiana

Nas páxinas de *Obradoiro*, o escritor Suso de Toro definía atinadamente Compostela como un milagreiro labirinto de pedra que se dilúe no territorio: «Poucas cidades haberá tan pouco camufladas no entorno, sen zonas de transición entre campo e cidade, con tan pouca vontade de estenderse. Santiago case non ten periferia urbana. Está Santiago e están as leiras. Nídio e sen transición. Entredes pola estrada que entredes pasaredes directamente das cortiñas e os repolos ás rúas. Ao pé dun monte unha máquina emite a súa mensaxe, emite a súa mensaxe (Toro 1990, 31). Compostela non se pode entender sen a conxunción entre o urbano e suburbano, cuestión en que afondaremos no capítulo 3. Rossi era xa consciente diso na súa produción teórica dos sesenta e achábao fundamental para os casos galegos e españois. En efecto, na súa conferencia da III Reunión dos Arquivos Históricos do CSCAE (1973), Rossi demandaba unha atención aos propios conxuntos histórico-artísticos e á súa relación coa periferia, sendo preciso unha perspectiva máis ampla e complexa daquela que marcaba os criterios empregados pola administración, máis preocupada polo mantemento ou reconstrución de fachadas, omitindo cuestións como os volumes ou a trama en relación cos usos orixinais (*La Voz de Galicia* 1973d). Como se indicou anteriormente, a reunión remataba cunha axitada «Declaración de Santiago de Compostela», corpus de reivindicacións dos arquitectos estatais que se resumen na necesidade de reutilizar os cascos históricos como xeito de defensa do patrimonio histórico-artístico das cidades e as liñas de traballo a seguir entre todos os colexios. Ademais da declaración, a reunión rematou cun documento de consideracións aos colexios, instándoos a crearen comisións de cultura para contribuír á análise e estudo dos cascos históricos, e consideracións á administración pública, demandando unha mellor formación regrada nestes asuntos e unha maior protección do patrimonio arquitectónico, especialmente naquel con menos de cen anos de

[812] Sobre o urbanismo de Palacios, véxanse os estudos de Sánchez García (2020a; 2021b; 2022) como os máis actualizados neste senso.

[813] Sobre a declaración da cidade como conxunto histórico-artístico, *vid*. B. M. Castro Fernández (2013). Para os antecedentes na conservación da fisionomía e a promoción do «estilo compostelán» antes da Guerra Civil, *vid*. Sánchez García (2013).

antigüidade[814], como o Castromil[815] e moitos outros edificios a nivel estatal en perigo. Compostela era o fervedoiro do incipiente debate galego nutrido polas achegas procedentes doutros lugares do estado e, paulatinamente, cunha especial atención a Catalunya e Italia. Así se manifestará no «caso Castromil», campaña con orixe naquel paseo de Martí e Tarragó con Almuíña, arquitecto en cuxas bases teóricas de traballo aparece o ideario rossiano[816], antesala da grande relevancia do italiano neste debate de gravitación santiaguesa e na cuestión concreta da salvagarda patrimonial, aínda que as referencias sexan xa variadas[817]. Ademais, o proxecto de recualificación do Castromil [**B07**], malia a demolición final do edificio, supón un fito aínda non xeneralizado en Galiza de intervención no patrimonio.

Nos tempos anteriores e contemporáneos en que acontecen estes primeiros movementos de agrupación e debate colectivo comezan a aparecer algunhas arquitecturas de gran interese e reflexión sobre cuestións que se están a tratar desde o terreo académico. O barrio de Vite será o escenario dalgunhas destas propostas. Se o Ensanche marcaba a expansión da cidade no lado sur, a partir dos sesenta serán varias as propostas para esta zona setentrional da cidade, entre o Camiño Inglés —que une a cidade histórica con San Caetano— até a avenida Xoán XXIII, novo acceso da estrada da Coruña que delimita o que haberá ser o Campus Norte, cuxa configuración mudará durante os oitenta. En efecto, nesta zona do Campus Norte, Julio Cano Lasso xa tivera a oportunidade de planificar o Burgo das Nacións —para posteriormente proxectar neste lugar o Auditorio de Galiza— e no plan de Vite trazou un amplo programa de vivendas colectivas (1960-1968) en que recolle elementos tradicionais como as galerías para as relacionar coa cidade monumental, unha realidade urbana que admiraba e cuxa paisaxe se comprometía a defender fronte ás ameazas do *desenvolvismo* (Cano Lasso 1980, 27-28)[818]. Rafael Baltar e José Antonio Bartolomé achegarán unha nova proposta de vivenda colectiva, encargada pola cooperativa de Aviación Civil e moi característica dos ensaios e a aposta por unha arquitectura moderna axustada ás condicións materiais[819]. Será, con todo, a proposta de Manuel Gallego unha das máis salientábeis deste polígono polas respostas dadas aos condicionantes[820]. O seu grupo de 176 vivendas en Vite [**G02**] xorde dunha proposta de vivenda colectiva que, malia as modificacións do proxecto por mor de

[814] Todos estes textos son reproducidos no anexo de textos [**Textos 1 a 3**] e foron extraídos do *Boletín informativo* do COAG (nº 1, 1974). Ademais, en *La Voz de Galicia* (15/12/1973) dáse conta destas conclusións.

[815] *Vid*. Rodríguez Caramés e Sánchez García (2023).

[816] En efecto, durante a mesa redonda organizada no Pazo de Bendaña en novembro de 1974, Almuíña refírese a Aldo Rossi para xustificar a necesidade de conservar o Castromil: «Según el profesor Aldo Rossi, un monumento es un hecho arquitectónico lo suficientemente significativo por su valor artístico o simbólico o por su importancia dentro de la historia urbana como para adquirir el carácter de punto de referencia, de hito en el tejido urbano, y a la vez, de elemento fijo y permanente: ordenador y propulsor del crecimiento de la ciudad, que, alrededor de él, crece, se desarrolla y aún renueva su aspecto, sustituyendo por otras nuevas aquellas construcciones que más afectadas se ven por el paso del tiempo» (Álvarez Pousa 1974a).

[817] Por exemplo, no informe realizado en 1974 sobre a Terraza de Sada, afírmase a recepción das nocións d'*A imaxe da cidade* (1960) de Kevin Lynch. Concretamente, tómase o concepto de «fito» para explicar as implicacións urbanísticas do pavillón modernista en contraposición á monotonía da planificación urbana moderna, citando outros exemplos de edificios sobranceiros con grande influencia sobre o seu entorno urbano: «El Obelisco, Torre de Hércules, etc., en La Coruña, el Castro en Vigo, la Catedral en Santiago, la Terraza en Sada... son elementos cuya función rebasa su propio uso o su sentido monumental» (Arquivo Histórico do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1974).

[818] Sobre este proxecto, véxase tamén Cano Lasso (1972).

[819] Transversalmente podemos remitir ás consideracións de Rafael Baltar sobre o crecemento deste polígono de vivendas no norte compostelán e a tensión que se estabelecía coas fórmulas de asentamento urbano de poboación máis tradicionais, tanto desde o punto de vista morfolóxico como sociolóxico: «También se produce el crecimiento de agrupaciones que podrían considerarse como barrios históricos, nacidos de los asentamientos surgidos a lo largo de caminos de acceso a la ciudad; muchas de sus viviendas, que recogían influjos del medio rural y del urbano y que ayudaron a caracterizar a todo el conjunto histórico, fueron sustituidas por viviendas colectivas con volúmenes limitados por normas protectoras del conjunto. El crecimiento de esos barrios dio lugar a agrupaciones suburbiales mal dotadas; no suponen una ruptura estética con el caso histórico pero, tal como afirma J. A. Bartolomé, suponen una ruptura sociológica que, en la crítica ciudadana, no produce la misma preocupación que esa ruptura estética del Ensanche con el casco histórico; pero si en el Ensanche se plantean problemas de densidad o de calidad y costos que a diario se ponen en evidencia, en esos barrios se producen otros graves de habitabilidad y dotación, siendo tal vez en ellos, como único aspecto positivo, la mayor relación comunitaria entre sus habitantes» (R. Baltar Tojo 1991a, 55).

[820] Condicionantes do propio encargo, coas normativas vixentes en materia de vivendas de protección oficial; do plan parcial e as normativas municipais sobre cubertas e muros; da propia parcela, con moita pendente e estreita; e económicos (Gallego Jorreto 1990e, 115).

retrasos ou a crise de 1973, é un exemplo de implantación urbana e relación coa arquitectura histórica compostelá. Fuxindo da tipoloxía de bloque illado, Gallego formula un conxunto de edificios construídos sobre un plano sinuoso que crea un itinerario de espazos públicos e semipúblicos, así como uns itinerarios peonís que discorren por embaixo dos edificios, aplicando a noción de soportal á lóxica de baixo aberto por *pilotis*. Máis aló dos obxectivos urbanos descritos polo arquitecto carballiñés, as solucións reflicten a mesma vocación de proxectar construcións económicas propia desta época a partir de prefabricados de formigón ou o uso da galería como illante térmico. Ademais, neste grupo de 176 vivendas, Gallego pretende estabelecer unha diálogo que será moi recorrente na súa obra compostelá posterior: o diálogo coa realidade monumental e coa transición ao rural (Gallego Jorreto 1990e, 115; 2015a, 30)[821].

Seguindo con Baltar e Bartolomé, as vivendas de Vite, o colexio de Bertamiráns (Ames)[822] ou o edificio de vivendas en Montero Ríos son os primeiros manifestos deste estudo que, coa posterior incorporación de Carlos Almuíña, terá a cidade de Santiago como centro principal da súa actividade. Iago Seara refírese así á súa relación con Compostela e a súa personalidade:

> A súa arquitectura semella un envoltorio no que o muro é a pel, con ocos que destacan, pero que a acariñan ó mesmo tempo. Esta expresión queda caracterizada pola carpintería en plano co muro e coa parte exterior. É un aspecto moi determinante da arquitectura histórica de Galicia: a sombra só se crea na beira do tellado e nos alpendres que poidan estar incorporados á arquitectura (Seara Morales 1993b, 418; 2003c, 53).

A escala, a monumentalidade ou a materialidade son os conceptos que van unir a retórica desta tríade de arquitectos desde este mesmo momento. Ás propostas iniciais sucédelles unha das obras máis destacadas destes primeiros anos da xeración, como testemuña a súa aparición nos especiais de *Jano arquitectura* (nº 53, 1977) e *Arquitectura* (nº 212, 1978): o edificio de almacéns para Unión Fenosa (1974) [**B02**]. Situado no barrio compostelán de Galeras, isto é, na valga do río Sarela, o primeiro condicionante é semellante ao que se haberán enfrontar outras arquitecturas desta zona ao oeste do casco vello, a relación visual e paisaxística entre o centro monumental e o Monte Pedroso [**Fig. 393**]. Baltar Tojo refírese á responsabilidade seguida para intervir nesta paisaxe tan sinalada da cidade:

> Esta alteración deberá ser controlada para que, con su contenido programático, produzca los intencionados efectos que se entiendan como más adecuados para el lugar; así puede constituirse en un hito cuando ha de ser acusada su presencia para el orden de lugar, o puede intentarse un impacto mínimo, una obra que incluso pase desapercibida, cuando se trata de preservar un entorno con un interés ya consolidado (R. Baltar Tojo 1994b, 1439).

O proxecto presentaba unha serie de condicionantes que son resoltos dunha maneira exemplar no que atinxe a súa relación coa cidade histórica. En primeiro lugar, os arquitectos integran no conxunto a antiga sala de máquinas de Jesús López de Rego (1917), estendendo os brazos do novo edificio arredor do soar triangular. En segundo lugar, malia a forma irregular do soar, contemplouse a creación dun gran espazo central, un «claustro» moderno con flexibilidade de uso para a manipulación de grandes máquinas e materiais, unha característica que, di Baltar, «es también común con los grandes contenedores de la ciudad monumental que admiten, sin dificultad, una permanente adaptación a usos cambiantes o en evolución». Desta maneira, en terceiro lugar, o edificio adopta a expresividade da arquitectura histórica contemporánea, unha retórica de diálogo entre historia e contemporaneidade que segue o ronsel de edificios como o instituto de Fisac no Campus Sur, só que desta volta nas inmediacións da propia cidade vella. Así, no exterior, as fachadas son realizadas con pedra artificial co obxectivo de obter texturas e cromatismos semellantes á da pedra natural,

[821] En efecto, Gallego explica os criterios relacionados coa sensibilidade pola realidade en que está inserido o grupo de vivendas: «escala reducida; matizacións e ambigüidade, en contraposición co tan rudamente estabelecido e definido polo viario de urbanización; e insistencia nese peculiar carácter itinerante de certos espacios públicos galegos, onde aparecen as distintas valoracións matizadas secuencialmente» (Gallego Jorreto 1990e, 115).

[822] Ás vivendas de Vite ou o colexio de Bertamiráns referíase Baldellou (1971, 47) no seu artigo en *Hogar y arquitectura*, indicando que «forman un ejemplo raro de adaptación, de personalidades en apariencia diferentes para un trabajo en equipo, sin fisuras y progresivo. No se han detenido en logros anteriores (muy cuidados de ejecución por otra parte) sino que han intentado la mejora en cada proyecto». Tamén Almuíña e Martínez Suárez (1974, 210) citan as vivendas de Vite.

pero sen pretender falsificar. Así mesmo, a marcada horizontalidade do alzado é rachada por unha secuencia de elementos verticais que esgazan a fachada con elementos macizos e xanelas[823]. Como indican os propios arquitectos, velaquí a referencia máis clara á arquitectura conventual, concretamente ao mosteiro de San Paio de Antealtares, onde Fernández Lechuga, coa sobria fachada á praza da Quintana fendida polas celas das relixiosas, fixera unha das grandes achegas da arquitectura compostelá da primeira metade do século XVII —un interese que será partillado por Aldo Rossi na súa *Autobiografía científica*, como veremos. Con todo, lonxe de rivalizar coa arquitectura histórica, os alzados están perfectamente adaptados á realidade topográfica da zona. Dalgunha maneira, os materiais ou a contida monumentalidade deste edificio de almacéns sitúa a arquitectura industrial lonxe das linguaxes cotiás das dúas décadas anteriores, podendo indicar que, desde un punto de vista retórico, mais lonxe de rexionalismos historicistas de principios de século, o edificio de Galeras está a retomar algúns elementos de expresión da central eléctrica do Tambre (1924) de Palacios, chamada polos coetáneos a «catedral industrial galega» (Iglesias Veiga 1993, 182; 1994, 403)[824].



393



394

Fig. 393. **Rafael Baltar, José Antonio Bartolomé e Carlos Almuíña, edificio para Unión Fenosa en Galeras (1974). Fotografía do autor**

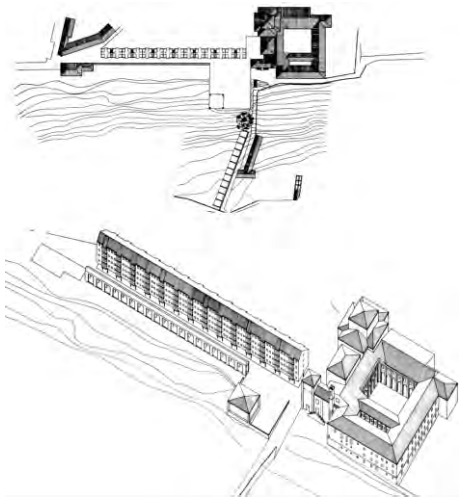
Fig. 394. **Rafael Baltar Tojo, *Arquitectura y preexistencias: una referencia gallega* (1991)**

Na verdade, este edificio era, xa nos setenta, un bo reflexo da chegada das ideas rossianas sobre tipoloxía e morfoloxía urbanas. En efecto, Baltar Tojo está a reflexionar durante estes anos acerca destas cuestións abordadas por Rossi, desenvolvendo a súa sensibilidade para intervir sobre contornas ou edificios históricos (R. Baltar Tojo 1979, 64)[825]. Por exemplo, no seu discurso de entrada na Real Academia Galega toma do arquitecto italiano os métodos de clasificación e illamento de elementos tipolóxicos —nunha perspectiva ampla do concepto, incluíndo cuestións como texturas, cromatismo, vexetación ou volumes— e a súa interpretación no ambiente xerado como bases para unha intervención coherente coas preexistencias e, ao mesmo tempo, cunha perfecta adaptación aos usos contemporáneos (R. Baltar Tojo 1981, 80). Non é

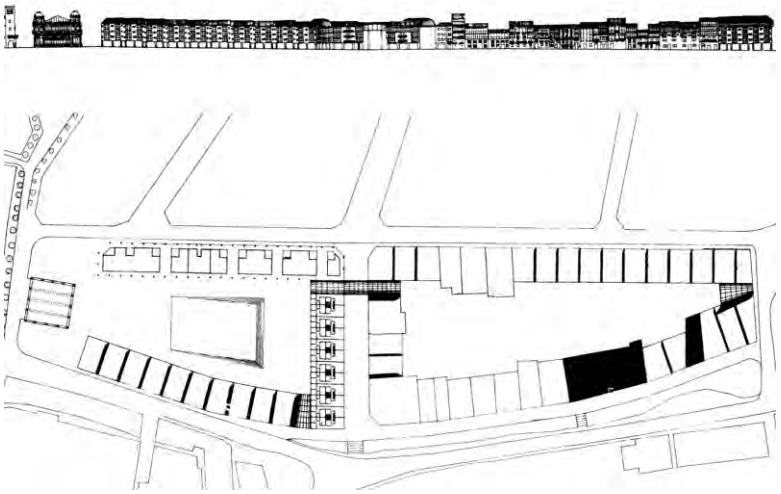
[823] As xanelas superiores coincidiría coa zona de almacenaxe e servizos, mentres que as baixas se abrirían á zona de oficinas, aulas e outros usos. En relación co exterior, cómpre engadir a posterior construción dunha escaleira sen a intervención de Baltar, Bartolomé e Almuíña (Almuíña Díaz 1977, 53; R. Baltar Tojo 1994b, 1430; «Arquitectos gallegos» 1978, 10)

[824] Sobre a arquitectura industrial de Palacios, con alusións aos proxectos de pontes, ás obras do Metro de Madrid ou a propia central do Tambre, entre outras obras, consúltese o estudo de Bonet López (2020).

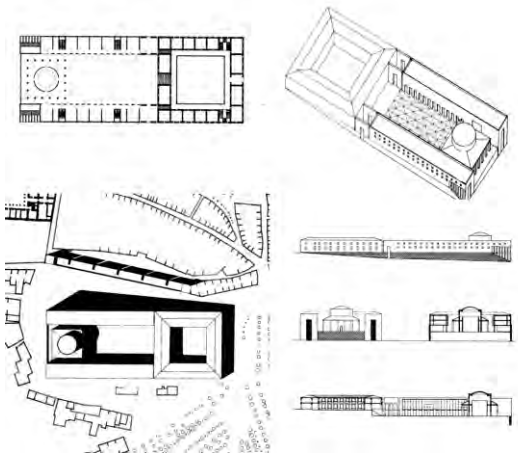
[825] Nun artigo sobre a arquitectura nova en conxuntos históricos, Baltar fai un percorrido arredor de diferentes posicións históricas sobre esta cuestión ao longo do século XX e contrapondo distintas opcións e cando usalas —por exemplo, cando optar polo *ripristino* ou recuperación de certos valores orixinais do edificio ou espazo urbano. Así, reflexiona sobre as achegas de Rossi ou as Munir Cerasi, cuxos conceptos de espazo topolóxico e espazo psicolóxico ou percibido —moi semellantes aos conceptos de Lefebvre— lle serven para integrar a crítica tipolóxica nun universo de intervencións que recreen os espazos urbanos en relación cos seus usos sociais e económicos e mais os seus ambientes (R. Baltar Tojo 1979, 65–66).



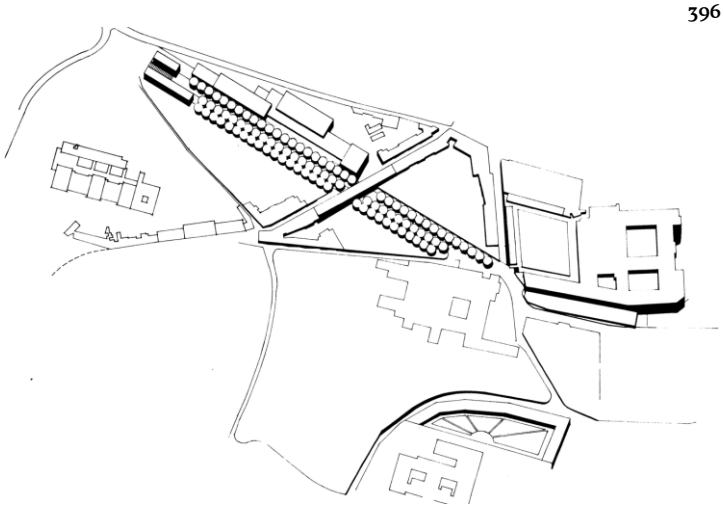
395



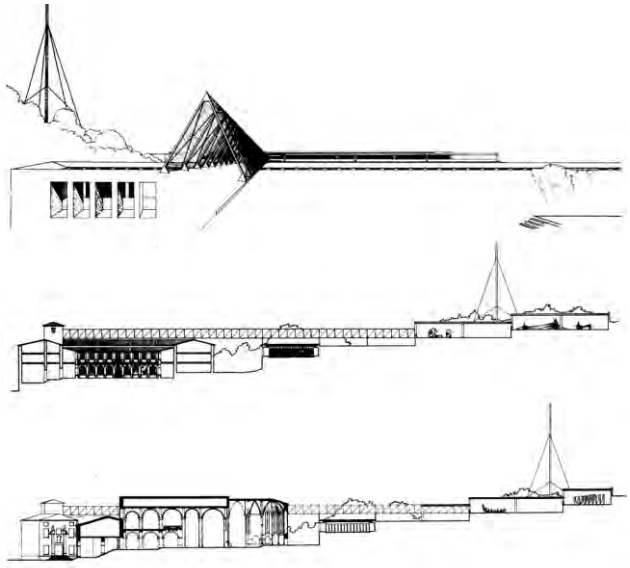
396



397



398



399

Fig. 395. Proposta do grupo de traballo de Belvís no SIAC (1976). Fonte: *Proyecto y ciudad histórica* (1977)
Fig. 396. Proposta do grupo de traballo do Ensanche no SIAC (1976). Fonte: *Proyecto y ciudad histórica* (1977)
Fig. 397. Proposta do grupo de traballo de San Clemente no SIAC (1976). Fonte: *Proyecto y ciudad histórica* (1977)
Fig. 398. Proposta do grupo de traballo de San Martiño Pinario no SIAC (1976). Fonte: *Proyecto y ciudad histórica* (1977)
Fig. 399. Proposta do grupo de traballo de Bonaval no SIAC (1976). Fonte: *Proyecto y ciudad histórica* (1977)

USC

casualidade, pois, que o alzado do edificio estea na portada de *Arquitectura y preexistencias: una referencia gallega* (1991), o principal ensaio de Baltar Tojo [**Fig. 394**]. Neste traballo, Baltar Tojo recolle estas inquedanzas dos anos setenta, unha década en que, grazas á recepción de correntes científicas procedentes fundamentalmente de Italia, comezan a superarse as limitacións da protección patrimonial dos anos sesenta que, se ben axudaron a deter a destrución propia da especulación urbanística, estaban moi limitadas a «impresiones más formales»[826]. Sexa como for, Rossi era a principal referencia da época ou, cando menos, a máis visíbel. O SIAC será, neste senso, unha oportunidade para a elaboración dun primeiro corpus de ideas para intervir sobre a cidade.

Como xa indicamos, o SIAC estivo estruturado nunha serie de grupos de traballo que, entre o programa de conferencias e actividades, traballaban arredor de cinco zonas da cidade[827]. Nas consideracións xerais estabelécese como método a lectura morfolóxica da cidade, situándoa na escola italiana dos sesenta e particularmente n'*A arquitectura da cidade* de Rossi: delimitación da zona de actuación, aclaración dos seus procesos históricos, definición de tipoloxías, morfoloxía e elementos políticos e sociais e aplicación práctica destes elementos. Así mesmo, entre estas ideas de base incluíanse reflexións sobre Compostela como centro dun país cunha nacionalidade moi marcada, as dinámicas de crecemento debidas á súa posición no eixo atlántico e a necesidade de atender a estruturas tradicionais como o rueiro —en todas as súas tipoloxías— na dialéctica campo-cidade (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977g, 231–36). En xeral, as solucións adoptadas polos diferentes grupos de traballo[828] atinxían a renovación de fachadas, zonas verdes, prazas e a aplicación analóxica de tipoloxías en obras de nova construción. Para Belvís [**Fig. 395**], unha zona de fonda estrutura tradicional en rueiros, propúxose a rehabilitación como zona verde —liña que se seguirá dos oitenta en adiante—, así como algunhas construcións, prazas ou corredoiras cubertas como zonas de paso. No Ensanche [**Fig. 396**], sendo a zona de crecemento máis descontrolado, as propostas estaban enfocadas á mellora do carácter residencial, a súa unión peonil coa Alameda e o casco histórico ou o aproveitamento do oco deixado polo Castromil como referencia. No grupo de San Clemente [**Fig. 397**], partindo da dificultade de atopar solucións —a construción do vello cuartel da Garda Civil ou o aparcadoiro, coa conseguinte implicación na topografía do lugar—, xurdirán varias propostas de novos edificios singulares que desen maior coherencia urbana á contorna do colexio de San Clemente, algo que, cunha escala diferente, non dista moito da futura achega de Kleihues co polideportivo. Para o caso de San Martiño Pinario e o seu ámbito —un triángulo formado pola Costa Vella, os Castiñeiros e a Costa Nova—, quíxose atallar a exposición do casco vello ao tráfico ocasionada polo trazado da avenida de Xoán XXIII coa substitución de parte da superficie asfaltada por un paseo arborado que suavizase esta transición e permitise unha mellor conexión dos rueiros preexistentes [**Fig. 398**]; Piñón e Viaplana, con perspectivas diferentes, tentarán dar unha solución a esta cuestión. Por último, tamén se amosa certamente afastada da futura intervención de Aguirre e Siza a achega do grupo de Santo Domingo que, entendendo que a presenza do colexio La Salle rachaba coa estrutura tradicional, propuña unha recuperación dese espazo da cidade, o respecto dos rueiros existentes, a reutilización dos edificios monumentais ou a conexión do convento de Bonaval [**Fig. 399**] coa parte alta do cemiterio e a Almáciga[829].

---

[826] Neste senso, as posturas emanadas desde os comezos do Movemento Moderno até os setenta son tratadas no capítulo «Actitudes de intervención en los conjuntos consolidados según la valoración de la preexistencia» (R. Baltar Tojo 1991a, 93–98). As reflexións sobre autores como Rossi ou Cerasi, xurdidas como vimos nos anos setenta, están incluídas no capítulo «El cientificismo y la intervención sensible» (R. Baltar Tojo 1991a, 99–104).

[827] Convén lembrar, por exemplo, as críticas de Bustos e Palacios Gonzalo (1976) sobre as dinámicas de traballo do seminario. Estes autores lamentaban a carencia de materiais de traballo e a excesiva laboriosidade que esixían as propostas, algo que afectaba directamente na aprendizaxe e na posibilidade de asistir ao programa do SIAC.

[828] Lémbrese que cada un deles estaba dirixido por unha parella de arquitectos: Bonet e Portela en Belvís, Baltar e Gallego no Ensanche, Reichlin e Reinhard en San Clemente, Braghieri e Savi en San Martiño Pinario, e Martí e Tarragó en Bonaval. Para os diferentes informes, *vid*. Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela (1977b; 1977c; 1977d; 1977e; 1977f).

[829] Tendo en conta que neste momento xa estaba sobre a mesa a conversión do convento en Museo do Pobo Galego, proponse a unión da escaleira helicoidal de Domingo de Andrade coa parte alta do actual parque a través dunha pasarela, unha medida de accesibilidade que, desde o punto de vista das implicacións paisaxísticas, tería sido rompedora (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977b, 284–85). Cómpre engadir tamén que esta zona da cidade seguirá a ser o escenario de moi boas intervencións

Estes proxectos non se levarán a cabo, mais como estamos a ver, algunhas sensibilidades seguirán presentes na vontade de transformación e protección da cidade, así como nos arquitectos que farán parte dese proceso nas seguintes décadas. Non se pode negar, pois, a achega teórica e o substrato que deixa Rossi e que seguirá a deixar durante os seguintes anos, aínda que esta pegada non se chegue a materializar directamente, froito dalgunhas críticas que estaban a aparecer neste mesmo intre[830]. A lectura patrimonial e os exemplos de rehabilitación arquitectónica, en calquera caso, seguen moi presentes nesta década previa á chegada da autonomía, que ampliará o campo deste tipo de actuacións. Como se está a dicir, nestes anos está sobre a mesa a conversión do convento de Bonaval como Museo do Pobo Galego, desde cuxo estabelecemento se irán sucedendo unha serie de actuacións dirixidas por Baltar, Bartolomé e Almuíña tales como a consolidación da fábrica, o peche do claustro con vidreiras, pavimentos, arranxo de intervencións anteriores desafortunadas ou o acondicionamento de novos espazos como o auditorio[831].

Para alén das intervencións prácticas, os órganos do COAG serán un continuo espazo para a denuncia dos atropelos patrimoniais que aínda se producían —e que seguirán a producirse. Un exemplo sería un artigo que relata a polémica existente arredor dunhas obras na escalinata da catedral, dirixidas por Pons Sorolla, co obxectivo de paliar as filtracións de humidades na «catedral vella», é dicir, a cripta. Esta polémica vén dada, ademais de polas solucións técnicas empregadas, polo dubidoso e pernicioso tratamento dos achados arqueolóxicos —descubríronse pezas do coro pétreo do Mestre Mateo— ou a falta de definición das competencias administrativas («Obras polémicas na catedral de Santiago» 1978)[832]. Estes erros comezarán a ser emendados e o traballo conxunto de profesionais da arquitectura, a historia da arte e a arqueoloxía será unha realidade constante, desde as campañas de estudo, escavacións e renovación da antesala do Xacobeo 93 até as actuais desenvolvidas na década de 2010 co obxectivo do Ano Santo 2021-2022. Como testemuño da presenza de arquitectos, cómpre novamente referírmonos ao estudo de Baltar, Bartolomé e Almuíña polo seu labor

urbanas. Para alén do traballo de Aguirre e Siza, en décadas posteriores teremos as achegas de Víctor López Cotelo ou do estudo abalo+alonso, de que se falará máis adiante.

830 Pódese lembrar, neste senso, a crítica de Fraga e Malo de Molina en *Triunfo*, relativa á ausencia de boa parte dos colexiados do COAG ou ás incoherencias que os autores atopan no esquerdismo de Rossi, que foi militante do Partido Comunista Italiano. Para eles, a aposta de Rossi polo «discurso de los objetos, de las tipologías, de las cosas físicas construidas, entendidas como memoria, como "memoria de la lucha de clases"», non ten unha correspondencia na lectura dos problemas sociais. Así o seu método analóxico non é quen de se converter nunha ferramenta de liberación das clases oprimidas, senón unha moda en tensión coa ideoloxía reaccionaria que estaba comezando a vernizar a arquitectura: «en la derecha, la búsqueda de la originalidad de las formas y los diseños, la utopía arquitectónica, el utilitarismo típicamente capitalista» (Fraga Rivas e Malo de Molina 1976). Pola contra, o Grupo 2C reivindicaba as metodoloxías do SIAC como válidas na reivindicación da vida colectiva: «Frente a las refinadas técnicas de creación y apropiación de plusvalías, a los costes sociales derivados de soluciones técnicas irracionales —transgresión de la topografía y del territorio, alardes tecnológicos para proteger o fomentar intereses privados— y a la venta como mercancía de lo que por derecho pertenece a todos, la conciencia del técnico es la primera condición para que su trabajo pueda ser comprensible, verificable sobre la realidad y se convierte en antítesis de la ideología dominante» (Grupo 2C 1977d, 58).

831 A memoria sintética está incluída no catálogo da exposición de arquitectura institucional realizada co gallo do CIAI (Consello da Cultura Galega 1991a, 17), ao estaren implicados o Ministerio de Obras Públicas e Urbanismo, o Ministerio de Cultura, a Xunta de Galicia e o propio Museo do Pobo Galego.

832 En efecto, o artigo é un repaso do percorrido da polémica na prensa, a opinión pública, as administracións implicadas e os profesionais que participaron dela. En verdade, o Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento instou a Dirección Xeral de Arquitectura a contar co apoio profesional de historiadores da arte e arqueólogos ao ser evidente que se ían producir achados relacionados coa fábrica medieval. Efectivamente, descubertas as pezas, o Ministerio de Cultura defendía que os achados se estaban a tratar do modo máis axeitado, así como Chamoso Lamas, daquela subdirector xeral de Patrimonio, que non entendía as críticas. Así, o Ministerio publicou unha nota onde se indicaba que o catedrático de historia da arte Otero Túñez foi o encargado de clasificar e analizar as pezas, algo que foi respondido polo profesor de arqueoloxía Luzón, quen fixo ver que Otero participara a pé de obra e que a celeridade e as présas nas obras non permitiron a pertinente análise detida. A Dirección Xeral de Patrimonio acusou Luzón de descoñecer a bibliografía extensa sobre a catedral e insistiu en que Otero Túñez supervisara o proceso. Finalmente, a Facultade de Xeografía e Historia publicou unha nota en que se concluía que non se levaron a cabo os traballos pertinentes. Isto, desde a perspectiva do COAG, é un testemuño da caducidade das vellas institucións franquistas en termos de patrimonio e a desvinculación ou confusión de competencias —a Dirección Xeral de Arquitectura na execución das obras e a Dirección Xeral de Patrimonio no tocante aos achados— que dificultaba a posibilidade de intervencións sobre o patrimonio con garantías («Obras polémicas na catedral de Santiago» 1978).

constante na catedral, desde o tratamento integral da catedral[833] até pequenas intervencións como a ampliación do presbiterio (1990)[834] [**Fig. 400**].

Após o SIAC e as demais experiencias primixenias, a faísca ficou acesa até eventos como as Xornadas de Arquitectura Galega ou o SIAG. As terceiras xornadas celebráronse en Santiago (1980), o que permitiu pór sobre a mesa algunhas cuestións técnicas da cidade, a xestión urbana da súa zona ou a cuestión da patrimonialización. En efecto, a cuestión do patrimonio, vista desde un punto de vista das posibilidades e necesidades de o abordar, foi un dos eixos centrais destas xornadas. Xa como introdución, García Braña (1981a) repasa os desafíos e os obxectivos a perseguir[835], debullando algunhas medidas político-xurídicas, culturais e financeiras para a súa consecución. Carlos Almuíña (1981a; 1984) será o máis clarificador sobre a situación da protección, facendo un percorrido histórico desde a declaración de conxunto monumental de 1940 realizada ao abeiro da Lei de Patrimonio Artístico Nacional do período republicano (1933). Esta denominación serviu para realizar actuacións puntuais na consolidación de edificios singularizados[836] ou elementos urbanos —rúas, pavimentos— como xeito de conservar os valores ambientais externos. Coa publicación dunhas *Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos* en 1964 por parte da Dirección Xeral de Belas Artes[837] puideron abordarse cuestións como as zonas de protección, os usos e características das obras para o mantemento dos valores tradicionais das cidades históricas, así como solucións que se verán máis adiante, como a creación dun cinto verde como illamento do conxunto[838]. Porén, Almuíña vía unha problemática: a ausencia dun plan especial, reclamado no PXOM de 1974 e que podería ter sido desenvolvido no marco da Lei de Solo de 1956 para unha protección integral de toda a cidade vella, non só da conservación material dos seus edificios singulares, senón abarcando tamén aspectos sociais e económicos[839]. Mesmo Xerardo Estévez, futuro alcalde, e Pedro de Llano reivindicaron na súa contribución sobre o proceso de peonalización da cidade, en que repasan os referentes seguidos e as reservas de parte da sociedade[840], a necesidade deste plan especial:

---

[833] Nunha entrevista no *La Voz de Galicia* en 2019, Almuíña refírese á limpeza da catedral, que devolveu a pedra ao seu estado prístino, sen ningunha pátina, co choque estético que iso supón na forma de ser percibida pola cidadanía. Para el, non é lícito retirar esa pátina, sempre e cando non dane o granito, facendo referencia á época en que o seu estudo traballaba na sé: «Cuando nosotros trabajamos en la Catedral, estudiábamos los líquenes y los musgos, y prescribimos que se debería eliminar cierto tipo de plantas con cepillos de cerda suaves, nunca de alambre, y manualmente. No se puede dejar un edificio como este sin edad. Y a nosotros nos criticaban por poner bolas en los pináculos cuando estaban rotas». En contrapartida, lembra como eran criticados por algunhas procedementos «demasiado modernos, como colocar bloques de hormigón muy compacto para impermeabilizar las capillas absidales» (Almuíña Díaz 2019).

[834] *Vid*. Baltar Tojo (1998) e Seara Morales (2003c, 57).

[835] Un debate que se sintetiza na dialéctica entre dúas ideas que toma de Tomás Maldonado, isto é, dúas posíbeis liñas de actuación: «unha que se fixa somente na "nostalxia e na celebración acrítica de todo testimuño do pasado: monumentos, reliquias, trofeos, vestixios, ruinas" e aqueloutra que fundamentalmente se plantexa as cuestións de saneamento e reestructuración do patrimonio construído herdado. O primeiro quere a fosilización dos produtos da "cidade antiga", o segundo a súa "reconquista social"». Pódese engadir que un texto de Maldonado sobre arquitectura posmoderna, publicado orixinalmente en *Casabella* (nos 463/464, 1980), foi reproducido no *Boletín* da Comisión de Cultura do COAG (nº 23, 1985).

[836] Neste senso, convén lembrar a rehabilitación do Hostal dos Reis Católicos que, como xa se indicou noutras ocasións, foi estudada por Río Vázquez (2012b; 2014; 2015b).

[837] Sobre as Instrucións, *vid*. Castillo Ruiz (1996).

[838] A esta cuestión refírese Baltar Tojo (1991a, 96), que realiza o mesmo percorrido ca Almuíña. Indica, ademais, que esta inclusión dos cintos verdes incluída nas Instrucións segue os principios da *Carta de Atenas* (1933).

[839] En verdade, velaquí a mesma dificultade que se sinalaba con anterioridade na nota a pé de páxina sobre as polémicas obras na catedral de 1978 denunciadas en *Obradoiro*, isto é, sobre as competencias das vellas institucións franquistas. A Lei de Solo (1956 e texto refundido en 1976) dependía da Dirección Xeral de Arquitectura e Urbanismo do Ministerio de Gobernación e non da Dirección Xeral de Belas Artes do Ministerio de Educación Nacional. Desta maneira, a ferramenta do plan especial estaba amparada por unha dirección xeral de que tradicionalmente non dependían as cuestións relacionadas coa protección patrimonial, evidenciándose unha eiva de responsabilidades e competencias. Estes plans especiais, doutra banda, poríanse en man dos concellos. Pódese engadir, ademais, que esta disxuntiva entre as direccións xerais foi tamén unha dificultade engadida no proceso de demolición do Castromil.

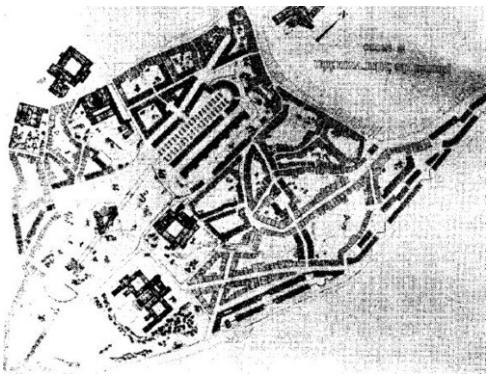
[840] Estévez e De Llano (1981) relatan como foi a aprobación do plan para aumentar as zonas peonalizadas da cidade, cunha axustada votación no pleno municipal que —indicaban— serviu como forma de lexitimación social e contra o argumentario infundado daquelas persoas que eran contrarias á peonalización baixo o pretexto de que prexudicaba os comerciantes. Ademais de xustificar esta proposta con base a experiencias doutras cidades europeas desde os anos sesenta, indican que o cambio de postura debíase á asunción da peonalización como mellora da seguridade e habilitabilidade, a garantía de acceso rodado en casos necesarios, o aproveitamento peonil dos espazos, a recuperación da imaxe do casco sen carros ou a redución do tráfico en rúas paralelas, que demostraba que o tráfico da

> Pero os obxectivos ficarían curtos se todo isto non se artellase co sinalado ao comezo: a elaboración dun plan especial do centro histórico no que, ademais de recoller este proceso de peatonalización, tería que se dar cabida á supresión da infravivenda, das malas condicións en que habitan moitos dos cidadáns do casco mediante unha actuación por parte dos organismos competentes (subvencións...), evitando as actuacións tendentes a enfeitar a fachada da zona monumental en tanto o seu interior está a esmorecer. Os obxectivos e características deste Plan Especial do Centro Histórico, e o contido do catálogo a realizar previamente, merecen ser tratados especialmente noutro momento (Estévez e Llano Cabado 1981, 127).

As reivindicacións deste tempo mesturan o pesimismo polo tempo perdido e os camiños irremediábeis que se tomaron nas décadas anteriores e o optimismo polas oportunidades que brindaban o novo tempo política e a capacidade de debate patrimonial e urbanístico que estaba a atinxir a arquitectura galega neste intre[841]. Xerardo Estévez sería o alcalde encargado en pór en funcionamento o devecido plan especial. Previamente, o SIAG superaría algunhas eivas do SIAC no referente a materiais iniciais de traballo, documentos técnicos que foron realizados no marco do programa «Debuxar Santiago». Desta volta, cómpre centrarnos agora nos aspectos tomados para a realización das propostas. Rossi, como referente deste novo seminario, sostiña a necesidade de integrar a periferia na planificación de proxectos no casco vello, a esperanza de que o SIAG servise para pasar da teoría á práctica e a preocupación polo perigo que podía supor a nova condición capital de Compostela e o consumo de monumentos (Pino 1985b; 1985c). Este desacougo é comprensíbel tendo en conta que, ademais do seu contacto directo con Venecia, a zona histórica acababa de recibir o recoñecemento de Patrimonio da Humanidade por parte da UNESCO (1985), unha oportunidade que, sen a xestión axeitada, podía levar consigo dinámicas negativas sobre a vida da cidade, algo que, como veremos máis adiante, pode ser contrastado na actualidade. Malia a vontade de Rossi, os proxectos emanados do SIAG[842] tampouco serían levados á práctica, mais volvían reflectir algunhas inquedanzas sobre os espazos e metodoloxías a seguir.



400



401

Fig. 400. **Rafael Baltar, José Antonio Bartolomé e Carlos Almuíña, presbiterio da catedral (1990). Fotografía do autor**
Fig. 401. **Proposta para Belvís no SIAG (1985)**

A antiga fábrica de curtumes Harguindey, na zona de San Lourenzo, propúxose como novo centro para posgraduados, mesturando espazos para estudantes, profesorado, servizos ou esparexemento. A industria do coiro, que outrora fora unha das referencias na cidade, terá a súa oportunidade de renovación anos despois co labor de López Cotelo. Unha zona que volveu saír á palestra foi Belvís [**Fig. 401**], onde se contemplaba unha

zona vella era de paso e non para estacionar. Con todo, as críticas, ás veces incoherentes, falan dun camiño aínda longo cara á comprensión da necesidade de protexer, algo que se vira de maneira moi clara no Castromil, onde se primaba, entre outras cousas, a creación dunha praza con aparcadoiro sobre a importancia histórico-artística do edificio.

841 Para alén das achegas xa citadas, cabería engadir, neste senso, dous artigos escritos por César Portela (1982b) e Xerardo Estévez (1982) nas páxinas do *Boletín da Comisión de Cultura*.

842 A efectos de ter en conta quen participa, os arquitectos que dirixiron os traballos foron: Meijide, Campos e Freixeiro na fábrica de curtumes; Alcalá e Goluboff a reestruturación de Belvís; Baltar, Suances e Xosé Manuel Casabella o túnel baixo Xoán Carlos I e a Senra; Portela e Bar Bóo a senda peonil desde Monte do Gozo; e Albalat e Reboredo a intervención na zona de San Francisco.

reestruturación desde San Pedro e A Trisca, construción de vivendas, reaproveitamento de hortas, muros e casas existentes, zonas verdes, paseos, miradoiros e un centro cultural. Belvís é quizais o lugar que máis proxectos frustrados verá, pero todos eles deixarán un pouso na súa actual configuración. O túnel baixo as avenidas Xoán Carlos I e a Senra, punto de conexión entre o Ensanche e a zona histórica, era unha das máis ambiciosas propostas e seguía o mesmo obxectivo que o grupo encargado do Ensanche buscaba no SIAC, isto é, a creación dun itinerario peonil que permitise unha mellor integración entrambas zonas, aínda que o desvío do tráfico puidese resultar contraditorio[843]. Baixo pretextos semellantes movíase, pero cun marco de acción moitísimo máis amplo, o proxecto de alternativa peonil desde Monte do Gozo até a Porta do Camiño. Se Rossi apostaba por unha visión que abranguese a cuestión da periferia e a relación coa cidade, algo especialmente tanxíbel na composición territorial de Santiago, esta alternativa peonil reflectía esta inquedanza, propondo un acceso máis amábel á cidade con miradoiros, paseos arborados e elementos que axudasen a sortear estradas que interrompían o itinerario. Por último, a zona de San Francisco seguirá a ser un dos terreos de experimentación. Ao igual que no SIAC, no SIAG contemplouse a conversión de Xoán XXIII nun paseo de entrada na cidade histórica con maior integración, atinxindo tamén a zona dos Castiñeiros e os Pelamios e desviando o tráfico por Vista Alegre[844]. Como indicaba o título do SIAG, «Arquitectura e proxecto na beira da cidade histórica», fica ben claro que os futuros intereses atinxirán todas as diversas realidades urbanas compostelás.

Os setenta e os oitenta péchanse con olladas variadas, mais sempre coa presenza case incorruptíbel de Rossi, que, embora non terá oportunidade de construír, deixará por escrito, amais das achegas teóricas, algúns pensamentos persoais sobre a percepción que tiña da cidade, non só nos *quaderni azzurri*, senón tamén na súa *Autobiografía científica*[845]. Escrita durante a estadía estadounidense (1979), en 1981 verá a luz. Son dúas as referencias a Compostela nas páxinas deste texto a cabalo entre a teoría aplicada e o sentimento da experiencia. En primeiro lugar, Rossi refírese a unha fotografía cunha faciana detrás da reixa dun convento ou un castelo. Para el, a fotografía pon de relevo o sentido interior-exterior, estabelecendo unha especie de xogo foucaultiano de perspectiva: ao espectador élle difícil interpretar se ve a fotografía cos ollos da persoa que mira ou desde o outro lado. Así pois, relata como a visita ás celas do mosteiro de Antealtares [**Fig. 402**] xerou nel unha sensación semellante á inspirada por dita fotografía:

> Una singular coincidencia hizo que visitase las celdas de las hermanas del convento de Las Pelayas[846], en Santiago de Compostela, poco después de haber visto esta fotografía. La fachada de Las Pelayas es una de las obras maestras de la arquitectura del XVII español, y me había causado siempre tan gran impresión que mis amigos catalanes, en una publicación suya, la habían relacionado, como imagen analógica, con mi edificio del Gallaratese de Milán. Sin embargo, en el interior de las celdas, sentí una impresionante luminosidad, contradictoria con el aspecto casi carcelario del exterior. Incluso las voces que llegan de la calle se escuchan en ese interior con mayor precisión, como en un teatro. También como en un teatro perciben los ojos del joven al exterior, con la visión de quien asiste a una función (Rossi 1998, 12-14).

Esa comparativa de que fala Rossi entre as vivendas do Gallaratese [**Fig. 403**] con San Paio vén dun artigo de Tarragó, que tamén as pon en relación co acueduto de Segovia posto que a «estructura porticada de sostén del edificio puede también estar inspirado en [...] nuestro acueducto [...]. Por último, la propia

---

[843] Desde o punto de vista medioambiental, o desvío do tráfico baixo terra, aínda que palía en certa medida a contaminación exterior, seguiría a producir un efecto chamada para o tráfico no centro. Non se pretende dicir con isto que non fose unha solución positiva, sobre todo tendo en conta que os propios arquitectos indicaron que se trataba dunha zona difícil de resolver, senón contemplar esta opción como a menos mala. Precisamente, esta foi unha das ideas que marcou o proxecto de recuperación do edificio Castromil, onde os arquitectos, dada a vontade xeneralizada dun aparcadoiro na nova praza, decidiron integrar este uso no proxecto, sendo conscientes e matizando que non lles parecía a mellor solución polo devandito efecto chamada.

[844] A información destes proxectos pode ser obtida a través do seguimento en prensa do seminario (Pino 1985c; 1985d; 1985e; 1985f; 1985g). O derradeiro día anunciouse a futura edición dun libro que, a semellanza do SIAC, recollese as propostas e as conferencias e que tería sido editado pola Dirección Xeral de Patrimonio. Porén, dito libro quer non foi nunca editado, quer nunha tiraxe tan pequena que non consta a súa existencia en catálogos de bibliotecas galegas.

[845] Sobre a recepción da *Autobiografía científica* en Galiza, cómpre citar a recensión redactada por García Braña (1983) en *Obradoiro*.

[846] A edición orixinal en inglés (The MIT Press, 1981) e mais a italiana (Il Saggiatore, 2009) tamén empregan a denominación «Las Pelayas». Após a primeira (Rossi 1984, 3) e segunda edicións en castelán (a citada no texto), só na terceira edición (Gustavo Gili, 2019), que toma como base a italiana de 2009, se fai referencia ao mosteiro como «San Paio» (Rossi 2019, 13).



402



403



404



405

Fig. 402. **Bartolomé Fernández Lechuga: Fachada do mosteiro de San Paio de Antealtares á Praza da Quintana (*ca.* 1640). Fotografía do autor**

Fig. 403. **Aldo Rossi: vivendas no Gallaratese de Milán. Fonte: Store Norske Leksikon (snl.no/Aldo_Rossi). Licenza: CC BY 2.0. Autoría: Gabriele Pierluisi**

Fig. 404. **Imaxe da Fortuna na Alfándega de Venecia. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autor: Moonik**

Fig. 405. **Simón Rodríguez: Fachada da portería do convento de Santa Clara (1719). Fotografía do autor**

composición de la fachada sur del Gallaratese no está muy distante de este gran muro ciego de piedra del Convento de San Pelayo que cierra la plaza de la Quintana» (Tarragó i Cid 1975, 6). Para alén da *Autobiografía*, Rossi volvería referirse a San Paio no *quaderno azzurro* número 20, en que defende a posibilidade de readaptación contemporánea dos usos do mosteiro (Rossi 1999j), ou no *quaderno* 31, co gallo dunha viaxe a Sevilla e a visita ao convento de Santa Paula[847]: «È questo il secondo convento di suore che vedo dopo *las Pelayas* di Santiago de C. Anche qui mi ha colpito il senso di calma, di distensione, di luminosità atmosferica e umana del convento. La sensibilità femminile ad un grado molto alto, quella letizia di cui parlano i testi religiosi — credo che nelle comunità maschili tutto sia diverso, più rozzo o più teso. Non so» (Rossi 1999m). Doutra banda, en relación coa experiencia que viña de ter dous anos antes en Venecia co Teatro del Mondo, lembraba unha visión da Alfándega da cidade desde o teatro, rematado nunha bóla dourada cunha imaxe de cobre verdoso da Fortuna [**Fig. 404**]. Esa imaxe recordoulle as súas experiencias atlánticas e á fachada de Santa Clara [**Fig. 405**]:

> Todas estas consideraciones habría podido hacerlas mirando desde la terraza del teatro veneciano, por encima del edificio de la Aduana. Venecia se alejaba hacia el interior de un mar misterioso, y la gran esfera dorada de la Aduana no era sino la señal del inicio y también del fin de todo viaje. De la misma manera, el teatro arribaba del

[847] Neste intre, o convento de Santa Paula estaba a ser rehabilitado por Fernando Villanueva, arquitecto presente no SIAC e unha das principais amizades de Rossi na cidade hispalense.

> mar y quedaba varado en la laguna, como los barcos en los puertos: José Charters[848] me escribió diciendo que lo que más le había impresionado era, precisamente, esa arribada del teatro para quedar convertido en una pieza fronteriza entre la tierra y el mar. Le recordaba a su país y a las palabras escritas por el poeta nacional portugués: «Portugal es el país que se encuentra en el lugar en que acaba la tierra y empieza el mar».
>
> El teatro parecía encontrarse, también, en el lugar en el que acaba la arquitectura y comienza el mundo de la inspiración o, incluso, de la insensatez. Así contemplaba las misteriosas esferas de cobre verdoso que sostienen la esfera dorada y juegan con ella. Y también sus articulaciones y los lentos movimientos de la figura de la Fortuna. Las articulaciones parecen extrañas heridas hechas en el metal, partes de un cuerpo cosidas tras siniestras operaciones quirúrgicas; más siniestro de lo que ya es, normalmente, el cuerpo humano no convertido en estatua. Esas figuras provienen de un jardín, como parece indicar el verde de verdín y el verde vegetal y extraño que el cobre toma en ellas; verde como el de las hierbas, también amarillentas, que crecen entre las piedras grises de las catedrales cercanas al mar o al océano, en Galicia, en Portugal o en Bretaña. Por eso, la fachada de Santa Clara, en Santiago de Compostela, es quizá una de las que más me gustan. Su muro de piedra oscura, surcado de verde, teñido de un verdín que parece gotear desde su interior por una grieta, como un extraño desinfectante, contiene una pequeña imagen de la santa. Está colocada en el centro, pintada como una preciosa muñeca abandonada en un lugar inaccesible, como es también inaccesible la Fortuna veneciana, la de lentos, inadvertibles movimientos, porque nadie debe notar los movimientos de la Fortuna (Rossi 1998, 81–82)[849].

E é que o barroquismo —non só desde o punto de vista estilístico— ou as pátinas da catedral (Rossi 1993) son cuestións de Santiago e Galiza que namoraron Rossi. Como afirmaba no quaderno 21: «Io amo Santiago con timidezza e gelosia» (Rossi 1999k). En conclusión, malia a non definición práctica do seu ideario na cidade, o arquitecto italiano deixará unha fonda pequena na memoria dunha cidade que amou, como testemuña a voz de quen o coñeceu, como Antonio Bonet nesta necrolóxica publicada no *El Cultural de ABC*:

> Enamorado de las ciudades históricas, era un nostálgico de la perfección de los edificios del pasado. Personalmente recuerdo su admiración ante el enorme y desnudo lienzo granítico del monasterio de San Payo de Antealtares en la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela. Su paralelismo con lo *Zen* y lo *minimal* le entusiasmaba. Pero a la vez recuerdo su pasión por los sabrosos platos vernáculos cocinados en un rústico fogón por las tres propietarias de la casa de comidas «El Asesino», grandes amigas suyas a las cuales enviaba tarjetas postales desde las más lejanas ciudades. Gran amigo de sus amigos, Rossi poseía el don de la seducción más extrema (A. Bonet Correa 1997).

2.1.2. As arquitecturas da capital autonómica. Novos espazos dos anos oitenta

A cidade experimentaría unha mudanza integral e plural a través dos novos equipamentos e a intervención sobre a cidade histórica ou sobre arquitecturas singulares. Isto, segundo Estévez (1993a, 337; 1994b, 46), crearía a idea dun «novo Santiago» ou un «neocompostelanismo» que tería de abranguer toda a cidade, posto que estas novas infraestruturas contribuirían a xerar un sentimento de identificación cos seus barrios, rompendo así a anterior condición da zona vella como único referente simbólico e mediático. Este neocompostelanismo e a xestión de proxectos de Estévez, porén, serán nestes anos criticados desde personaxes como Álvarez Pousa (1993b, 32) como «abstracto, non excesivamente feliz porque dá lugar a equívocos, pero que a el [a Xerardo Estévez] lle serviu para singularizar o liderado urbano e cultural no que pretende perpetuarse», póndoo en relación con cuestións como o polideportivo de San Clemente ou Monte do Gozo. Por outra banda, malia o intento de deslocalizar ao máximo as novas dotacións, algúns barrios de marcado crecemento nestes anos tampouco serán ben valorados.

O exemplo máis claro disto último, Fontiñas[850], era valorado por Quintáns (1994b, 37) así: «il suo tracciato puramente geometrico rompe un leggero pendio e si colloca con eccessiva imponenza rispetto alla

[848] Lémbrese que Charters foi, xunto con Siza, Artur Pires Martins, José da Nóbrega e José Lopo Prata, un dos participantes portugueses do SIAC de 1976.

[849] Cómpre salientar outra referencia ao convento de Santa Clara no *quaderno* 14, onde Rossi desenvolve a súa idea da arquitectura análoga e afirma ter aplicado esta metodoloxía analítica á obra compostelá (Rossi 1999f).

[850] Sobre o plan de Fontiñas, véxase o artigo de Paredes (1990).

topografia, rivelandosi un'opera di scarsa fortuna, non avendo compreso nulla della morfologia della città». O barrio articularase nunha retícula centrada no grande recinto residencial e comercial da Área Central, articulando os diferentes bloques de vivendas sobre grandes zócolos de granito deseñados por Manuel Paredes (1990), que para Isasi (1993, 20) está en relación cos modelos de mazá da IBA 86. Para Hamm (1993, 1632), Fontiñas resulta incongruente coa protección da zona histórica ao non se adaptar á topografía. Porén, a crítica e os catálogos de arquitectura centráronse nalgunhas arquitecturas singulares realizadas nestes anos, como os novos Xulgados deseñados por Baltar, Bartolomé e Almuíña ou a Escola Galega de Administración Pública de Meijide. Sexa como for, como xa se adiantara no bloque II, este proceso non podería ter sido posíbel —con desavinzas puntuais— sen a colaboración entre as institucións local e autonómica. A nova institución autonómica creou os seus servizos centrais na vella Escola de Xordomudos de San Caetano. Esta obra de Ricardo Velázquez Bosco (1905; 1911-1925), que posteriormente sería instituto e cuartel militar, é intervida por Manuel Gallego (1985-1986) [**G08**]. Os diferentes pavillóns da vella escola gañan coherencia interna na distribución dos diferentes espazos de servizos e administración grazas á inclusión de novos espazos soterrados que melloran a circulación e unen o edificio histórico coas novas dependencias[851]. Pola súa banda, o Auditorio de Galiza (1988) [**C11**], máis aló de retornar Cano Lasso ao lugar en que dúas décadas antes proxectara o Burgo das Nacións, sintetiza a visión da cidade deste arquitecto madrileño e a aprendizaxe das súas múltiples viaxes: «En Santiago, los distintos estilos arquitectónicos, románico, barroco, neoclásico..., se funden en una unidad total. Quizá sea el ejemplo más elocuente de hasta qué punto la unidad del material, en este caso el granito, es capaz de unificar los estilos más diversos» (Cano Lasso 1985, 98). A pesar de que a cota do Campus Sur —e particularmente, a do Auditorio, situado da zona máis baixa— é inferior á da cidade monumental, Cano Lasso interpreta perfectamente o carácter monumental da fachada occidental da Compostela vella, propondo no Auditorio un gran bloque de granito [**Fig. 406**]. Este, ao igual que no pavillón de España na Expo de Sevilla, descansa sobre un lago, froito da habilitación desta zona como Parque da Música, unha transición entre a arquitectura e a auga que se suaviza cunha galería de morfoloxía bastante tradicional, solución que xa empregara en Vite e na Universidade Laboral de Ourense (1975) [**C10**].

O Pazo do Hórreo —orixinalmente Facultade de Veterinaria[852] e posteriormente cuartel militar— é unha das grandes demostracións da posta en valor do patrimonio histórico ao servizo das novas institucións autonómicas. O obxectivo do concurso de anteproxectos era dotar dunha sede permanente e confortábel para o Parlamento [**Fig. 407**] que debía «encardinarse no entorno urbano do edificio e os seus arredores e contribuír a realza-la monumentalidade do conxunto no ámbito da cidade de Santiago» (Parlamento de Galicia 1987a, 7). A proposta gañadora de Andrés Reboredo, «Mogor», foi valorizada moi positivamente polos compañeiros de formación. Para Gallego (1989, 13–14), o Parlamento respondía ás necesidades morfolóxicas e de convivencia coa historia da cidade que se estaban a pór neste momento sobre a mesa co Plan Especial, ademais de recuperar un edificio que constitúe un elemento singular sobre a paisaxe sobreedificada e carente de espazos singularizados do Ensanche. Seara (1989b, 25–26) valorábao como unha arquitectura que normalizaba a cultura da nacionalidade espacial galega e como unha creación de patrimonio actual —a se engadir á «historia das formas do País»— que servise «para os fins emblemáticos da propia institución que o País Galego demandaba e que, ó mesmo tempo, contribuíse ó enriquecemento do patrimonio arquitectónico propio do edificio histórico e da arquitectura galega», ademais dunha continuación da tradición do Movemento Moderno en Galiza. Esta contribución á nacionalidade espacial é partillada por Suances (1989, 18), unha condición que residiría na capacidade de recrear o «noso senso dos espacios e mailo noso esquema de relación co edificio público». Por último, a posición equidistante entre o mimetismo e a notoriedade, así como a evasión de toda «tentación de ser submiso», son os trazos salientados por Portela (1989c, 30).

[851] Recentemente, o edificio sufriu unha rehabilitación na súa fachada, sobre a que se aplicaron revocaduras brancas. Ademais, co traslado en 2021 da estación de autobuses ao novo complexo intermodal —xunto coa estación de ferrocarril—, o espazo desta estación servirá para ampliar as dependencias administrativas da Xunta.

[852] O proxecto orixinal (1895) de Antonio Bermejo Arteaga e Arturo Calvo construíuse entre 1903 e 1913. O edificio é cedido ao Ministerio de Defensa en 1925 (Peláez e Saladini 2001, 84–85).

Baldellou (1995c, 32), ao intentar circunscribir estilisticamente a obra de Reboredo, atopa un problema de referencia incerta: «Dado a unha introspección característica, parece vincularse, eclecticamente, á pertinencia do encargo. En canto ó método, diría que pausado, parece derivarse da topografía do terreo; coma un agricultor se amosa reticente e parece pensar que, moitas veces, o mellor é inimigo do bo». O proxecto do Parlamento, partindo dun coñecemento profundo do edificio, obrigou a «separar, derrubar, limpar, buscando o que de auténtico queda, o que un día foi» (Reboredo Santos 1989, 36). Optouse por recuperar moitos elementos orixinais e desbotar alteracións que foi sufrindo co tempo, especialmente na retirada das revocaduras brancas como xeito de recuperar a estética orixinal do edificio, a substitución da cuberta de fibrocemento e a disposición de lucernarios, a eliminación das carpinterías adheridas arredor do claustro —de carácter orixinalmente aberto—, a polémica modificación do frontón ao ser de escasa calidade e a conveniencia de substituír o escudo orixinal —o español— polo galego ou a mudanza do enreixado por outro de aceiro Corten. No centro do claustro, o hemiciclo aparece como un gran prisma branco elevado sobre o chan a través de *pilotis* en cuxo interior se emprega unha carpintería elegante e sen excesos. No seu lado leste, a elevación do teito do hemiciclo permite a abertura dun gran lucernario que, en 2008, foi enchido cunha vidreira de Isaac Díaz Pardo executada no obradoiro de José Luis Tejedor.

Máis aló da proposta de Reboredo, o Parlamento encomendou a Iago Seara a realización da Biblioteca da cámara, un espazo elegante e diáfano, cunhas carpintarías deseñadas *ex profeso*. Non será a única intervención realizada polo ourensán [**S05**]. No soar contiguo ao Parlamento, a sede do Valedor do Pobo [**Fig. 408**] ocupa un edificio ecléctico de comezos de século e cuxo último uso fora o de farmacia militar anexa ao vello cuartel [**S03**]. Fronte ao respecto da fachada exterior, Seara crea unha grande caixa de pedra e unha estrutura de aceiro e formigón que actúa como núcleo de comunicacións interior (Seara Morales 1993b, 469). Seguindo con Seara, a rehabilitación das tullas e do ámbito da igrexa de San Martiño Pinario (1991-1992) [**S03**] para albergar o Arquivo Arquidiocesano —cuxo acceso se realiza sobre unha escaleira de formigón que segue unha premisa organizativa semellante á ensaiada no Valedor— e o espazo expositivo de «Galicia no Tempo» sintetiza as premisas encol da rehabilitación do deste arquitecto. A intervención pretendía revilitalizar e hixienizar o tecido urbano do mosteiro, reavivar o *locus* e resacralizar as formas da cidade a través deste «metaproxecto» (Seara Morales 1992, 484).

O vello seminario de confesores de Charles Lemaur, unha das obras que confirma a mudanza estilística da Compostela de finais do XVIII, sería intervido parcialmente na súa zona superior norte para albergar o Consello da Cultura Galega (1995) [**L02**], sendo Pedro de Llano —nese intre membro do CCG— o encargado de levar a cabo a rehabilitación [**Fig. 409**]. Este arquitecto é especialmente combativo coa idea máis conservadora de rehabilitación e a «acrítica hipervaloración do "vello"»[853], apostando por «novas sensacións espaciais que axuden a traslada-la inicial proposta arquitectónica ata o noso tempo, mantendo as súas máis esenciais peculiaridades» (Llano Cabado 1995d, 19). Tendo en conta a tipoloxía orixinal, De Llano tenta mudar a rixidez espacial orixinal, adoptando para iso solucións minimalistas e a división dos corredores en dous niveis cuns elegantes e contemporáneos forxados. Pola contra, na biblioteca, que fora até ese intre unha sala de gravación da RTVE dividida en dúas alturas, os forxados desaparecen para crear un gran espazo a dobre altura, en cuxo teito aparece o mural de Freixanes (Llano Cabado 1995d, 23–25), composta dun mapa de Galiza do 1632, unha fiestra vermella e unha figura feminina esvaecida[854].

Como comentario previo á xestación do Plan Especial, cómpre referírmonos aos plans de ordenación dos campus universitarios, non só pola importancia da universidade na creación de arquitectura, senón polas implicacións urbanísticas e paisaxísticas que terán na protección do casco histórico. Do lado do Campus Sur, a Oficina de Planeamiento —que tamén dirixirá o Plan Especial— articulará o novo Plan Especial de ordenación

[853] Como nos veu confirmar na entrevista concedida en decembro de 2021, onde insistiu na súa distancia con respecto ás restauracións máis conservadoras e o seu interese en integrar novos elementos.

[854] O mapa pertence ao Catálogo de Mapas Antigos de Martínez Barbeito e procede do Arquivo do Reino de Galiza. Pola banda da fiestra vermella, Freixanes confesa que non sabe por que a pintou. A maior dificultade do mural era a necesidade de integralo xunto coa luz cenital sen xerar un efecto de contraluz. Como conta o artista, o feito de Pedro de Llano ter escollido unha mesa de Norman Foster foi o que inspirou a distribución das diferentes luces (Freixanes 1995, 55).

desta zona. Neste contexto, preto das facultades de Matemáticas e Bioloxía (1978) [**A17**], construídas anteriormente por Albalat «casi como un pueblo, un "rueiro"» de volumes fragmentados (Fernández-Albalat Lois 2008, 41), Manuel Gallego proxectará tres edificios de investigación [**G13**] e Alejandro de la Sota proporá unha biblioteca non realizada para a universidade, un edificio enterrado, un «anti-edificio» (Seara Morales 1993b, 511). Outra proposta de biblioteca, a Biblioteca Concepción Arenal (2003)[855], é, xunto coa ampliación da Facultade de Ciencias Políticas e Relacións Laborais de Baltar, Bartolomé e Almuíña (1999), das arquitecturas máis salientábeis realizadas neste período. Do lado do Campus Norte, o Plan de Ordenación do Burgo das Nacións (1986) desenvolvido por Felipe Peña nas súas fases I, II e III [**P09**] concibíase orixinalmente como un conxunto de volumes claustrais inspirados nas tramas monásticas (Peláez e Saladini 2001, 41), se ben estes volumes irían sendo substituídas polas facultades de Filoloxía e Ciencias da Información —de que falaremos deseguido—, así como pola fase IV do Burgo, desta volta proxectada por Alberto Noguerol e Pilar Díez.



406



407



408



409

Fig. 406. **Julio Cano Lasso, Auditorio de Galiza (1988). Fotografía do autor**
Fig. 407. **Andrés Reboredo, Parlamento de Galicia (1987-1989). Fotografía do autor**
Fig. 408. **Iago Seara, sede do Valedor do Pobo (1990). Fonte: Seara Morales (1993b, 467)**
Fig. 409. **Pedro de Llano, sede do Consello da Cultura Galega (1995). Fonte: Rosales Noves (2003, 370)**

[855] Pensada como biblioteca para a Facultade de Dereito, situada en fronte desta, a súa localización e quizais o feito de non se ter construído a deseñada por Sota —en cuxo soar se edificarían outros edificios como o CACTUS ou a FEUGA— téñena convertido na principal biblioteca universidade, popularmente coñecida como a *Conchi*.

2.1.3. A xestación do Plan Especial: reconstrución crítica, de Berlín a Santiago

As perspectivas de intervención sobre a cidade histórica irán mudando co paso dos anos. A influencia máis directa de Rossi haberase diluír, como vimos adiantando, aínda que os debates italianos sigan moi presentes. En verdade, o cambio de rumbo que se experimente a finais dos oitenta, e que haberá dar lugar á nova cidade, terá Josef Paul Kleihues como cabeza visíbel. Xunto con el, os nomes de Juan Luis Dalda, Ánxel Viña ou Enrique Bardají xestarán o novo marco para as fondas transformacións que sufrirá a cidade. Xerardo Estévez era, xa desde 1972, cando funda o grupo Oikos, unha voz relevante sobre urbanismo e planificación territorial no panorama galego. Xa como alcalde, será un dos encargados en pular estes procesos, explicalos e debatelos a nivel social. Xerardo Estévez, socialdemócrata militante, posuía unha visión moi optimista do proxecto cultural da Ilustración, así como a confianza en que a arquitectura contemporánea puidese dar resposta aos desafíos da cidade, sendo estas transformacións de cariz progresista os garantes dun maior equilibrio social (Estévez 1994b, 40–42)[856]. Estévez atopábase en sintonía con outros dirixentes municipais, especialmente con Pasqual Maragall —con quen compartía partido a nivel federal—, con quen, se ben as transformacións experimentadas por Barcelona durante a súa alcaldía (1982-1997) estiveron fondamente marcadas polos Xogos de 1992 —sendo, pois, intervencións a unha escala moito maior do que as compostelás—, partillaba a necesidade de defender a política municipal: «Ben, pois agora, en vez de presentarmos administracións únicas, que o que fan é reproduci-lo vello diálogo centro-autonomía, o que hai que facer é falar do diálogo entre autonomías e concellos» (Estévez 1993b, 261)[857]. A idea que subxace no ideario do alcalde Estévez (1994b, 38) é que, no canto de ser subvencionada, a administración municipal debe ser autónoma e desenvolver un traballo compartido con outras administracións e o sector privado. Consciente desde os seus inicios como arquitecto da falta de cultura urbanística[858], e denunciando certa continuidade desta perversión no tempo autonómico, Estévez (1993a, 329–32) aposta unha maior interrelación entre as principais cidades co seu *hinterland*, vilas e demais cidades e co norte de Portugal. Isto traducirase nese interese polo contexto inmediato, sen o cal non se entendería a sensibilidade para orquestrar o debate teórico e práctico do Plan Especial. Dicía Siza (1995f, 50) sobre Estévez: «Para Xerardo, a escada non é de subir nin de descer: é de vivir. A topografía de Santiago é así. Probablemente, tanta enerxía non cabería nun proxecto individual. O proxecto de Xerardo é Santiago [...]». Porque, en definitiva, esta atención polo inmediato é a forma de axustarse ao mundo actual. Nunha entrevista, María Xosé Queizán preguntáballe sobre a importancia do «microespazo»:

> [...] É a resposta ao mundo da globalización. Pero é curioso. É verdade que se cae a bolsa xaponesa, iso repercute en todas. Pero iso é un 20% da economía. Hai un 80% da economía na que temos autonomía. A medida en que o mundo tende a globalizarse —debido aos medios de comunicación que nos permiten ver todo, estar ao día nos sucesos mundiais, e temos tal cantidade de información que xorde a idea de que ninguén pinta nada, de que somos unha peza dunha engrenaxe superior— aparece a idea da diferenza, do microespazo, do «meu». O interese pola comarca, pola rúa, polo barrio. A resposta ao mundo da globalización é o aprecio polo propio. A política ten que basearse nesa dualidade. Hai un vector universal, pero tamén outro que valora a miña

[856] Partindo da base de que o marxismo sucumbira, e como forma de responder ás formas de consumo capitalista, Estévez defendía a socialdemocracia como proxecto para defender a redistribución da riqueza. Para el, os procesos que se estaban a desenvolver en Santiago eran progresistas, aínda que os arquitectos implicados non se recoñecesen como tal, xa que propuñan un novo equilibrio entre centro e periferia e un crecemento ordenado. Na súa defensa do proxecto ilustrado e a socialdemocracia, Estévez difire na diagnose histórica con aqueles teóricos que, como Tzonis, Lefaivre ou Frampton, eran de formación frankfurtiana e vían na consolidación do Estado do Benestar —coa conseguinte achega da socialdemocracia clásica de comezos do XX— a perversión do proxecto de fe no progreso da modernidade e na súa arquitectura. Con todo, esa confianza nas ensinanzas do Movemento Moderno e nos ideais da Ilustración para o mundo contemporáneo si o achegan aos postulados historiográficos de base frankfurtiana.

[857] Achamos estas palabras unha especie de resposta ao concepto de «administración única» de Fraga, máis vinculado á perfecta definición das competencias que atinxen ao Estado e ás autonomías. Estévez vai alén desta noción, presentando a necesidade dunha cooperación entre todas as administracións, un modelo en que as cidades teñan a suficiente autonomía para poder dispor e xestionar os seus recursos (Estévez 1993b, 261).

[858] Algo que, por exemplo, relaciona coa dereita política: «La derecha en España, por ejemplo, no creía y todavía no cree en la planificación, y por eso carace, en términos generales, de cultura urbanística» (Estévez 1994b, 41).

> autonomía que tende a valorar o meu espazo, o meu entorno. Temos que movernos nesa dialéctica, nese mundo contraditorio e complexo (Estévez 1998, 59).

A necesidade dun Plan Especial, que anteriormente non fora desenvolvido malia a existencia do marco lexislativo pertinente, non se executará até a revisión do Plan Xeral de Ordenación Municipal (1988-1989) desenvolvido pola Oficina de Planeamiento S. A. [**Fig. 410**], unha equipa dirixida por Juan Luis Dalda e o economista Ánxel Viña e en cuxa redacción contou cos arquitectos Alfonso Díaz Revilla, José Díaz Sotelo e Mar García García, a socióloga e urbanista María Carneiro e os arquitectos Nuno Rodrigues Portas e Manoel Fernandes de Sá como asesores. Dalda e Viña (1995b, 202) partían dos supostos xa coñecidos: crecemento demográfico —71.000 habitantes en 1970 a 106.000 en 1990—, a terciarización administrativa da cidade ou a densidade esaxerada do Ensanche, que producía un proceso de policentrismo incompleto, ademais das problemáticas dos PXOM anteriores e os plans parciais derivados da zonificación[859]. Fronte a isto, o Plan redactado en 1989 —aprobado 15 de decembro e executado entre 1990 e 2000— atendeu a estas cuestións, entendendo Santiago como cidade media, centro rexional especializado dentro dunha posición nodal no Eixo Atlántico, con forte presenza da universidade, atracción de sector terciario privado e relevancia patrimonial, cultural e turística. Dadas estas condicións, pretendeuse dar resposta ás dinámicas de enchido e baleirado dos barrios, as deficitarias infraestruturas viarias e un novo equilibrio entre tráfico e peóns, así como a política de rehabilitación como forma de control sobre as condicións físicas, funcionais e ambientais da cidade (Bardají Álvarez e Dalda Escudero 1992, 30; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995a, 4–5; 1995b, 202; Viña Carregal 1994, 10–12; Viña Carregal e Dalda Escudero 1994, 29).

Como afirmaba o alcalde Estévez, a interconexión entre institucións públicas e capital privado era absolutamente necesaria para acadar a profundidade da reforma. Son moitas as mudanzas experimentadas na cidade, máis aló das propias realizacións arquitectónicas que estamos a ver ou a política patrimonial, atinxindo todo tipo de servizos. Para iso, a proposta da Oficina de Planamiento partía da necesidade de descentralizar algúns servizos sen renunciar o carácter compacto e continuo da cidade e compatibilizar a centralidade do casco histórico e o Ensanche. Así, trázase un novo eixo de crecemento noroeste-suroeste, con novos itinerarios viarios —o periférico ou circunvalación e a propia AP-9— ao longo dos cales aparecerían as novas dotacións[860]. Desta maneira, o casco histórico ficaba desprovisto dalgúns usos xeradores de direccionalidade —tráfico rodado—, ao tempo que, a través das intervencións realizadas na súa contorna, favorecíase unha continuidade socioeconómica e paisaxística cos barrios adxacentes. Créase, así, un novo equilibrio entre as coroas que rodean a cidade vella, que presentarán unha grande diversidade, desde as pequenas intervencións para dar coherencia urbana, disposición de zonas verdes e detemento do proceso construtivo nos espazos intersticiais até os novos equipamentos residenciais en zonas de expansión nos bordos exteriores do casco urbano. Todo isto pretende ser o remate e acabado dunha cidade que, con erros, inaccións e problemas sen abordar, medrara desmesuradamente nos trinta anos anteriores (Dalda Escudero 1990, 19–20; 1993, 121–22; Viña Carregal e Dalda Escudero 1993, 31–32; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995a, 5–6; Viña Carregal 1994, 13–16; Viña Carregal e Dalda Escudero 1994, 29). Estas relacións entre o casco vello e as novas zonas de crecemento serán

[859] Pódense sintetizar así: Plan Cochón para o Ensanche (1947), o plan de zonificación e plan de ordenamento do polígono de Vite (1956), PXOM (1966) e revisión do PXOM (1974). Lémbrese que é deste último de que se fai a revisión en 1989. Viña Carregal, ademais, engade que, após non ter sido aprobado o PXOM de 1959, o de 1966, dirixido polo arquitecto Peña, integra o Plan Cochón e o plan de Vite e tivo resultados contraditorios na zona vella. Sobre o PXOM de 1974, dirixido por Longoria, afirma que se trata dunha proposta tardofuncionalista, limitado a unha zonificación de usos e intensidades que perpetuou dinámicas especulativas. Por último, e igual que declaran en moitas ocasións, a década existente entre a revisión de 1974 e os primeiros anos de autonomía, caracterizados por un *boom* inmobiliario con certo descontrol, Viña entende que o plan de Fontiñas (1988) foi precipitado e testemuñaba a falta de directrices claras (Viña Carregal 1994, 5–9). Sobre os diferentes plans xerais e parciais da cidade ao longo do XX, consúltese Peláez e Saladini (2001, 29–53).

[860] O periférico —estradas SC-20 e SC-11— e a Autoestrada do Atlántico unen arquitecturas deportivas —Estadio de San Lázaro ou o Multiúsos Fontes do Sar—, culturais —Pazo de Congreso e Exposicións—, o Mercado de gando de Amio, o Polígono do Tambre, as estacións de ferrocarril e autobuses, o enlace directo co aeroporto, o novo Hospital Universitario etc. Sobre todos estes proxectos, consúltese o volume *Voces en Compostela*. Ademais, sobre a nova rede viaria inclúense algúns proxectos nos dous números de *Informes de la construcción* (Barbosa 1995; Cunha Rivas 1995; González del Río 1995)

postas en marcha a través do Plan Especial, de cuxo avance[861] xurdirán os marcos para a rehabilitación e a proxectación de arquitecturas contemporáneas.

O Plan Especial de Protección e Rehabilitación da Cidade Histórica (1988-1994/1998) foi elaborado por Kleihues, Dalda Escudero, Enrique Bardají Álvarez, Díaz Revilla e Viña Carregal, mentres que o Proxecto Urbano, marco para as intervencións contemporáneas, é da autoría de Kleihues e o seu equipo[862]. Se, por exemplo, Estévez facía unha valoración negativa das intervencións realizadas por Pons Sorolla, este plan vai responder sen paliativos a calquera tipo de formulación destas características, marcando a distancia tamén con calquera tipo de titubeo historicista. Dalda Escudero (1993, 125; 1994a, 19–20), en efecto, clarifica a oposición tanto aos modelos de desenvolvemento tardofuncionalista como aos formalismos academicistas e nostálxicos[863], situándose nun punto medio que rescate o nexo coa historia, a continuidade morfolóxica, o acabado do plano da cidade e integrando, fronte ás posicións máis formalistas, a reflexión sobre as transformacións do solo e as infraestruturas. Como estamos a ver, un obxectivo que atinxirá tanto os proxectos arquitectónicos como as intervencións realizadas ao abeiro do plan é «acabar a cidade» co estabelecemento e caracterización das unidades de intervención (Dalda Escudero 1992, 122; 1993, 127; 1994a, 23; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995b, 222).

Para alén da améndoa, o Plan Especial incluía as outrora periferias da cidade amurallada, procurando a integración do centro da cidade co sistema de rueiros dos bordos que se viña debatendo xa desde os setenta en Compostela. Na fachada oeste, unha das máis estimulantes na responsabilidade asumida polos arquitectos, pretendeuse manter a relación paisaxística co Monte Pedroso, o contacto co mundo rural e a gradación correcta entre densidade urbana e territorio, o que se traduce nunha construción controlada e orientada sempre a manter a visión do zócolo monumental da cidade (Dalda Escudero 1990, 19; 1993, 128; 1994a, 24; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995a, 7–8; 1995b, 224; Viña Carregal e Dalda Escudero 1993, 31–32). Neste senso, o xa citado Plan Especial de Ordenamento do Campus Sur, encargado pola USC tamén á Oficina de Planeamiento (1990-2000) fai parte desta vontade, marcando tres categorías de intervención: a) acompañamento ás novas edificacións; b) recuperación paisaxística no ámbito do Monte da Condesa; e c) un xardín botánico (Viña Carregal, Díaz Revilla, e Díaz Sotelo 1994). O norte, que xa experimentara o crecemento do barrio de Vite e a ordenación do antigo Burgo das Nacións, tivo na avenida de Xoán XXIII un dos grandes desafíos, un desafío a que non se conseguira dar resposta no SIAC nin no SIAG: reconstruír criticamente as aliñacións perdidas e domesticar esta vía, obxectivo para o cal se convocaría un concurso internacional (Dalda

[861] En efecto, este avance do plan, que se comeza en simultáneo coa revisión do PXOM, será un documento pormenorizado con que se traballará desde a aprobación do PXOM en 1990. Porén, o Plan Especial non será aprobado definitivamente até 1997, o cal non impedirá acadar altas cotas de intervención sobre a cidade histórica previamente, como imos ver deseguido.

[862] Traballou con el Mirko Baum e colaboraron Marco Angelini, Peter Bastian, Ulrich Kerkeling, Antje Moldenhauer, Claudia Heinermann, Miche Schulze-Rhonhof e Susanne Wernze, ademais das achegas na fase preparatoria de César Portela, José Luis Pérez Franco, Felipe Peña e Alfonso Díaz. En verdade, ao longo de todo o Plan Especial e a concreción do Proxecto Urbano déronse cita profesionais de todos os campos. O Documento de Ordenación foi redactado por Dalda, Díaz Revilla, José Díaz Sotelo, García García e Viña Carregal e contou coa colaboración dos arquitectos Alberto García Martínez e Benigno Jáuregui Fernández, os historiadores Fernando López Alsina e Asunción Santos Castroviejo, o enxeñeiro de camiños José Rumeu Soldevilla, Alberto Forján Roibal e Ignacio Mendizábal Herrero. Nas fases de Información e Diagnose contribuíron o historiador da arte Carlos Sambricio R. de Echegaray, novamente López Alsina e Santos Castroviejo, os arquitectos Julián Morenas e Celestino García, o escultor Fernando García, o sociólogo Daniel Pino, o fotógrafo Juan Rodríguez e os arquitectos Cristóbal Crespo, Carlos Quintáns, Víctor Míguez, Teresa Nieto Freire, Ana Recuna Carrasco, Carlos Rodríguez de la Torre e Alfredo Olañeta Rebolleda. Ademais, fóronse incoporando ao plan proxectos de Baltar, Bartolomé e Almuíña, Gallego, Grassi, Hejduk, Kleihues, Lampugnani, Meijide, Noguerol e Díez, Pérez Franco, Piñón e Viaplana, Siza e Aguirre (Dalda Escudero e Viña Carregal 1995b, 227).

[863] Aínda que a retórica de Rossi será criticada por Kleihues, e se ben non o citan directamente, Dalda e Viña parecen facer unha alusión indirecta ao mestre italiano distanciándoo das formulacións máis formalistas: «Así, la definición emblemática de "la arquitectura de la ciudad" ha sido manipulada y banalizada mediante el formalismo academicista y nostálgico en tantos planes y proyectos, en cuanto se ha planteado su revestimiento mediante el "dibujo" o la "imagen" sin una definición técnica precisa en la escala adecuada. Si, en muchos planes, la atención a la forma elude con frecuencia la resolución de los temas globales de definición de la ciudad en tanto que estructura y proyecto general, en tantos proyectos la ideación y la figuración inventiva evita, con el recurso a la composición, toda relación con los procesos de transformación del suelo y la infraestructura, como pasos necesarios para la definición coherente de la forma edificada» (Dalda Escudero 1993, 126; 1994b, 73; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995b, 221–22).

Escudero 1990, 20; 1993, 129; 1994a, 25; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995b, 225). A última grande zona a tratar é o eixo norte-sur que se dispón ao leste da améndoa, isto é, o trazado desde o monte da Almáciga até o barrio de Sar, xa que inclúe o cinto de zonas verdes formada por Bonaval, Belvís e outras zonas vacantes. Esta zona foi, ademais, un dos obxectivos principais para o primeiro cuadrienio do Avance do Plan Especial. Rematado o polígono do Tambre, os barrios do Sar —que liga o seu rueiro ao Ensanche—, A Trisca e Almáciga —que une, a través da operación de Bonaval, e posteriormente as de Caramoniña, os pobres ensanches do nordés co centro— tiveron tamén un forte proceso de rehabilitación de vivenda, pequenas actuacións nas aliñacións, substitución de ruínas e, por suposto, dotacións (Dalda Escudero 1990, 20; 1993, 129–30; 1994a, 25 e 27; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995a, 8; 1995b, 215–16 e 225–26; Viña Carregal 1994, 16–17).



Fig. 410. **Oficina de Planeamiento, revisión do Plan Xeral de Ordenación Urbana, estrutura da ordenación da cidade. Fonte: *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente* (1995)**

O Proxecto Urbano, pola súa banda, xorde como «instrumento artístico e intelectual» para a formulación, a través da reconstrución crítica, de propostas contemporáneas que reinterpreten as preexistencias e dialoguen tanto coa arquitectura histórica como aqueles espazos baleiros da cidade (Bardají Álvarez e Dalda Escudero 1992, 32; Dalda Escudero 1993, 126–27; 1994a, 21–22; 1994b, 74; Dalda Escudero e Viña Carregal 1995a, 9–10; 1995b, 221–22; Viña Carregal e Dalda Escudero 1994, 30). Noutras palabras:

> A posición do Plan é a de defende-la contemporaneidade e ó mesmo tempo o equilibrio e a integración. Esa liña do proxecto refírese, na práctica, a escasísimas actuacións pero que teñen unha enorme relevancia desde o punto de vista cultural, porque significan ser capaces de ilustrar unha reflexión sobre a zona monumental á altura do século XXI cunhas intervencións á altura da cidade histórica. Este é o grande reto ó que teñen que dar resposta directamente os creadores e arquitectos. Este debate, que se abriu sobre pezas moi limitadas, moi seleccionadas, pretendeuse pechar durante o propio proceso de realización do Plan Especial (Viña Carregal e Dalda Escudero 1993, 33).

A curación das feridas e o acabado da cidade era o pretexto que subxacía, evidentemente a unha escala e traxectoria histórica completamente diferentes, nas experiencias das IBA de Berlín. As IBA eran unha

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

realidade amplamente divulgada a nivel europeo, tamén testemuñado en Galiza[864], constituíndo unha das experiencias máis frescas e estimulantes do urbanismo dos anos oitenta. Porén, o propio Xerardo Estévez marcaba distancias co programa berlinés ao entender que este, se ben partía dunha idea semellante, facía parte doutra escala (Estévez 1994b, 39), ao igual que Kleihues quixo afastarse da espectacularidade que estaba a caracterizar os modelos de Barcelona e Sevilla. Como xa temos visto, o camiño tomado por Rossi nos oitenta distanciarase retoricamente destas formulacións. Así era percibido por Kleihues, quen atopou unha creba que imposibilitou a exportación da arquitectura do italiano de Berlín a Santiago ao considerala unha retórica «eidética». Así, mentres que Hejduk [**Fig. 411**] e Siza, quen interveu no barrio de Kreuzberg co icónico «Bounjour tristesse» —en referencia ao graffiti que apareceu tempo despois da construción do inmóbel— [**Fig. 412**], serán convidados por Kleihues —quen tamén interviñera sobre Berlín [**Fig. 413**]—, o alemán non contará con Rossi, que gañara o concurso para intervir no Südliche Friedrichstadt en 1980 [**Fig. 414**] e colaborara cun pequeno edificio na proposta de Rob Krier para a Rauschtraße, obras a que habería que engadir o Quartier Schützenstrasse (1994-1998), xa posterior á reunificación [**Fig. 415**]. O principio reitor do Proxecto Urbano será a «reconstrución crítica» de Kleihues que, como xa indicamos no primeiro bloque, está caracterizado polo seu respecto á historia urbana lonxe de discursos evasivos e a fe na modernidade e a valentía na experimentación como xeito de diálogo coa tradición sen iso supor unha liberdade absoluta. Estas perspectivas son partilladas en múltiples ocasións por Xerardo Estévez (1993a, 333; 1994a, 32; 1994b, 43–44; 1998, 54–55), quen sinala a necesidade dunha dialéctica entre novo e o vello como unha posición vangardista que estivo sempre presente nunha cidade marcada pola provocación[865]. Velaquí a base dun programa que, sen renunciar ao xa existente, rompe co discurso do pasado e asúmeo para crear unha nova arquitectura sen medo á modernidade:

> Álvaro Siza puede diseñar un edificio contemporáneo en el tejido histórico, pero, evidentemente, no va a hacerlo barroco ni renacentista. Como hace setenta años López de Rego, al lado, hizo el cierre magistral de los jesuitas, o veinte años después y un poco más abajo Vaquero Palacios hizo la intervención del Mercado de Abastos. Concluyendo, el centro histórico de Compostela es una cascada de arquitecturas contemporáneas que se sobreponen desde hace mil años: románicas, góticas, renacentistas, barrocas, neoclásicas, modernistas, racionalistas... En todo caso, las intervenciones contemporáneas *ex novo* son puntuales, y el plan especial que estamos tramitando se va a dedicar sobre todo a la rehabilitación interior (Estévez 1994b, 40).

Desenvolvido esta formulación teórica, Kleihues achega tres elementos para a execución práctica da reconstrución crítica, unha tríade espacial e visual que ten moito a ver coas concepcións espaciais definidas por Henri Lefebvre n'*A produción do espazo*: a) o plano horizontal da cidade ou planimetría, onde reside a idea e espiritual da cidade e que marca as súas condicións económicas, comerciais e de mobilidade; b) a construción

[864] Por exemplo, Luís Rei Núñez pregunta nunha entrevista a César Portela sobre as IBA, entendéndoos como unha posibilidade de facer unha cidade fermosa ao estilo dos antigos burgos e como fórmula a exportar a Galiza para se reconciliar coa arquitectura contemporánea. Aínda que a resposta non é moi clarificadora —Portela refírese *grosso modo* a un panorama desolador galego, cheo de exemplos vulgares e do exercicio alternativo que estaba a realizar a súa xeración—, ademais de que a pregunta non recolle a disparidade de propostas destas experiencias berlinesas, as IBA sobrevoaban a mesa de debate (Portela 1986a, 20). Tamén se pode citar, neste senso, un artigo de Baquero Riazuelo (1988) sobre o barrio de Kreuzberg —lugar onde interveu Siza— no *Boletín académico* da ETSAC.

[865] Para el, a historia construtiva da cidade normalizou sempre a superposición de estilos que, como no caso das intervencións barrocas como a de Casas e Novoa no Obradoiro, substituían todo o anterior nunha actitude de innovación e provocación que durou até o XIX. En efecto, Estévez refírese a esta tradición como «progresista». Tomando este afán «vangardista», Estévez oponse á «excesiva compracencia co pasado, excesivamente pechada en si mesma, aquel "Santiago y cierra España". Aínda hoxe hai xornalistas que escriben columnas recordando con nostalxia as vacas que ían pola Rúa do Vilar cara a Santa Susana. Ese é o Santiago que queremos, din, que non se transforme. Un remanso do pasado, cando en realidade a historia da cidade foi todo o contrario, foi sempre unha provocación» (Estévez 1993a, 333). Así mesmo, entende que houbo reaccións e diálogos incorrectos contra esa cidade histórica tan provocadora, citando as intervencións de Pons Sorolla a prol da «petrificación da cidade», isto é, a substitución das ramplas que daban acceso a algúns monumentos polas escadas actuais (Estévez 1993a, 337). Sendo a actitude deste intre a de conservar, Estévez non renuncia á superposición de estilos que viña marcando historicamente a cidade histórica, seguindo o ideal ilustrado da renovación. Con todo, non transcribe esta provocación ao tempo contemporáneo, referíndose como antítese ao que pretendían a Bofill, «que es un gran arquitecto cuando quiere, teniendo en cuenta el perfil de su sensibilidad, probablemente no sería capaz de realizar en Santiago una intervención que mejorase con el tiempo. En esta ciudad el momento de la provocación ya ha pasado. Eso fue el barroco, una locura, un maravilloso disparate» (Estévez 1994b, 43).

da cidade ou estereometría, que marca a relación entre corpos e espazos e que vén marcado en Santiago polo «grandioso núcleo pétreo» que se impón intemporalmente; e c) a imaxe da cidade ou fisionomía, reflectida, por exemplo, nas casas como aspiración cultural dos tempos (Kleihues 1994a, 31; 1995c, 149) . Desta maneira, o plano, o corpo e a iconografía son para Kleihues os tres elementos sobre os que se debe asentar a planificación integral[866]. O Proxecto Urbano tecido por Kleihues ao abeiro do Plan Especial, xunto coas xa citadas arquitecturas dos anos oitenta, as novas infraestruturas e todas as obras feitas co gallo do plan «Compostela 93-99», terá, como xa vimos, ampla difusión e recoñecemento internacional. En definitiva, esta conxuntura é, para Xerardo Estévez, o momento máis importante da súa historia: «Lembremos que a reforma barroca destruíu a cidade anterior, a románica, pero nós agora non destruímos, senón que, ademais de conservar e rehabilita-la cidade existente, colonizaremos novos espazos» (Estévez 1993b, 258).



411



412



413



414



415



416

Fig. 411. John Hejduk, Torre Kreuzberg (Berlín, 1988). Fotografía do autor

Fig. 412. Álvaro Siza, edificio de vivendas en Kreuzberg (Berlín, 1984). Fotografía do autor

Fig. 413. Josef Paul Kleihues, edificio de oficinas «Triangel» en Checkpoint Charlie (Berlín, 1996). Fotografía do autor

Fig. 414. Aldo Rossi, edificio en Südliche Friedrichstadt (Berlín, 1980). Fotografía do autor

Fig. 415. Aldo Rossi, Quartier Schützenstrasse (Berlín, 1994-1998). Fotografía do autor

Fig. 416. Josef Paul Kleihues, Museo Arqueolóxico de Frankfurt (1984-1988). Fotografía do autor

[866] Engade que estes tres elementos están presentes en Aldo Rossi, que «utiliza estas categorías a través del dibujo, sus ideas sobre los elementos de la forma urbana. Ildefonso Cerdà trabaja con ellos sin mencionarlos. Del mismo modo Camilo Sitte los usa, pero no pone en relación. Todo el mundo lo sabe pero no se habla de ellos» (Kleihues 1994a, 31).

Unha derradeira dimensión do avance do Plan Especial que cómpre tratar é a rehabilitación de vivenda (Dalda Escudero e Viña Carregal 1995b, 212–13). Estévez facía, na antesala da aprobación definitiva do Plan Especial, unha valoración moi positiva das primeiras experiencias emanadas do avance do plan. En efecto, ao primeiro Plan Ponte de Rehabilitación Interior de Vivendas, aprobado en 1994, acolléronse 1200 vivendas (Estévez 1997, 66). A orixe deste programa xorde por iniciativa do Consorcio de Santiago, que en 1994 transmite ao Concello a necesidade de crear unha oficina técnica para abordar a rehabilitación de vivendas. Nace así a Oficina Municipal de Conservación e Rehabilitación da Cidade Histórica, cunha equipa de profesionais con Javier Ramos Guallart como director técnico[867]. Os obxectivos eran manter o tecido residencial —85% das vivendas estaban ocupadas nese intre—, xerar unha rede de rehabilitación, paliar o descoñecemento cidadán, integrar as directrices estabelecidas coas necesidades dos moradores e atallar posíbeis alzas do prezo inmobiliario a través da colaboración con empresas homologadas pola Oficina, evitando dinámicas que se produciron en Barcelona ou Sevilla (Ramos Guallart, Panero Pardo, e Camiruaga Osés 1997, 67). Fronte aos grandes procesos de rehabilitación, esta nova Oficina opta pola «rehabilitación lixeira», coa suficiente heteroxeneidade nas propostas de intervención, axudas financeiras e unha integración de novas tecnoloxías para os usos actuais, froito da superación da discusión do vello e o novo e —segundo os autores— do maior interese da cidadanía en coñecer e se deixar aconsellar nesta materia (Ramos Guallart et al. 1995, 81–82; Ramos Guallart, Panero Pardo, e Camiruaga Osés 1997, 69–71 e 75). Con este Plan Ponte, que se consolidará coa aprobación definitiva do Plan Especial en 1997, conseguíase abordar de maneira integral todo o casco histórico, indo alén das principais construcións da cidade, algo que para Kleihues resultaba fundamental. Con relación ao seu concepto de fisionomía, onde as casas teñen un papel fundamental na concepción espiritual e cultural da cidade, afirmaba: «La arquitectura es la que primero descubre su sustancia. Si en literatura la novela de baratillo se opone a la obra serie y en la música la cancioncilla de moda a la sinfonía, otro tanto ocurre con los polos opuestos de la arquitectura. Aquí y allí las novelas baratas, las cancioncillas de moda y las escenificaciones anunciadas en los carteles satisfacen muchas expectativas» (Kleihues 1995c, 149).

Antes de comezarmos a debullar as diferentes propostas arquitectónicas, pódese tomar o seguinte texto de Miguel Ángel Baldellou sobre os procesos que se estaban a desenvolver, unha mostra máis da súa confianza na situación da arquitectura galega:

> La imaginación formal no supeditada a los prejuicios formalistas, la calma necesaria lejana a la política inmediata, y la vuelta a la estructura de origen del lugar serían los únicos principios desde los que abordar la idea renovada de Santiago podría suponer no perder, con la forma, la memoria [...].
>
> Penetrar en la esencia de lo que «la ciudad quiere ser» desde su origen milenario precisa una atención muy diferente que disponga los medios adecuados al fin que se pretende y permita que sean el tiempo y la memoria quienes construyan el pasado (Baldellou 1994, 66; orixinal en alemán: 1993b, 1629).

2.1.4. O Proxecto Urbano do Plan Especial e outras miradas á cidade histórica

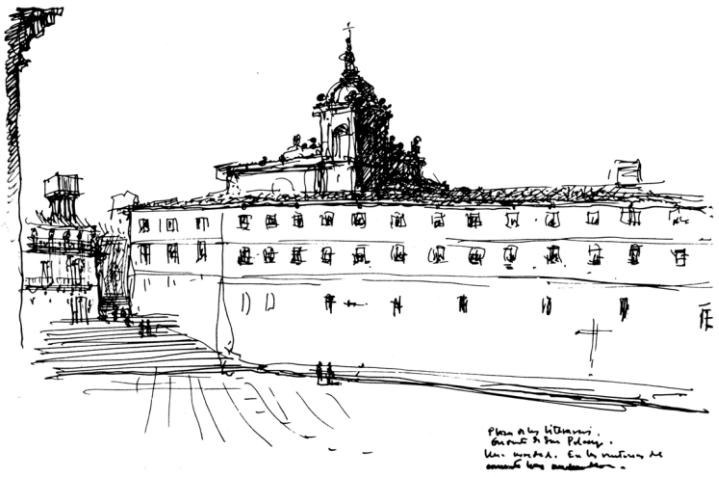
Toda a lóxica do rueiro como estrutura tradicional a preservar, tan presente no debate, así como a dirección tomada desde o Proxecto Urbano e o Plan Especial, coa vontade recollida en múltiples ocasións por Dalda, Viña ou Kleihues de «acabar a cidade», de reconstruír os espazos danados, ten a ver coas nocións de tectónica e de arquitectura conscientemente delimitada de Frampton. Mesmo, se callar, e levando a unha escala diferente o concepto orixinal de Frampton, estas arquitecturas aparecen en espazos intersticiais da cidade histórica. Asemade, como levamos vendo, o pensamento de Kleihues e de Frampton operan en coordenadas semellantes na súa posición face a validez da arquitectura moderna na contemporánea. En efecto, Estévez (1994a, 33) afirmaba que os proxectos debían dar continuidade á tradición do Movemento Moderno, mais superando o medo da alta burguesía pola modernidade ao tempo que integrando os valores tradicionais, a historia e o

[867] Para alén de Javier Ramos, o economista Fernando García Tobío exerceu como xestor; Idoia Camiruaga e Ángel Panero como coordinadores de proxectos e obras; Xosé S. Allegue como coordinación da área de formación; Pablo Tomé, coordinador de locais comerciais; Ramón Fernández Hermida na sección técnica; Luís Gianzo e José García Martíñez como delineantes; e como auxiliares, Mª José Serantes, Liana Ramos e Luís Muñoz.

ambiente da cultura popular. Malia esta aposta arriscada, entre as cales a máis complicado era a de Siza[868], o Proxecto Urbano cinguíase ás especializacións dos arquitectos: Kleihues e a súa experiencia en centros históricos alemáns [**Fig. 416**], Piñón e Viaplana en estruturas de transporte, Grassi e as escolas etc. En síntese, estas escollas reflectían o espírito progresista que procuraba a corporación municipal: «Abbiamo scelto l'architettura contemporanea come segno del nostro progetto di modernità [...]. Volevamo che intorno alla "Nuova Santiago" un insieme di architetti si sintonizzasse sul nostro modo di vedere la città; un insieme di architetti che aveva avuto una traiettoria di ricerca in continuità con la tradizione del progetto del movimento moderno» (Estévez 1994a, 32).



417



418

Fig. 417. **Álvaro Siza, debuxo da Praza da Quintana (1955). Fonte: Siza Vieira (2002, lám. 2)**
Fig. 418. **Julio Cano Lasso, debuxo da Praza da Quintana. Fonte. Cano Lasso (1985, 99)**

Xa en 1981, durante a súa visita á Coruña, Siza (1981) achegaba nunha entrevista a súa visión sobre como intervir en contextos históricos: «No estoy de acuerdo con los programas de innovación total, es mucho más interesante la continuidad en el desarrollo de los centros urbanos existentes. Parto de un sitio, de un lugar, y parto de la preexistencia de seres humanos, de sus hábitos, de su forma de vivir, sin detener su dinámica de evolución, sin intervenir en ella». A relación con Compostela viña desde a súa propia infancia, máis concretamente dunha viaxe familiar que lembra nun texto de 1988, unhas liñas en que se pode ver a fascinación que lle xerou o mosteiro de Antealtares [**Fig. 417**]:

> A viagem de férias da família (em 1948?) incluiu Santiago.
>
> Irei a Santiago, disse o meu pai. Rodeávamos a Catedral, uma praça e outra, sequência de espaços e de níveis a descer a colina. Operários refaziam os pavimentos e eu lamentava as pedras recobertas, incómodas e antigas, cada uma preciosa como um Moore. Desgosto esquecido, aí está o granito da Galiza, quarenta anos adoçaram arestas e desfeitos.
>
> Uma das praças deixou-me transtornado, sem respiração. O que mais me magoou foi aquela fachada quase sem nada, quase injustamente magistral (parecia-me, enraivecido, como feita por ninguém). Um muro enorme com janelas altas repetidas, nem mesmo regulares, grades salientes, um banco corrido banal a não ser na mágica proporção. Um muro em frente a preciosidades e preciosidades sobrepostas a não sei que pedra, parede de limite de praça monótona e vibrante, oscilação entre nada e presença magnética. Tudo parecia

[868] «Il luogo dove ha laborato Siza era quello più difficile e lui era la persona più adatta per scendere al dettaglio della relazione col contesto storico. Quando gli domandavo come stava andando il progetto mi rispondeva deluso: "molto complicato!". Finché un giorno l'ho visto raggiante sventolare un tovagliolo di carta con lo schizzo della soluzione finale» (Estévez 1994a, 32).

> construído para glorificação de dois ou três vultos paralisados, peregrinos, satélites de movimento imperceptível, mudos, os pés a dez centímetros do solo, sobre outra capa provável (Siza Vieira 2009b, 55)[869].

Esta descuberta «daquele banco interminável de *la Quintana* [...], em noites de silenciosa chuva, ou a sua invasão de súbito exuberante, sobreposta à austeridade dos muros quase cegos, como que desafiando a clausura das monjas» (Siza Vieira 2009b, 343)[870] creou no matosinhense a mesma sorpresa espacial que en Rossi ou Cano Lasso [**Fig. 418**] e voltaría a lembralo en varias ocasións: «Non podo dicir que é a praza máis bela do mundo, mais si a máis impresionante en termos de escala; e un banco tan longo... cando un banco podía ser un elemento insignificante nunha extensión tal, unha vírgula no medio daquela escala, e non o é» (Siza Vieira 2007, 157)[871]. Estas experiencias previas de seguro influíron á hora de proxectar a súa primeira obra compostelá, o Centro Galego de Arte Contemporánea (1988-1994) [**S10**]. A escasos metros da fachada do convento de San Domingos de Bonaval, o CGAC aproveita o trazado da rúa Valle-Inclán, unha vía aberta nos anos setenta que seccionou este espazo histórico outrora extramuros [**Fig. 419**]. Con todo, como lembra o propio arquitecto, a idea orixinal era construílo dentro do grande xardín conventual, sendo el propio quen suxerise traelo cara fóra para non edificar sobre o parque malia o risco que supuña enfrontar o museo a unha fachada histórica (Siza Vieira 1998a, 56; 2007, 134–35). En verdade, Siza quería restituír este espazo urbano, que tamén coñecera nas súas viaxes de crianza, como lembraría anos despois ao lle ser outorgada a Medalla de Ouro da cidade (2005):

> Nunca mais esqueci a enigmática escadaria do convento de Bonaval, ascensão tripla com início e sem fim. Recordo o meu desgosto de então, ao assistir à substituição das pedras erodidas pelo tempo e pelas pessoas — por séculos de movimentos— por outras pedras de corte recente visível, brancas e esquemáticas.
>
> Trinta anos depois, ao visitar compostela, convidado a construir um «perigoso» projecto, precisamente junto a Bonaval, o Tempo —esse arquitecto maior— tinha devolvido a essas mesmas pedras, ao solo da cidade, a sua doce materialidade.
>
> Tenho a esperança de que o Tempo de Compostela possa ser igualmente benevolente com as pedras que aqui depositei, permitindo que se fundam com o que é e será reconhecido como cidade sagrada, mantendo-se todavia como lugar de sempre renovada modernidade (Siza Vieira 2009b, 343–44).

O CGAC é un dos proxectos que mellor reflicte a posición de Siza defendida por Testa ou Curtis, segundo a cal a arquitectura de Siza vai para alén de calquera tipo de rexionalismo e contextualismo, sendo unha arquitectura realizada na topografía do lugar. Para Curtis, no CGAC converxen a sensibilidade topográfica das súas primeiras obras e respondía «a las ambiciones cívicas de una cultura regional». Con todo, isto é transmitido a través da fría luz atlántica, das tensións espaciais que resaltan os bordos, as sombras e os planos suspendidos, a xeoloxía do granito destilada, o enriquecemento do emprazamento histórico, algúns recursos extraídos de Aalto e o sentimento de *genius loci* (Curtis 1994, 44; 1995, 19; 2006, 681–82). Pola súa banda, Frampton, iniciador da polémica rexionalista en Siza, sitúa o CGAC nun cambio de paradigma iniciado en 1985 co pavillón Carlos Ramos da FAUP, unha época caracterizada por recibir proxectos públicos como o Instituto de Educación Superior de Setúbal ou a Biblioteca de Aveiro que, xunto co museo compostelán, encarna a «apoteose da súa madureza» (2000a, 36). En efecto, o CGAC transcribe elementos que, se ben están presentes en toda a súa obra, acadan nestes anos unha perfección na execución: a *fenêtre en longueur* como elemento chave na iluminación e na relación co exterior en case todas as súas obras —desde o axencia bancaria de Vila do Conde [**Fig. 420**], en que este elemento baixa até o chan na entrada, até a igrexa de Marco de Canaveses [**Fig. 421**], que atravesa todo o lado sueste da nave—, as ramplas como articuladores espaciais —FAUP [**Fig. 422**], por exemplo—, os zócolos de mármore nos espazos interiores e o tipo de vans e a abertura á contorna, neste último caso nun sentido moi semellante ao empregado no Museu Serralves [**Fig. 423**]. Tampouco sería a primeira vez que interviñese nun espazo histórico, como xa acontecera coas axencias bancarias de Vila do Conde ou Oliveira de Azeméis, ou perante un espazo natural destacado, como na tamén citada Serralves.

---

[869] Texto tamén dispoñíbel en galego (Siza Vieira 1995e, 75), italiano (Siza Vieira 1997b, 127) e castelán (Siza Vieira 2002)

[870] Tamén en Peña Pereda (1989a).

[871] Nesta conversa con Manuel Somoza, ademais, lembra que se hospedara no Hostal dos Reis Católogos, «que tiña sido arranxado por Cano Lasso» (Siza Vieira 2007, 156).



419



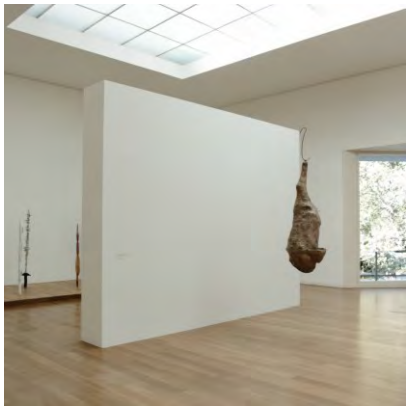
420



421



422



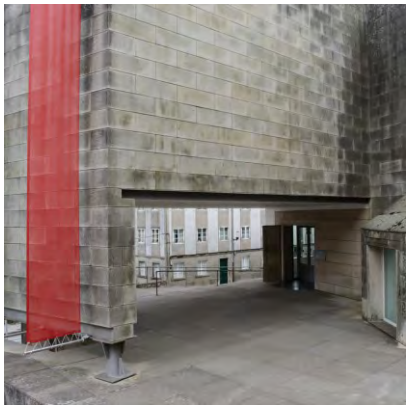
423



424



425



426



427



428



429



430

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

◀ *Páxina anterior*

Fig. 419. Álvaro Siza, fachada principal do CGAC (1988-1994)
Fig. 420. Álvaro Siza, entrada do banco Borges & Irmão (Vila do Conde). Fotografía do autor
Fig. 421. Álvaro Siza, *fenêtre en longueur* da igrexa de Marco de Canaveses (1990-1996). Fotografía do autor
Fig. 422. Álvaro Siza, interior da FAUP (Porto, 1986-1996). Fotografía do autor
Fig. 423. Álvaro Siza, interior do Museu Serralves (Porto, 1991-1997). Fotografía do autor
Fig. 424. Álvaro Siza, interior do CGAC. Fotografía do autor
Fig. 425. Álvaro Siza, Piscinas das Marés en Leça da Palmeira (Matosinhos, 1961-1966). Fotografía do autor
Fig. 426. Álvaro Siza, muro ventilado do CGAC. Fotografía do autor
Fig. 427. Álvaro Siza, igrexa de Marco de Canaveses. Fotografía do autor
Fig. 428. Dan Graham, *Pyramid* (1997). Fotografía do autor
Fig. 429. Dan Graham, *Landscape Photo Pavilion* (2001). Fotografía do autor
Fig. 430. Álvaro Siza, Museu Serralves. Fotografía do autor

O sentido ascensional do parque, o trazado en zigzag dos seus carreiros é transmitido á propia organización espacial do museo, composto por dous bloques que se unen un volume triangular correspondentes co vestíbulo, onde Siza opta por crear, seguindo preceptos da modernidade «clásica», un espazo único en altura que encha de luz a entrada. Como lembra Siza, o CGAC presentou a dificultade non só de convivir e dialogar cos edificios xa existentes e a contorna, senón tamén de construír un espazo versátil ante a falta dun director artístico que pautase as futuras necesidades[872]. Os espazos expositivos dispóñense nos diferentes niveis do volume que dá ao parque, mentres que do lado da rúa dispón os espazos de servizos e a biblioteca e o auditorio como espazos con certa autonomía na composición en planta. Desta maneira, un dos conceptos que máis ten empregado Curtis para definir este edificio é o de «fragmentación», mentres que Frampton (2000a, 48) se refire a unha «sucesión axial de ambientes». Como indica o inglés, sendo os espazos expositivos bastante tradicionais, en liña coa flexibilidade do Movemento Moderno, os seus falsos teitos baixo lucernarios exercen como triforios que permiten unha luz máis intensa sobre as obras pero sen ser directa. Isto, dalgún xeito, está en liña co seu concepto da luz achegado no rexionalismo crítico como forma de modulación rexional e de superación da perda de aura da obra de arte de que falaba Walter Benjamin (Frampton 1985c, 53). Curtis define a arquitectura de Siza como unha arquitectura «de bordos», de fortes tensións da perspectiva e da articulación xeométrica dos espazos [**Figs. 424 e 425**]. Para este historiador, e malia a distancia de medio século entrambas, a Piscina das Marés e o CGAC partillan este xeito de organización espacial, sendo o bordo da primeira o Atlántico e a cidade histórica compostelá no segundo, neste último caso coa dificultade engadida de que, no soar en si, non existía ningunha superficie nivelada sobre a que comezar a traballar, tendo que trasladar o sentido topográfico do parque como punto de partida para construír o interior (Curtis 1994, 42–44)[873]. En definitiva, o estilo de Siza

> [...] tiene que ver con la intuición de las líneas de fuerza propias de la topografía y con la expansión de planos, perfiles y bordes. Si hubiera que reducir un edificio de Siza a su imagen esencial, se podría descubrir una red de vectores en el espacio que se han trazado delineando superficies de luces y sombras variables, en sintonía con los ritmos de un terreno particular. Aunque el paisaje es tan sólo una de las varias obsesiones recurrentes de Siza y muchos de sus edificios trabajan con la abstracción de los contornos, las terrazas y los recorridos; en ellos se explora la experiencia del movimiento mediante distintas capas de opacidad y transparencia (Curtis 1994, 33–34).

A outra grande cuestión emblemática do centro é a fachada. Fronte aos paramentos brancos comunmente empregados na obra de Siza e a súa vontade orixinal de empregar mármore (Siza Vieira 1999a,

[872] Como vimos no capítulo 3 do bloque II, nos primeiros anos de vida do centro houbo algunhas tensións entre a súa dirección e a Xunta con Siza debido ás obras que se fixeron sobre o edificio proxectado polo arquitecto. En verdade, o ideal de Siza non é a de crear espazos xigantes e aparentemente flexíbeis para albergar calquera tipo de obras, modelo que buscan —segundo el— moitos directores de museos, senón espazos que dialoguen coa obra do artista sen perder o seu carácter arquitectónico (Siza Vieira 1998a, 53).

[873] Neste sentido, Curtis (1994, 44) considera que está complexidade espacial só pode ser atopado no Museo de Arte Moderna de Frankfurt de Hans Hollein, mais sen as «artimañas posmodernas» deste. En efecto, como conclúe o autor, se ben o CGAC non está exento de trazos extravagantes, os seus manierismos están vinculados ás características tectónicas e estruturais da propia construción.

50), a situación tan comprometida do edificio no tecido histórico «obrigou» a crear un muro ventilado e autoportante de granito que se atopa suspendido sobre unhas vigas de aceiro e que non chega a tocar o chan [**Fig. 426**]. Esta estrutura crea unha serie de ambigüidades. Dun lado, para Frampton, esta oscila entre o tectónico e o atectónico, unha simulación dos muros de carga con aparello de perpiaño con que Siza xoga co «artificio de Semper de *ocultar* y *desvelar*, al cubrir la estructura de acero que soporta la piedra y, al mismo tiempo, mostrar su presencia latente» (Frampton 2000a, 48–51)[874]. Monterroso Montero (2011, 49), acerca desta solución, indica que non se pode esquecer o carácter de cita que posúe este muro no contexto da cidade, posto que é un tipo de solución frecuente, facendo referencia ao muro de Antealtares ou o peche da á das oficinas de San Martiño Pinario. Fose máis ou menos imposto, o certo é que eses muros históricos da cidade —e a propia vivencia do arquitecto na praza da Quintana— de seguro inspiraron o portugués. Sen pretender facer ningún tipo de concesión ás linguaxes do pasado, na liña que levamos vendo, o certo é que, querendo ou non, Siza ofrece unha continuidade ambigua coa arquitectura histórica, unha actitude que, desde outra perspectiva, se pode ver en Marco de Canaveses [**Fig. 427**], onde Siza reproduce abstractamente a arquitectura relixiosa —os dous corpos adiantados como «torres», o campanario, o baptisterio no inicio da nave norte ou a ábsida— e a estrutura espacial tradicional das *freguesias*, engadindo posteriormente o edificio parroquial e a casa do párroco, actualmente en construción. Este muro ábrese no chafrán contiguo á fachada do convento, onde se crea unha entrada cuberta. Para Curtis, a porta, de granito no exterior e mármore no interior, é talvez un «guiño a esos tradicionalistas —y neorracionalistas— gallegos de la línea dura, que adoptan una visión más intensa y laboriosa de la continuidad con el pasado local», algo que o fai esquivar as «frívolas recetas del *revival* y el neomoderno y evita cualquier delimitación provinciana de la idea de región» (Curtis 1994, 45).

O derradeiro elemento que cómpre abordarmos é a terraza, onde se transmite a mesma cadencia zigzagueante do complexo. Unha pirámide de granito aparece como chiscadela da arquitectura, unha referencia irónica pero non excesiva de diálogo coas torres da cidade, elementos verticais do *skyline* de Compostela. Esta pirámide haberá dialogar tamén con *Pyramid* (1997), unha obra de Dan Graham encargada co gallo da exposición antolóxica dedicada ao artista no CGAC [**Fig. 428**]. Á parte da evidente conversa coa pirámide granítica de Siza, De Llano Neira define a natureza polisémica desta instalación, desde as citas do propio artista ás pirámides de moitos rañaceos estadounidense ou ao uso espiritual de Kahn nas súas obras monumentais até ao propio contexto paisaxístico compostelán[875], todas estas interpretacións mediadas polo discurso de poder que subxace na pirámide ao longo da historia: «El pabellón del CGAC aparece, en efecto, como una síntesis entre la cultura neoliberal norteamericana, que Graham conoce de primera mano, y las características religiosas y periféricas de Santiago. De ahí que la referencia a la arquitectura espiritual de países en vías de desarrollo de Kahn no sea, en absoluto, casual», concluíndo que a forma aparece como mediadora «entre el *Xacobeo* y la *New Age*» (Llano Neira 2006b, 95). Para alén de *Pyramid*, e como nexo con outra intervención de Siza, De Llano Neira (2006b, 98–102) estuda tamén a intervención de Graham nos xardíns de Serralves, o *Landscape Photo Pavilion* (2001) [**Fig. 429**]. Ademais das diferenzas sinaladas por este autor, que define estoutra intervención como unha mirada amorosa e desinteresada —fronte ao discurso de poder en Compostela—, desta volta Graham non intervén directamente da arquitectura de Siza [**Fig. 430**], o Museu de Serralves (1999) —como en Compostela, nun extremo da zona verde—, senón nunha das múltiples avenidas dos xardíns proxectados por Gréber (1932-1940) arredor da vila *art déco* de Charles Siclis[876], todas elas debidas á promoción de Carlos Alberto Cabral, segundo conde de Vizela[877].

[874] Na liña das dicotomías do rexionalismo crítico, esta solución, se ben non é totalmente tectónica, concepto que en Frampton suporía sinceridade estrutural absoluta, tampouco entraría no terreo do escenográfico. En efecto, como afirma o inglés, esta ambigüidade expresiva non crea unha arquitectura de cartón-pedra, estando lonxe da idea de rocho decorado (Frampton 2000a, 51).

[875] Neste senso, como lembra o autor, a forte reflexión do cristal cando recibe a luz do sol permite un diálogo fluído con esa paisaxe reflectida, afondando nas relacións espectador-obra-paisaxe que Graham abordou ao longo da súa traxectoria.

[876] Aínda que foi executada polo senlleiro arquitecto portuense José Marques da Silva, quen acompañara o conde de Vizela á Exposición Universal de París de 1925, lugar en que entraron en contacto con Siclis.

[877] Segade Lodeiro (2006) dedica un estudo sobre os xardíns de Serralves en *Nuevas visiones del paisaje*.

A partir do factor dinamizador do CGAC abordáronse as zonas de Bonaval [**Fig. 431**] e Caramoniña (Monterroso Montero 2011, 49). O antigo espazo conventual constaba de tres zonas: a horta, a carballeira e o antigo cemiterio[878]. A intervención definiuse polo absoluto respecto polas preexistencias, os labores de limpeza e a recuperación case arqueolóxica dos muros, ruínas, enterramentos, camiños e regos de auga procedentes de mananciais, fontes e que inza o parque de canles de pedra[879]. Esta contorna, caracterizada por unha forte pendente, fora sufrindo engadidos e alteracións, como a instalación dun parque de bombeiros nos anos cincuenta sobre o soar en que se construiría o CGAC (Blanco Hervés 2006, 125; Peña Pereda 1989b, 71). A participación de Isabel Aguirre imprime unha serie de sensibilidades na concepción da paisaxe. Dunha banda, para Aguirre (2002, 33), seguindo a idea de Le Corbusier de «pactar coa natureza», esta introducirse na cidade non só como elementos axardinados, senón como un elemento máis da súa arquitectura. Doutra banda, a arquitecta segue a idea da composición arquitectónica de Rogers na súa concepción da paisaxe —e da paisaxe como arquitectura—, isto é, o conxunto de relacións dialécticas internas entre as partes e o todo e entre o todo e a contorna para compor un todo espazo-temporal que poida ser entendido como «ben común» e como obxecto de uso, unha dimensión entre o utilitario e a pura contemplación (Aguirre de Úrcola 1992, 12–13)[880]. Esta idea, dalgunha maneira, ten a ver coa forma de entender a relación dialéctica entre construción e natureza que Frampton vincula á tectónica.

Desta maneira, na zona do cemiterio, o antigo trazado permite artellar a nova disposición de vieiros, que se estenden polo parque a través de paseos de terra ou pedra suavizados nalgunhas zonas por elementos vexetais. Esta dinamización do espazo realízase a través dunhas medidas dotacións de mobiliario ou a través da inclusión da *Porta da Música* de Eduardo Chillida, que «contempla apaciblemente las torres de la catedral y, recogida entre dos grandes muros de piedra, como él mismo dice, saluda a ciudad» (Aguirre de Úrcola 1994, 51; Siza Vieira 1995d, 161)[881]. Por outra banda, a intervención mestura flora autóctona con outra nova na horta, mentres que, coa fin de non interferir excesivamente na visión do cemiterio, a colocación das novas especies é moito máis libre no camposanto (Blanco Hervés 2006, 132–33), potenciando o seu compoñente romántico fronte á racionalidade e espírito combativo do CGAC (Kleihues 1994b, 45) . Ademais, nunha actitude case arqueolóxica, e con base á documentación empregada polos arquitectos, recuperáronse ramplas, plataformas, muros, os carballos orixinais da carballeira e mais o pequeno xardín xeométrico da horta e todo o sistema de fontes e canles [**Fig. 432**] que, outrora, serviran para nutrir esta parte da cidade. Esta «descuberta» é perfectamente sintetizada por Siza:

> 2) Quando olhei as escadas e as fachadas em ângulo do Convento de Santo Domingo, junto ao qual me fora destinado construir o Museu de Santiago, quando subi as plataformas invadidas pela vegetação e contidas por muros semi-destruídos, ou quando entrei no cemitério e vi do alto do carvalhal os telhados e as mil torres de Santiago, senti-me antes de mais inibido. Molhei os sapatos, a roupa e o corpo. A água corria em desordem por todo o lado.
>
> Mostraram-me documentos preciosos e velhas fotografias. Um escultor arrancava do granito figuras religiosas, como na Idade Média. Fomos encontrando e desenterrando canais em granito, restos de tubos carcomidos, caminhos de água e miras e fontes de degraus há muito encobertos, capitéis de algum convento desaparecido; fomos encontrando o sítio onde colocar alicerces e onde erguer paredes onde cobrir, impermeabilizar e abrir os vãos, deixando entrar a luz (Siza Vieira 2009b, 120)[882].

---

[878] Tendo habido enterramentos na finca de Bonaval desde 1814, foi en 1837, dous anos despois da exclaustración dos monxes de San Domingos, cando o Concello de Santiago solicita o «bosque de Santo Domingo» á Xunta de Alleamento de Edificios, sendo inaugurado o cemiterio xeral en 1847. Coa inauguración de Boisaca, o cemiterio será clausurado en 1934, se ben esta clausura sería anulada despois de 1936, prolongándose o seu uso até os sesenta (Durán Villa, Fernández Fernández e Sánchez García 2005, 445-451).

[879] Cómpre dicir que desde Bonaval se abastecían as fontes e lavadoiros do norte da cidade, unha necesidade que, evidentemente, xa non existía en época contemporánea.

[880] Ademais, Aguirre (1992, 13) adopta a categorización de Rogers dos elementos de composición arquitectónica como elementos de composición paisaxística: os elementos naturais non manipulábeis, os manipulábeis e os elementos artificiais. Desta maneira, a orde e a harmonía entre estes xera a paisaxe, como acontece no mundo oriental co *fēng shuǐ*.

[881] Como confesa Siza (1995c, 55), o arquitecto portugués ficou abraiado polo xeito de ver do escultor basco, que entendeu perfectamente a necesidade de diálogo coa paisaxe da cidade.

[882] Orixinal en castelán en *A&V Monografías* (Siza Vieira 1993c, 4), tamén en galego (Siza Vieira 1995e, 90) e italiano (Siza Vieira 1997b, 128).



431



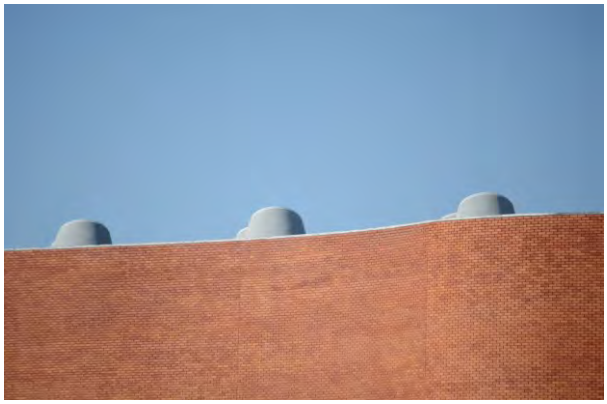
432



433



434



435



436



437



438

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

◀ *Páxina anterior*

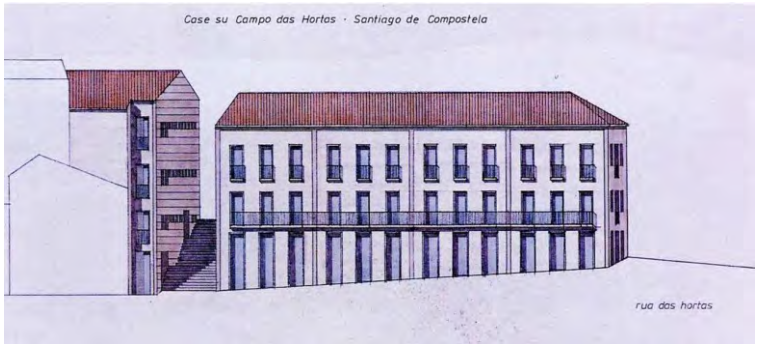
Fig. 431. Isabel Aguirre e Álvaro Siza: rehabilitación do parque de Bonaval (1990-1994). Fotografía do autor
Fig. 432. Canles recuperadas no parque de Bonaval. Fotografía do autor
Fig. 433. Álvaro Siza, Facultade de Ciencias da Información (1995). Fotografía do autor
Fig. 434. Álvaro Siza, lucernarios da biblioteca da FCI. Fonte: *A&V Monografías*, nº 81-82 (2000), pp. 66-71. Fotógrafo: Duccio Malagamba
Fig. 435. Álvaro Siza, lucernarios da biblioteca de Aveiro (1988-1995). Fotografía do autor
Fig. 436. John Hejduk, Centro sociocultural da Trisca (1993-2002). Fotografía do autor
Fig. 437. Albert Viaplana e Helio Piñón, reordenación da avenida Xoán XXIII (1994). Fotografía do autor
Fig. 438. Albert Viaplana e Helio Piñón, Plaça dels Països Catalans (Barcelona, 1983). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autor: Pere López

Nesta páxina ▼

Fig. 439. Josef Paul Kleihues, polideportivo de San Clemente (1990-1993). Fotografía do autor
Fig. 440. Vittorio Magnago Lampugnani, vivendas no Campo das Hortas (1992). Fotografía do autor
Fig. 441. Giorgio Grassi, escola Raíña Fabiola (1992-1993). Fotografía do autor
Fig. 442. Víctor López Cotelo: rehabilitación de fábrica en Ponte Sarela (2000-2007). Fotografía do autor



439



440



441



442

Para o caso de Siza, este non sería o seu derradeiro proxecto compostelán. En efecto, os axentes promotores contemplaron a posibilidade de construír en Bonaval a Fundación Granell, que finalmente sería estabelecida no Pazo de Bendaña. Após o fracaso deste proxecto, a idea é mudada por un restaurante con vistas á cidade, que tampouco se levaría a cabo[883]. Grazas ao encargo da universidade, Siza volvería traballar en Compostela na Facultade de Ciencias da Información (1993-1999) [**Fig. 433**]. Respectando a aliñación da Facultade de Filoloxía, Siza crea un edificio de varios volumes onde, desta vez si, emprega os seus típicos paramentos brancos sobre un zócolo de placas de granito. Na zona da entrada, o grande volume da biblioteca gorece o pórtico de entrada. Fronte a este carácter «macizo» do lado do campus, na parte posterior, á avenida

[883] Ademais, como recolle Frampton (2000a) no seu catálogo, Siza tamén deseñou un aparcadoiro para o colexio La Salle.

de Castelao, Siza dialoga co espazo urbano retrasando os espazos correspondentes ao vestíbulo e os corredores principais e creando dous ámbitos axardinados, unha continuidade urbana a que se refire González Seoane (2000, 145): «Lonxe de pretender ser un artefacto sen referencias, quere participar de estructuras maiores: do barrio, do campus, da cidade. Nace do sitio coa intención de *formar parte*». As tensións do lugar e o diálogo coas construcións xa existentes son chave para Siza, que transmite unha sensación de «inestabilidade» desde as escadas de acceso ao interior, en que as ramplas convidan ao percorrido (Siza Vieira 2007, 142). Na biblioteca, a luz cenital provén duns lucernarios [**Fig. 434**] con diferentes orientacións, un recurso xa usado, por exemplo, na biblioteca de Aveiro [**Fig. 435**][884]. Con esta intervención, así como outras xa citadas ou a comentarmos máis adiante, a presenza de Portugal materialízase na arquitectura galega, un proceso en que participarán, con pequenas intervencións, Eduardo Souto de Moura e Paula Santos[885].

A continuar coas zonas verdes, o parque de Belvís fecha e consolida o cinto verde cara ao sur, seguindo a valgada do Sar. Aínda que o parque serviu para a blindaxe da zona histórica, o proxecto de Kleihues non foi realizado [**K02**]. O arquitecto alemán contemplaba un eixo lineal que partiría do edificio botánico situado ao norte. O outro elemento máis salientábel da proposta é a distinción entre a zona da ladeira, decrecente desde a marxe oriental e que seguiría a tradición do *landscape garden*, e o ámbito occidental, a parte máis baixa do conxunto ao discorrer un pequeno regato afluente do Sar e onde se percibe unha maior fragmentación e diversidade espacial ao existiren muros e pequenos xardíns (Dalda Escudero 1994a, 27; Kleihues 1995b, 187). Efectivamente, as torres de Hejduk (1992), posteriormente construídas na Cidade da Cultura, terían sido a referencia visual deste conxunto. Sen renunciar á invención iconográfica, esta parella de torres xurdirían da antítese entre o transparente —o propio invernadoiro— e o opaco e pétreo —almacéns, aulas e despachos (Hejduk 1995, 189). No centro sociocultural da Trisca [**H02**], Hejduk tería a oportunidade de ver construída unha obra súa en Compostela [**Fig. 436**]. Este edificio estilo *flatiron* remata unha mazá de casas localizadas inmediatamente na parte posterior dos muros do convento de Belvís. Executado en granito e con forma de navío, observa desde a altura a paisaxe compostelá dominada pola catedral, unhas evocacións simbólicas que, para Agrasar Quiroga (2002c, 39–44), están presentes en «I Will Build It Of Stone», poema de *Lines: No Fire Could Burn* (1999) que escribiu durante a súa grave enfermidade final: «[…] the surface of a disoriented sea / building o fire that challenged the sun / their ship disintegrated / imploding as it descended / a great suction made the sand cloud / and forever hid the ship / the waves wrote words of salvation / the captain spoke in a calm voice / I will build a stone cathedral / off the coast of Africa / I will build in honor of the Virgin / I will make o miracle of construction / I will build it of stone / and it will be undersea».

Na beira norte da zona vella, o Proxecto Urbano daría solución finalmente ao treito final da avenida Xoán XXIII coa fin de conciliar esta arteria aberta décadas antes coa entrada na cidade monumental e a unión co Campus Norte, así como o «soterramento» dos servizos de transporte debaixo da avenida[886]. Da proposta de Gallego, o carballiñés intervén sobre esta zona inmediata á cidade vella, dotándoa dun carácter lineal e unitario para esclarecer o papel urbano desta vía no trazado urbano (Gallego Jorreto 1995a, 195). A proposta gañadora de Piñón e Viaplana (1994) [**V02**] é unha intervención «dura» [**Fig. 437**], pero sen chegar ao extremo da Plaça dels Països Catalans (1983) de Barcelona, que os arquitectos proxectaron diante da estación de Sants [**Fig. 438**]. Nela, os arquitectos afirman seguir as ensinanzas dos montes que circundan Santiago, cuxas «formas, lenes e romas se atopan mal ocultas baixo as pedras da cidade», tentando así «recuperar as naturais formas de sempre. Na mesma beira do histórico perímetro refíxose un espacio anterior, agora de pedra, para convertelo en lugar de acollida e entrada» (Viaplana 1997, 83). Este itinerario vén constituído por unha

[884] Pódense atopar, así mesmo, nos predios Dimensione Fuoco de San Donà di Piave (1993) e o *Show-room* Revigrés de Águeda (1993-1997).

[885] Paula Santos deseñou unha oficina de turismo para o ICEP na rúa do Vilar (1999), mentres que Eduardo Souto de Moura faría o mesmo para o BPI na rúa República do Salvador (1999). Ambos os dous proxectos son escolmados por Peláez e Saladini (2001, 298–99 e 304–5). Así mesmo, cómpre indicar que Eduardo Souto de Moura participara no concurso da nova estación de alta velocidade, que finalmente non se levou a cabo. En efecto, após ese proxecto infrutuoso, Souto de Moura (2011)expuña na prensa galega o seu desexo de construír en Compostela.

[886] Isto ten unha relevancia especial ao se tratar dunha zona próxima ao Obradoiro. Desta maneira, o aparcadoiro está pensado para un acceso directo á cidade histórica desde transportes particulares e colectivos.

estrutura de vidro que, a xeito de soportal que diminúe a súa altura segundo se achega ao convento de San Francisco —coa conseguinte adaptación topográfica—, xera unha escenografía que enmarca a primeira perspectiva visual que os visitantes van ter da zona monumental e mais do ámbito do Pedroso (Saladini 2006b, 214). Para Álvarez Cebrián, a pesar da súa función de elo de entrada á cidade vella e a conseguinte utilidade espacial, Piñón e Plana afástanse da lóxica máis vangardista de Barcelona, orientando a intervención compostelá á protección e a conservación: é, en definitiva, un non-lugar que se dinamiza como zona de entrada e é dotada dun novo significado urbano coa marquesiña (Álvarez Cebrián 2006a, 175–76).

No lado occidental da *améndoa*, Kleihues tamén tería a posibilidade de ensaiar no complexo de San Clemente (1990-1993) [**K01**], na problemática liña visual trazada desde a Alameda á fachada da catedral, os seus tres ideais desenvolvidos na súa experiencia santiaguesa [**Fig. 439**]. En primeiro lugar, a dialéctica que «define el cuerpo y la estereometría» de Santiago, a conxunción da pequena escala e da escala dos grandes monumentos manifestada aquí na claridade xeométrica e a autonomía construtiva do edificio. En segundo lugar, o emprego da topografía, cunha acentuación do perfil horizontal. En terceiro lugar, o emprego de poucos materiais —o granito cortado, as xanelas de madeira lacada branca e aceiro negro pintado— que cumpran cos cometidos de funcionalidade moderna (Kleihues 1993, 297; 1994c, 29; 1995a, 167; Sainz 1993s, 50). O complexo consta dun aparcadoiro subterráneo, o propio pavillón polideportivo —cuxa altura, como vimos anteriormente, houbo que rebaixar—, algunhas construcións periféricas para pequeno comercio e restauración e un espazo libre sobre o aparcadoiro. Nun dos laterais do conxunto, Kleihues constrúe un volume cónico para albergar as esceleiras, un elemento en que Hamm (1993, 1632), malia as disidencias[887], ve unha intersección coa estética rossiana: «Ein an Aldo Rossi erinnerndes, kegelstumpfförmiges Treppenhaus verbindet das Basement" mit dem neugeschaffenen Platz vor der Sporthalle, die durch verglaste Längswände tiefe Einblicke gewährt»[888].

Continuando cara ás profundidades do val do río Sarela, a zona onde mellor se pode albiscar a transición entre a contorna urbana e suburbana, podemos atopar mais tres intervencións, dúas das cales «suplen» a ausencia de Rossi no Proxecto Urbano e transcriben na morfoloxía compostelá os preceptos estilísticos da *Tendenza*. Vittorio Lampugnani, nas súas vivendas no Campo das Hortas (1992) [**L01**], é dos que mellor representa a modestia de moitas destas intervencións, moitas veces limitadas a simples pero necesarios labores para reconstituír o tecido urbano [**Fig. 440**], encher os seus ocos, «coser» certos puntos desa trama que ficaron incompletos ao longo do tempo (Sainz 1993k, 56) ou, en verbas do autor, contribuír á ampliación da cidade como obra colectiva (Magnago Lampugnani 1994b, 135–36). A intervención, así, limítase a dous edificios, un que continúa o trazado da rúa do Pombal e outro a ocupar a intersección entre Galeras e Hortas, cunha escada entrambas as dúas construcións que enmarcan a fachada da catedral. Próximo a esta intervención, pero xa inmerso no parque de Galeras, habilitado arredor do curso do Sarela e moi preto do Carme de Abaixo, Giorgio Grassi proxecta a Escola «Raíña Fabiola» (1992-1993) [**G25**]. A proposta [**Fig. 441**], de corte máis tipolóxico, componse dun grande bloque branco con catro «torres» atravesado por un eixo que o une á rúa a través dunha pasarela cuberta. Grassi (1995, 175) indica que as catro torres remiten ás «formas canónicas de "castillo", pero su dimensión, junto con la del cuerpo central, remite si acaso a la interpretación que se dio en siglo pasado de esa forma canónica, especialmente en el estudio de nuevas tipologías para las villas suburbanas». Neste senso, Sainz (1993z, 54) e Ynzenga (1995, 50) relacionan tipoloxicamente a escola ás *maisons de champagne* de Ledoux en Chaux, mais tamén como un encontro entre a orixe italiana e a referencia galega na conxunción entre elementos axiais e exentos: «Lo primeiro, lo exento, resuena en clave sincopada: las villas del Véneto, rotundas y biaxiales, compiten de tú a tú con las formas puras, platónicas, de las arquitecturas de la razón. Lo segundo, lo recorrido, resuena en clave gallega: las galerías porticadas se desgajan para, por sí solas, dar albergue» (Ynzenga 1995, 50). Malia estas referencias e a monumentalidade que lle

[887] No seu Museo Arqueolóxico de Frankfurt é evidente que existen concesións estilísticas á *Tendenza*, desde a composición formal até o uso de bicromatismos alegres que non rachasen coa estética da igrexa do antigo mosteiro carmelita. A nivel galego, podemos citar a vinculación entre Kleihues e a *Tendenza* defendida por López Silvestre (2007, 165).

[888] «Unha escaleira en forma de cono truncado, que lembra Aldo Rossi, conecta o "soto" coa praza acabada de crear fronte ao polideportivo, o que permite unha visión profunda a través de paredes lonxitudinais acristaladas» (Tradución propia).

confiren, a escola dialoga perfectamente coa paisaxe do lugar, un diálogo estabelecido tamén a través do muro de pedra, de corte e técnica moi tradicionais, que pecha o recinto. Por último, o antigo rueiro é tamén rehabilitado arredor do adro da igrexa do Carme de Abaixo da man de Xosé Pérez Franco (1990-1992) [**P15**]. Esta intervención consolida o itinerario entre Entregaleras e Figueiriñas, zona de curtidoiros e vacarizas, promove o saneamento fluvial e intervén ao mínimo nas pavimentacións dos diferentes espazos, como a propia praza e o camiño que avanza pola beira do río (Pérez Franco 1995a, 182)[889].

O dinamismo desta zona e a necesidade da recuperación ecolóxica e social do Sarela consolidarase coa creación do parque de Galeras e a aprobación do Plan Especial do Río Sarela (1999). A arquitectura que fará parte deste proceso desbordará os límites do Proxecto Urbano. É neste contexto en que aparece López Cotelo, con varias intervencións na cidade de recuperación arquitectónica para usos residenciais. Na zona do Sarela, López Cotelo proxecta as vivendas nas antigas vacarizas do Carme de Abaixo [**L05**] e as celebradas vivendas na antiga fábrica de curtumes de Ponte Sarela [**L06**], intervencións que, respectando ao máximo as preexistencias construídas, non renuncian a aplicar un vocabulario de convencida vocación contemporánea [**Fig. 442**].

Para alén das propostas adscritas ao Proxecto Urbano, a política de proxectos do plan «Compostela 93-99» mudou toda a cidade con numerosas dotacións e mesmo algunha arquitectura de autor previa á Cidade da Cultura, como a torre para o Pedroso de Norman Foster [**F06**]. Seguindo coa cuestión dos parques, en 2000 produciríase finalmente o acondicionamento dos parques de Belvís e Vistalegre, este último realizado sobre a finca Simeón, cuxo chalé histórico, deseñado por Daniel García Vaamonde (1902-1903), rehabilitado como Casa Europa. Na rehabilitación do parque [**I05**], desenvolvida por César Portela e Arata Isozaki, converxen diferentes propostas arquitectónicas, como o Centro de Estudos Avanzados e o Museo de Historia Natural, ambos os dous de Portela, e a sede da SGAE e a Escola de Altos Estudos Musicais de Antón García-Abril. As novas infraestruturas chegaron mesmo ao cinto verde da cidade, pero dun xeito contido, como o Multiúsos Fontes do Sar de José Miguel Pérez de Arenaza, Joaquín Pujol Simón e Xosé Manuel Casabella, un gran volume adaptado á topografía da parte baixa da aba do Gaiás e moi próximo, polo tanto, ao curso do río Sar [**P14**]. Noutras zonas de interese patrimonial e con deterioro urbano nas décadas anteriores como Conxo, Alfonso Penela crea o centro sociocomunitario no espazo central do barrio, outrora un municipio independente[890], coa presenza do hospital psiquiátrico, grande referencia monumental da zona [**P02**]. Volvendo á zona histórica, a nómina de arquitecturas podería ter sido completada co museo da cidade que fora traballado por Moneo, mais que finalmente non puido ver a luz.

O PXOM sería revisado en 2003, momento en que se presenta a súa fase de Avance e o plan pasa a encadrarse nun Plan Estratéxico da Cidade. Neste proceso, Dalda Escudero (2007, 124) salienta tres trazos: a) a revisión realízase sobre un saldo de realizacións notábel, como vimos vendo; b) consolida os elementos do modelo urbanístico e territorial da cidade, así como os logros acadados na cultura arquitectónica; e c) preséntanse novos escenarios referentes á planificación de transportes ou á necesidade de vivenda, desafíos que se enfrontan a «proyectos quizá desmedidos como la Ciudad de la Cultura».

Así e todo, os diálogos coa cidade histórica en Compostela non estarían completos se non se abordase neste apartado o edificio do Gaiás, cuxo diálogo é dun signo tanxencialmente diferente. Máis aló da conexión visual entre o Gaiás e a zona vella [**Fig. 443**], a referencia á historia da cidade adopta un signo semiótico no edificio de Eisenman, quen mellor se axustou á idea de «novo Obradoiro» que se especificaba nas bases do concurso. A translación das principais rúas da cidade ao Gaiás, a presenza de estruturas porticadas [**Fig. 444**] como «soportais» (Sánchez García 2018, 7) ou a grande explanada —transcrición arquitectónica case literal da idea central do prego de bases— son as vagas referencias lingüísticas que Eisenman desenvolve como fondo do proxecto, unhas relacións coa historia da cidade articuladas a través da idea de «diagrama» que viña

[889] Pérez Franco (1995b) tamén interviría na Alameda e no cemiterio de Boisaca, como lembra afectuosamente Estévez (2016) na homenaxe póstuma a este arquitecto.

[890] Xa nos setenta, o *Boletín informativo* (nº 5, maio 1974) recompilaba un feixe de novas e reportaxes sobre o plan de recualificación de Conxo, que trouxo consigo moitas protestas veciñais. Desde entón, o barrio ten experimentado un proceso de urbanización xeneralizado, ao que cabería sumar novas dotacións no ámbito do hospital psiquiátrico ou a división do barrio por mor do trazado da estrada de circunvalación.

desenvolvendo desde os inicios da súa obra nos sesenta (Eisenman 2009, 39). Con relación á análise de competencia cultural destas novas infraestruturas en cidades cun patrimonio preexistente abundante (Campesino Fernández 2000) e o diálogo co outro grande símbolo da cidade, a catedral (Bermúdez 2018), Palmeira de Lucena (2013, 206) sostén que a Cidade da Cultura segue a idea de *deslocamento* (deslocalización) como xeito de transgresión e resistencia da tradición, isto é, que o proxecto do Gaiás, no canto de borrar ou ignorar ese pasado histórico, transgride o espazo socio-político e cultural da cidade medieval. Isto tería a ver, segundo o autor, coa idea de *double Zeitgeist* de Eisenman (1995b), que, xunto co *genius loci*, son —ou, se cadra, eran— os dous conceptos reitores da obra de Eisenman, o tempo e o espazo. Co *double Zeitgeist*, Eisenman (1995b) fai converxer dúas temporalidades diferentes —cunha organización social, política e económica distintas— nun mesmo proxecto: a temporalidade da antiga cidade e a temporalidade actual mediatizada pola época da cidade da información (Palmeira de Lucena 2013, 208). Porén, o certo é que o estadounidense renegou do *Zeitgeist* e do *genius loci*[891], sostendo que o concepto que rexe o Gaiás é a heterotopía de Foucult, isto é, o xeito de proxectar o espazo do pasado (a cidade histórica) no espazo do presente, a representación dunha alteridade, dun fóra, en certa medida en liña co sinalado por Palmeira de Lucena: «Está fuera y al mismo tiempo es un espejo de la ciudad medieval» (Fernández-Galiano 2021, 66-69). Sexa como for, como afirma Eisenman (2005c, 30) en relación coa Cidade da Cultura: «Toda arquitectura tiene la posibilidad de ser a la vez código e índice. No hay un sistema universal de significantes icónicos en arquitectura, y dado que la arquitectura es siempre un segundo lenguaje (es decir, su lenguaje no es natural sino adquirido), toda representación arquitectónica está codificada». Este encontro entre códice e índice é sintetizada a través do concepto *CodeX* —dos termos en inglés *code* e *index*—, o que para Palmeira de Lucena é a base de codificación dos *Zeitgeist* específicos. Isto, dun lado, crea un novo código a partir da deslocalización dos códigos e índices —os códigos clásicos da arquitectura, as torres de Hejduk [**Fig. 445**], as marcas do contexto e do sitio histórico— e a creación dun índice —as cinco vías coa malla superposta— que «reescrevem o traçado da cidade antiga de Santiago partindo de um palimpsesto; isto é, de índices fragmentados — traços e vestígios da realidade anterior», sen isto supor unha tradución mimética das iconas compostelás (Palmeira de Lucena 2013, 214–17).

A idea que seducía Eisenman (2001a, 22) na creación dos edificios era xerar un «espazo fluído» máis preocupado no que sente, como se move e percibe a xente que na simple funcionalidade. Non foi o único proxecto que tentou xerar un novo espazo «urbano» cunha «praza-varanda» conectada visualmente coa cidade histórica: a proposta de Bofill creaba tamén unha grande praza central coas diferentes arquitecturas dispostas en arco. A Cidade da Cultura resulta evidentemente problemática ao ser analizada desde calquera punto de vista. Basta rematar con estas palabras de Antonio Armesto do ano 2000 sobre o carácter difuso do proxecto de Eisenman: «Si se consumara la costosa operación, a los promotores sólo les quedaría una ocasión para la ironía: remedando a Magritte, podrían escribir debajo del nuevo Monte das Gaias [sic], con grandes letras: "Esto no es una montaña" pero también "Esto no es una ciudad"» (Armesto Aira 2000, 40).

O Museo das Peregrinacións de Manuel Gallego, as hortas de Caramoniña de Abalo e Alonso, as vivendas de López Cotelo, tanto as xa citadas como as que que realizou tamén na Caramoniña, a recuperación da praza de San Frutuoso (2010) de Cristina Ansede e Alberto Quintáns ou proxectos non realizados como a

[891] Eisenman, nunha conversa rodada con Fernández-Galiano na propia Cidade da Cultura, reflexionaba sobre a posibilidade de escribir o seu «libro» como o fixeran Rossi, Venturi ou Koolhaas. Ao preguntarlle Fernández-Galiano se abordaría as cuestións do *Zeitgeist* e do *genius loci*, Eisenman afirmaba, en efecto, xa non crer nelas. No volume *Eisenman deconstruido* (2021), que recolle fragmentos desta conversa, reprodúcese esta reflexión relacionada cos procesos mentais e terapéuticos do arquitecto: «Hoy, hablando de arquitectura, estoy en contra tanto del *Zeitgeist* como del *genius loci*. ¿Puedo definir la alternativa? Para mí, la idea del 'otro' es la idea dominante. Siempre lo he sentido, desde aquella primera vez cuando aquel niño me dijo que no podía jugar conmigo, que yo era el 'otro'. Antes usaba el psicoanálisis como si fuera un barco en la niebla. Había dos sirenas, dos bocinas, una en cada lado. Y yo viraba hacia una o hacia otra, sin acercarme demasiado a ninguna de las dos, quedándome en el medio, buscando al 'otro', para estar en paz con ello. Lo que aprendes en psicoanálisis no es que te puedes curar; lo que aprendes es a aceptar lo que no se puede curar, aprendes a no exigir la cura. Yo no estoy curado. Pero no me preocupa» (Fernández-Galiano 2021, 92). Neste volume tamén se recolle outra conversa con Fernández-Galiano e Moneo en que Eisenman se mostra moi reticente a asumir o *genius loci* e a teoría de Norberg-Schulz, decantándose neste punto pola heterotopía de Foucault. De aí que afirmemos no texto que, máis ben, eran —en pasado— os conceptos que rexían a súa obra.

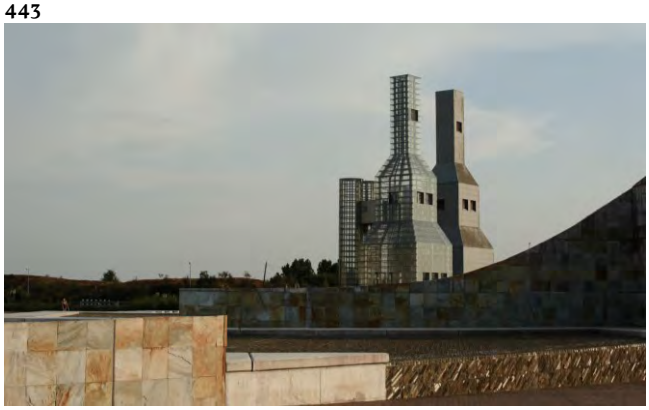
intervención de Jean Nouvel na finca do Espiño seguirán a alimentar o debate sobre a cidade histórica, a súa arquitectura e os seus límites urbanos. Sobre elas volverase no epílogo.



443



444



445

Fig. 443. Maqueta da Cidade da Cultura e relación coa cidade histórica. Fonte: Cidade da Cultura
Fig. 444. Vista desde a praza central da Cidade da Cultura. Fotografía do autor
Fig. 445. Torres Hejduk. Fotografía do autor

2.2. Intervencións urbanas a diferentes escalas: das cidades ás vilas

2.2.1. «Hei, hei, resistirei»: olladas patrimoniais e urbanas en Vigo tras a reconversión industrial

Os anos setenta comezan en Vigo coa fin do mandato do alcalde Rafael Portanet, en cuxo mandato (1964-1970) se produciron boa parte dos principais atentados patrimoniais e urbanísticos da cidade[892]. Vigo fora incluído nos Polos de Desenvolvemento de 1970, o que consolidou a grande e imparábel efervescencia urbanística. A seguinte alcaldía, a de Antonio Ramilo (1970-1974), dará continuidade a estes marcos de desenvolvemento a través dos plans urbanísticos de 1972 e 1974, cuxo marco xeral lexislativo era a Lei de Solo de 1956. Ademais, o novo e ampliado núcleo urbano posuirá vías de escasa planificación urbanística, como a Travesía de Vigo, ou a «navallada» da entrada da Autoestrada do Atlántico ao centro da cidade, que mesmo chegou até a Gran Vía a través do popularmente coñecido na época *Scalextric*. En verdade, son poucos os exemplos vigueses destes anos de desenvolvismo que se salvan na historiografía galega. As causas destas ausencias son, evidentemente, a falta de debate colectivo —algo, en todo caso, común a toda a xeografía galega— e a especialmente pouco alentadora

[892] Todas as cuestións de índole patrimonial que van ser tratadas neste apartados foron xa abordadas no noso artigo publicado en *Glaucopis* (Rodríguez Caramés 2021b, 62–70), así como nos nosos resultados do proxecto de investigación «Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX» (Código: PID-105009GB-I00), financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación para o período 2020-2022 (Rodríguez Caramés 2023a; 2023b; 2023c; 2023d).

e voraz actividade construtiva viguesa, con exemplos como o edificio do Banco de Bilbao, que substituíu o Edificio Rubira, ou o Hotel Bahía, un rañaceos por diante da cidade vella[893]. Como xa temos dito en varias ocasións, malia a consideración de Albalat e Bar Bóo como «pioneiros» por parte de Baldellou, cómpre lembrar as críticas que vertía contra a súa obra. Porén, é na quizais máis contraditoria arquitectura de Bar Bóo, a torre da illa de Toralla [**Fig. 446**], en que Baldellou se sitúa ao seu carón, consciente de como funcionaba o mercado inmobiliario, os clientes e promotores e mais a sociedade: «Defender a Bar en este caso o a otros en parecidas situaciones corresponde al más primordial deber de supervivencia profesional, y en cualquier caso, a la ética o la moral, o al compromiso que como parte más consciente en el proceso constructivo tiene el arquitecto. El caso de la Torre Toralla es un desafío a la profesión» (Baldellou 1971, 37).

Unha das destrucións patrimoniais máis graves deste período tardofranquista foi a do castelo de San Sebastián, cuxa desaparición parcial veu dada pola construción da nova casa consistorial [**Fig. 447**]. A cesión do monte do Castro en 1934 á cidade de Vigo para o transformar nun grande parque central, así como o cese definitivo dos usos castrenses das fortalezas do Castro e San Sebastián en 1964[894], vai provocar un paulatino proceso de mutilación destas infraestruturas do século XVII. O Plan Parcial do Castelo de San Sebastián e mais o proxecto do novo Concello non tiñan precedente, participando na súa redacción a case totalidade dos arquitectos residentes na cidade. En efecto, foi a delegación viguesa do Colexio de Arquitectos de León, Asturies e Galiza que propuxo esta intervención ao Concello. Os proxectos serán presentados definitivamente en 1974, tendo por obxectivos a creación dunha infraestrutura institucional central, a desconxestión da Porta do Sol e a creación dun novo polígono de intervención para recuperar unha zona degradada. Neste sentido, este plan recoñecíase como herdeiro do Plan Palacios, xa que tomaba o «eje representativo de la ciudad que arrancando del puerto conducía hacia el Castro. Constituía este eje una gran Avenida con escalinatas, que nunca pasó de la fase de proyecto, ya que dicho plan no llegó nunca a ser efectivo» («Plan parcial del castillo de san Sebastián y proyecto del palacio municipal de Vigo» 1978, 64)[895]. Débese dicir que, na ampla nómina de arquitectos participantes achegada na memoria publicada en *Obradoiro*, constaba tamén Bar Bóo, quen enviaría unha carta ao director da revista no segundo número para negar que el participase e intuíndose a súa opinión contraria ao proxecto: «Independientemente del juicio que puedan merecerme estos trabajos, me interesa aclarar que yo no participé, en absoluto, en ninguno de ellos» (Bar Bóo 1978b, 2).

A Axencia Escalera, os almacéns La Villa de París, o Hotel Continental, o Cinema Odeón, a casa do marqués de Torrecedeira, o edificio de Ferrer e Cia. e, sobre todo, o xa citado Rubira serán outros dos moitos edificios demolidos nesta época. O Rubira, como xa teñen estudado Garrido Rodríguez (2001) e especialmente Martin Curty (1996a; 1996b; 2000) [**Fig. 448**], é un cúmulo de despropósitos: o interese dunha institución bancaria, a destrución dun entorno urbano con moito protagonismo —as «Catro Esquinas»—, a súa desmontaxe e posterior perda e espallamento dos perpiaños, reaproveitados pola poboación. Malia o absoluto desinterese do gremio profesional e as institucións pola súa conservación, Martin Curty afirmaría posteriormente que Bar Bóo sería un dos arquitectos interesados na súa conservación: «Sólo dos arquitectos intentaron hacer algo, Pepe Bar y José López Candeira, que se pusieron en contacto con una revista de arquitectura denunciando el tema, pero no llegaron a tiempo» (Martin Curty 2001, 8). Só seis anos despois

[893] En efecto, máis aló de Bar Bóo ou Desiderio Pernas (Cendón Domínguez e Gómez Touceda 2005), son poucas as referencias a outros arquitectos, podendo citar algunhas contribucións a nivel local sobre Pérez Bellas (Berea Cruz e Paz Movilla 1998) ou Pérez-Lorente e Yáñez Ulloa (COAG Vigo 1998). Río Vázquez (2014) é quizais quen máis lonxe ten chegado, con referencias tamén a Pérez Bellas, arquitecto que, lembremos, era tamén citado por Seoane (1973) desde o exilio. Neste senso, a maior recompilación de arquitectura viguesa contemporánea é a da guía redactada por Agrasar Quiroga (2003c). Sobre esta última, o autor considera que existe unha creba na arquitectura dos anos setenta coincidente coa crise do Movemento Moderno, unha transición que se exemplifica no Banco Simeón (1974) de Desiderio Pernas, un edificio en que, sen romper coas ensinanzas do seu mestre Mies van der Rohe, comeza a apostar por espazos axardinados e unha nova dialéctica entre interior e exterior.

[894] Neste senso, cómpre lembrar que, dos tres recintos de que constaba o castelo do Castro, só se conservan o primeiro e parte do segundo. Para Garrido Rodríguez (2011, 237), o feito de que a cesión definitiva das fortalezas non se producise até 1964 foi positivo en canto demorou tres décadas o proceso de destrución.

[895] Sobre a herdanza do Plan Palacios neste plan parcial, Garrido Rodríguez (1981a, 47) afirmaría que o «monumentalismo do arquitecto Palacios sobrevive case medio século despois. Aquí falta so a grande escalinata que arrasándoo todo comunicaría o "Palacio municipal" co porto. Claro é que co avance tecnolóxico poderíase facer unha escaleira mecánica para remontar os 70 metros de desnivel».

nacería o COAG, que probabelmente tería tido un papel máis relevante na súa defensa. Como lembra Martin Curty, a institución colexial si estaría posteriormente interesada en recuperar a memoria do edificio:

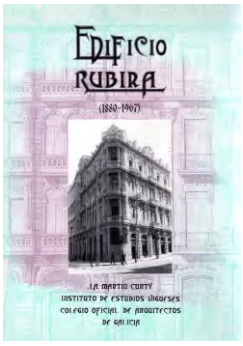
> Eso es lo que proponemos. Demoler el que hay ahora y reconstruirlo en el mismo solar. Hay políticos interesados en el tema. En una reunión que tuvimos en la comisión de cultura del Colegio de Arquitectos se propuso instar a dos partes. Al principio nos pareció una provocación utópica pero pensándolo bien lo que está claro es que hay una deuda histórica del Banco de Bilbao con Vigo. Optó por la demolición por la maniobra especulativa. Cogieron un edificio de bajo y tres pisos e hicieron un monstruo de nueve plantas con oficinas abajo y viviendas. Fue el negocio del siglo. El banco se lucró. Esta operación especulativa tiene 33 años de intereses y a lo mejor ya ha llegado el momento de que los paguen. Están obligados moralmente a devolvérselo a Vigo y el ayuntamiento otro tanto, ya que su posición fue escandalosa. Llegó a tal punto de desvergüenza que el arquitecto municipal, cuando hizo el informe del edificio, niega su existencia (Martin Curty 2001, 8).



446



447



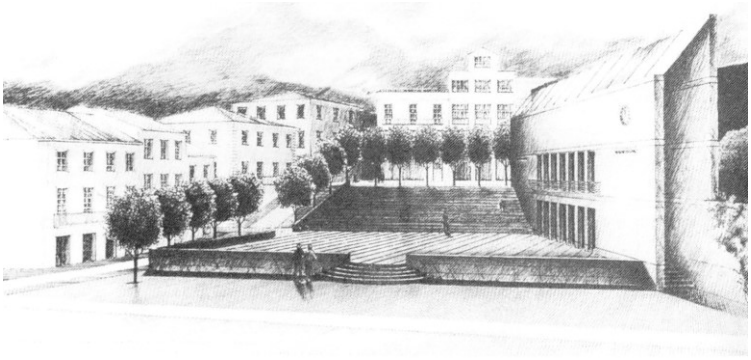
448


O PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE VIGO A DERIVA

449



450



451



452

◀ *Páxina anterior*

Fig. 446. Xosé Bar Bóo, Torre Toralla. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 4.0. Autoría: Estevoaei
Fig. 447. Castelo de San Sebastián e nova Casa do Concello. Fotografía do autor
Fig. 448. Portada de Edificio Rubira (2000) de José A. Martin Curty
Fig. 449. Primeira páxina d'«O patrimonio de Vigo, á deriva» (1990) de Xaime Garrido en *Obradoiro* (nº 16)
Fig. 450. Restitución 3D da vella estación en fotocomposición. © Carlos Paz de Lorenzo (Centro Infográfico Avanzado de Galiza) e Santiago Rodríguez Caramés (GI - 1510 HAAYDU)
Fig. 451. Ricardo Bofill, proxecto de Parque da Concordia. Fonte: Garrido Rodríguez (2001)
Fig. 452. FQP arquitectos, Museo de Arte Contemporánea de Vigo. Fotografía do autor

Nas seguintes páxinas veremos como Bar Bóo foi unha figura contraditoria na defensa patrimonial, pecando nalgúns casos de falta de interese pola conservación. Sexa como for, este non será o caso das casas para Manuel Blanco García (1878), un edificio de Alejandro Rodríguez-Sesmero dividido en tres soares, dos cales un fora derrubado. Neste caso, Bar Bóo non sería a única personalidade que saíse en defensa da reconstrución de todo o inmóbel, senón que será apoiado polo COAG nunha das súas primeiras reivindicacións en Vigo[896]. Como xa temos avanzado en varias ocasións, o colexio será o marco para a divulgación do patrimonio histórico vigués e a denuncia. Así, en 1980 aparecería o estudo Iglesias Rouco e Garrido Rodríguez (1980) sobre a arquitectura modernista viguesa. Un ano despois, nas III Xornadas de Arquitectura Galega, celebradas en Compostela (1981), Xaime Garrido avanzaba parte das súas pescudas sobre o xa amplo patrimonio desaparecido: desde os primeiros plans urbanísticos do XIX, moitos dos cales implicaban a destrución de edificacións antigas, até a época desenvolvista, coa cuestión do castelo de San Sebastián incluída. Os anos oitenta, en verdade, non mellorarán a situación, que mesmo se agravará cos efectos lesivos da reconversión industrial do goberno de Felipe González sobre a industria naval viguesa, un conflito que levou consigo múltiples mobilizacións e folgas na cidade e que mesmo chegou ás letras d'Os Resentidos: «Mira nena, son como o sector naval. Hei, hei, resistirei». A chegada de Manuel Soto á alcaldía (1979-1991) tentará pór remedio, con pouca ambición e con erros de base, á longa degradación da cidade a través do programa «Por un Vigo mellor»[897].

Seguindo coa súa traxectoria de denuncia, Xaime Garrido redacta un artigo demoledor en 1990 na revista *Obradoiro*: «O patrimonio arquitectónico de Vigo, á deriva» [**Fig. 449**]. O período democrático non fora quen de xerar unha situación de certezas para o patrimonio vigués, con tres edificios sobre que Garrido Rodríguez puña o foco neste intre, isto é, o Teatro-Circo Tamberlick, o vello Pazo de Xustiza e cárcere e a antiga estación de ferrocarril de Urzaiz [**Fig. 450**], as dúas últimas proxectadas por José Ortiz y Sánchez na década de 1860. Aínda que a resolución destes tres casos teñen traxectorias completamente dispares, o certo é que a súa defensa tivo unha repercusión pública notábel, con protagonistas e argumentos diversos, e marcou un certo punto de inflexión no tocante á conservación patrimonial na cidade olívica. Mentres que a estación de Vigo, a única de primeira orde que se mantiña en pé en Galiza[898], estaba a ser substituída desde 1986 por unha nova terminal[899], situada nunha posición máis retranqueada cá orixinal, o Pazo de Xustiza viña desde os anos setenta sufrindo un estado de abandono ao se desprazaren os servizos xudiciais e penitenciarios a outras infraestruturas. En ambos os dous casos, a escusa da demolición era crear novas prazas públicas, algo que, se ben obxectivamente era moi necesario nunha cidade como Vigo, entraba en conflito coa manutención patrimonial.

[896] Como se recolle na prensa, após uns anos de degradación do edificio e o derrubo do número 14, o arquitecto Pérez Bellas elaborou un informe en que defendía a imposibilidade de reconstruír a parte derrubada (*Faro de Vigo* 1979a; *Faro de Vigo* 1979b). Anos despois, porén, a fachada perdida sería reconstruída como era orixinalmente (Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga 2000, I: 190).

[897] Fronte a esta situación, o COAG chegará a asinar en 1988 un convenio co Concello para mellorar o urbanismo da cidade, contribuíndo en cuestións administrativas, redacción de proxectos ou divulgación cultural (Sola 1988a).

[898] As categorías das estacións galegas foran estabelecidas por Javier Boguerín en 1860, sendo as de Vigo e A Coruña-Término, que ardeu en 1964 e que viña convivindo desde 1935 coa próxima estación de San Cristovo, as únicas que recibiran a categoría de primeira orde.

[899] Un novo edificio que trouxo importantes problemáticas debido á má calidade dos materiais empregados (*La Voz de Galicia* 1986i; *La Voz de Galicia* 1986j; *La Voz de Galicia* 1986m).

En 1986, o alcalde Manuel Soto convidara Álvaro Siza a visitar o vello cárcere de Príncipe co obxectivo de buscar algunha solución urbana para este espazo. Porén, o matosinhense alegou que o edificio quer debía ser conservado, quer non debía ser demolido na súa totalidade. En verdade, os arquitectos vigueses, aínda que recoñecían o valor da presenza de Siza en Vigo, entendían o seu convite como un lavado de cara do goberno municipal. Nos seguintes meses, o goberno municipal tentou atopar nos profesionais consultados a lexitimación do seu plan. Foron diferentes as voces que se pronunciaron sobre este edificio, comezando a agromar os argumentos máis recorrentes como a necesidade de prazas e aparcadoiros, as críticas á pouca participación social e a valorización positiva ou negativa da propia arquitectura en si. Se, dunha banda, Antonio Davila, daquela presidente da subdelegación viguesa do COAG, ou Alfonso Penela eran favorábeis á conservación, doutra banda, a posición máis abraiante era a de Xosé Bar Bóo, que non atopaba motivos para a conservación máis aló dalgún elemento testemuñal: «Tampoco hay que caminar hacia una dinámica ciega de asumir lo viejo. En un ciudad también hay que realizar una tarea de limpieza» (Novo 1987, VI). Para Garrido (1988b; 1988a)[900], a demolición do Pazo de Xustiza tería deixado ao descuberto a desorde de alturas e medianeiras dos edificios que medraron arredor do edificio, aínda que o máis lle preocupaba era a exención de responsabilidade do concurso que convocara o concello após a negativa de Siza, en que daba liberdade para manter ou demoler o edificio:

> Evidentemente resultaría muy chocante un concurso de ideas donde se admitiese la rehabilitación de un histórico edificio y al mismo tiempo poder contemplar su demolición. Son dos posiciones opuestas que ningún jurado de mediana calidad, responsabilidad y seriedad se atravería a juzgar, para establecer un único y definitivo premio en base al cual se juega la supervivencia o muerte de una parte de nuestro patrimonio arquitectónico (Garrido Rodríguez 1988b)[901].

En paralelo, a vella estación perdera os dous brazos que formaban a planta orixinal en U e fora reutilizada como sede de Correos na primeira metade de 1988 (Sola 1988b). Porén, en xullo dese ano, Soto e o daquela ministro de Transporte, o futuro alcalde Abel Caballero[902], presentaban o proxecto de praza en que o espazo que ocupaba a estación sería ocupado por palmeiras[903], unha situación que resultaba certamente irónica: «En este paradójico mundo del consumismo y el despilfarro ocurren cosas muy graciosas, y una de ellas es que talamos árboles para construir edificios y derribamos edificios para plantar árboles» (Garrido Rodríguez 1988c). O autor do proxecto, Felipe Peña Pereda, foi albo das críticas de Xaime Garrido —quen o consideraba «cómplice»—, naquela altura defensor da creación dun museo do ferrocarril no vello edificio (Garrido Rodríguez 1988c; 1988d; 1990c). Porén, esta crítica ten un matiz importante. Como resposta ao xa citado artigo de Garrido en *Obradoiro*, Peña Pereda enviou o proxecto orixinal para a súa publicación no número seguinte da revista colexial, unha proposta en que o arquitecto non só incluía a vella estación, senón que constituía o centro da praza (Peña Pereda 1990), podéndose deducir que a decisión da modificación do proxecto e o derrubo da estación foi unha cuestión política.

Sexa como for, con esta situación, agravada pola non catalogación dos inmóbeis entre os edificios a conservar[904], Garrido xa iniciara unha campaña a prol da conservación dos dous edificios na prensa[905]

---

[900] Para este arquitecto, o urbanismo vigués semellaba non avanzar, afirmando que, ao mesmo tempo que se recuperaban as dunas do Vao, aumentaba a presión do paseo en Samil; ou que, en paralelo á destrución do *Scalextric*, se estaba a construír o complexo nó de Isaac Peral (Garrido Rodríguez 1988b).

[901] Segundo Francisco Santomé, concelleiro de Urbanismo, a intención era crear un concurso baseado na «non imposición», agochando sempre a súa posición baixo o pretexto de non condicionar as propostas (Novo 1987). Garrido, pola súa banda, preguntábase que pasaría se se presentasen dúas propostas moi boas, unha a prol da conservación e a outra en contra.

[902] Abel Caballero dicía que a nova praza sintonizaba coas «propostas arquitectónicas e urbanísticas avanzadas» e integradas na contorna por que apostaba o seu ministerio (Durán 1988; *La Voz de Galicia* 1988a), algo que contrastará co seu posterior interese en recuperar a fachada (2019), tendo solicitado persoalmente ao arquitecto Thom Mayne, autor da actual estación de alta velocidade, a súa inclusión no novo espazo urbano circundante.

[903] Segundo o COAG, o argumento de crear un espazo libre carecía de consistencia, «cando se fala da súa substitución por un recinto definido e ocupado na súa totalidade por palmeiros» (Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1988a).

[904] Dunha banda, o Pazo de Xustiza fora incluído no PXOM —en proceso de redacción— como edificio a conservar. Doutra banda, reclamábase a introdución da estación no Plan Especial de Protección de Edificios, Conxuntos e Elementos a Conservar, que se atopaba en trámites de revisión.

aproveitando, ademais, para difundir os resultados das súas pescudas de documentación en arquivos[906] e prensa, labor que lle valeu o premio anual de xornalismo do COAG. Esta reivindicación sería seguida pola delegación do COAG en Vigo, que na súa xunta extraordinaria de 8 de novembro de 1988 redactaba dous comunicados a prol da conservación, seguindo os argumentos xa citados (Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia 1988a; 1988b; *La Voz de Galicia* 1988d)[907]. A pesar da posición do colexio, Bar Bóo seguía a amosar unha posición contraria á conservación do cárcere. Nunha entrevista, Bar, aínda que non defendía unha demolición a calquera prezo —referíndose a algunhas voces que demandaban un aparcadoiro—, afirmaba que o edificio «está mal compuesto, es mostrenco, pesadote... ¡es una cárcel!». Asemade, o arquitecto restaba valor ao facto de estar realizado en pedra ou á cuestión das medianeiras e negaba a posibilidade de transformar esta tipoloxía para uso cultural, xa que esta tendencia a manter o legado do pasado —entendía— diminuía as posibilidades do tempo actual, algo que, por exemplo, contrastaba frontalmente co pensamento de Rossi (Bar Bóo 1989a). Como resposta a esta entrevista, o escritor Méndez Ferrín, que será nestes tempos profundamente crítico coa política urbanística de Soto, propuña na súa columna algunhas solucións[908] e cargaba contra Bar Bóo sen citalo directamente:

> Así, con indiferencia glacial a maioría dos vigueses ollan o proxecto de liquidación da Cadea de Príncipe, e mesmo celebran as declaracións, a favor da burrada, de aquel que mellor debera estar calado en materia urbanística o resto dos seus días [...]. Da mesma maneira que non é necesario aducir ningún tipo de palabrería pseudointelectual, da que usan certos arquitectos para defender proxectos contrarios ao interés xeral e público» (Méndez Ferrín 1989a).

A polémica estaba acesa. Bar Bóo (1989b) a través dunha carta ao director[909] e Méndez Ferrín (1989b) na súa columna da segunda feira continuaron o seu enfrontamento, que se pode sintetizar en tres puntos. En primeiro lugar, o arquitecto defende que a súa tipoloxía de panóptico non só non ten valor *per se*, senón que se trata dunha tipoloxía opresiva que, ademais, está feita con planos realizados en Madrid, unha visión que, para o escritor, non se corresponde cos avances que esta tipoloxía supuxo un avance nas condicións de salubridade das prisións[910], ademais de sinalar —correctamente— que José Ortiz y Sánchez era arquitecto provincial de Pontevedra. En segundo lugar, Bar, pese ao seu interese persoal pola pedra, afirma que nin o granito nin a antigüidade[911] son razóns que lle confiren máis interese, facendo referencia, ademais, ao uso de ladrillo na fachada traseira, para el «la primera aplicación en toda la provincia», un argumento que Ferrín responde sarcasticamente que «deixando a unha banda Santa Eulalia de Bóveda, notoriamente anterior ao noso caserón, cuxos tixolos estarían ou non estarían na súa orixe espostos á vista, habería que facerlle esta salvedade ao noso

---

905 Outra personaxe que tamén saíu inicialmente na defensa dos edificios foi Juan Miguel González (1988) cun artigo no *La Voz de Galicia*.

906 Por exemplo, para atopar a documentación sobre a estación desprazárase até o arquivo do MOPU en Madrid e o Arquivo Xeral de Administración en Alcalá de Henares (Garrido Rodríguez 1988d, XIX).

907 Na prensa viguesa apareceron en *Atlántico Diario* (23/12/1988) e *Faro de Vigo* (23/12/1988), este último referenciado na bibliografía.

908 Critica, por exemplo, a demolición do Tamberlick e a súa substitución por un casino de xogo, así como a perda de patrimonio industrial no eixo de García Barbón, citando as vellas fábricas da Barxa ou La Metalúrgica. No tocante ás solucións, reivindicaba a conversión do Tamberlick na sede da Escola Galega de Circo ou do Pazo da Xustiza nun museo da resistencia local antifascista ou un instituto (Méndez Ferrín 1989a).

909 Este apartado de cartas ao director foi tamén o espazo para a expresión civil de defensa do Pazo de Xustiza. Véxanse, neste senso, as cartas enviadas por Sánchez Pena (1989), que se preguntaba que pasaría se alguén decidise destruír a memoria colectiva da «primo-riverista estación marítima», ou a de Pacheco Martínez (1990).

910 En efecto, Bar Bóo xa empregara na entrevista anterior a referencia a *Vixiar e castigar* (1975) de Michel Foucault, achegando a seguinte cita na resposta a Ferrín: «ha sido preciso esperar al siglo XIX para saber lo que era la explotación, pero quizás todavía no sabemos qué es el poder». Para Ferrín, «xa Foucault explica todo, iso si, sen loita de case por medio», reafirmando —mesmo desde a experiencia persoal, xa que el propio estivera preso neste cárcere— que este edificio verdadeiramente era moi avanzado no seu contexto. Tamén Navascués Palacios (1989a) se referirá aos avances na tipoloxía de cárceres e as achegas de Concepción Arenal neste senso.

911 Este argumento era tamén empregado polo concelleiro de Urbanismo, Francisco Santomé: «En conclusión —continúa Santomé—, yo estoy en contra de conservar piedras por el simple hecho de ser antiguas. Creo que debe conservarse lo que realmente tiene valor arquitectónico o cultural» (Sola 1990).

arquitecto: na cadea de Príncipe non hai tixolos ou sexa ladrillos, senón plaquetas»[912]. Por último, Bar Bóo aválase arredor dos seus trinta anos de experiencia profesional, así como ter evitado dúas demolicións[913], traxectoria que para Ferrín, aínda que se declara seguidor do arquitecto[914], inclúe o escuro episodio de Toralla:

> En fin, ademais de me alcumar de «fascistoide» por defender a miña idea sobre este asunto, Bar Bóo pon en dúbida o meu bon gusto. Desde Feijóo sábese que a cuestión do gosto é un misterio. En todo caso levo sendo desde hai moitos anos un entusiástico admirador do arquitecto Bar Bóo, non sei se a causa do meu bon ou do meu mau gosto. Orabén, por veces deploro a súa falla de sensibilidade ao se empeñar en pór as súas cousas xustamente no sitio onde nunca deberan estar. Por iso sosteño que o Bar Bóo autor do proxecto da torre de Toralla (lixeiramente modificado, quizais para mellor, polo colega que rematou a obra) é alguén que atentou como ninguén o fixera denantes contra a nosa identidade e, decididamente, non está autorizado para dar leccións de urbanismo en Vigo (Méndez Ferrín 1989b).

Bar Bóo, ademais, asinaba neste intre outro proxecto (1989) con que o Concello tentaba gañar máis espazo público no centro da cidade (Bar Bóo 1989a). Na mazá do *El Pueblo Gallego*, en referencia ao senlleiro xornal, ficaban dúas casas estudadas por Garrido Rodríguez[915] como as primeiras proxectadas tras o derrubo das murallas e o comezo da expansión da cidade pola estrada de Castela, isto é, o inicio da rúa do Príncipe. Bar reformulaba o espazo a partir da demolición destas casas, mais sen solucionar o problema do tráfico, que se mantiña[916]. Como ten estudado Alonso Fernández (2016) nunha análise da evolución histórico-urbana da Porta Sol, esta non era a primeira proposta para este espazo nin sería a última[917]. Sexa como for, Méndez Ferrín seguiría a denunciar «a onda autodestrutiva que ameaza con borrar o que nos queda de cidade, neste sitio indeciso chamado Vigo» (Méndez Ferrín 1989c)[918]. A partir da querela Bar-Ferrín, os editoriais do *Faro de Vigo* enchéronse das achegas de especialistas e personalidades da cultura: o catedrático da ETSAM Pedro Navascués Palacio (1989a; 1989b), unha das eminencias na historia da arquitectura do XIX, o avogado e político galeguista Antón Viana Conde (1989), que intentaba pór paz, ou a historiadora da arte Lena Saladina Iglesias Rouco, que puña o foco sobre a grande contradición de que aqueles que loitaban pola liberdade durante o franquismo reproducisen agora as mesmas actitudes cara ao patrimonio histórico: «Y precisamente ellos, ellos sí, permiten que continúen su demoledora actuación apoyada en el mismo pretexto aunque, ahora, realzado por un barniz de brillante erudición. Incluso apoyan el derribo de la antigua estación de ferrocarril... ¡para plantar palmeras!

---

912 Sobre a cuestión do tixolo, en calquera caso, Ferrín recoñece a grande proliferación deste materiais nas novas construcións da cidade, «como esas casas que andan a proliferar hoxe en Vigo converténdonos nunha sucursal de Medina del Campo, como soe dicir Gonzalo Araújo».

913 Para alén das casas de Blanco García de Alejandro Rodríguez-Sesmero, xa citadas, refírese tamén á súa intervención para salvar o Banco de la Plata, naquel intre Banco Español de Crédito (esquina de Velázquez Moreno con Príncipe). Este edificio, proxectado por Manuel Felipe Quintana para Estanislao Durán (1901), pode ser atopado en Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, I: 347-351; 2002, 118–19). Por outra banda, Bar engade que non puido evitar a demolición do edificio da «familia Barreras —supongo el fundacional— situado tras las antiguas murallas, en la esquina de Colón con la Plaza de Compostela y terminado 5 años que la Cárcel». Este último, efectivamente, foi un encargo de José Barreras e Casellas a Manuel Fernández Soler en 1875 (Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga 2000, I: 199-201; Garrido Rodríguez 2001, 319), autor dun dos primeiros planos xerais da cidade e protagonista da chegada do ferrocarril e do tranvía a Vigo (Garrido Rodríguez 1995; Pereiro Alonso 1980; 1981; 1997).

914 Do mesmo xeito, cómpre lembrar que o arquitecto vigués fora, xunto con César Portela e outras personalidades da cultura, un dos asinantes dun manifesto contra o silencio mediático dos medios de comunicación arredor do encarceramento de varias persoas vinculadas ao nacionalismo en 1980, con Méndez Ferrín como cabeza visíbel (*La Voz de Galicia* 1980b).

915 *Vid*. Garrido Rodríguez (2000b; 2001) e Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, I: 126-127).

916 Méndez Ferrín (1990) tamén criticaría este proxecto: «Por suposto, non esquezan que na refacción da Porta do Sol que fará Bar Bóo non esta previsto eliminar o estafermo que acolle a cafetería Bonsai».

917 En 1965 preséntase unha proposta de Tomás Pérez-Lorente e Francisco Yáñez Ulloa nunha parcela que pertencía á familia Manzanares. Esta contemplaba a destrución do casarío e a construción dunha torre de estilo miesiano perante unha nova praza. Xa en 1989, froito da polémica suscitada, o COAG tentará adquirir a totalidade da parcela e convoca un concurso de ideas para a súa ordenación, que gañarán Martín e Enrique Colomés Montañés. Finalmente, o COAG obterá a totalidade da parcela en 2004 e posteriormente encarga a Jesús Irisarri e Guadalupe Piñera a súa nova sede viguesa. Para coñecer todos estes proxectos, *vid*. Alonso Fernández (2016, 139–47). Sobre o proxecto de Bar, Garrido Rodríguez (2001, 280) indicaba que a demolición das casas non melloraría a visualización do Edificio Simeón nin se conseguiría praza algunha.

918 O escritor refírese ao edificio Rubira, o Hotel Continental, o edificio de La Villa de París, a mutilación do castelo de San Sebastián ou eliminación dos tranvías por parte do alcalde Portanet. Ademais, en contraste con Vigo, fai unha valoración positiva do que se estaba a facer na Coruña (Méndez Ferrín 1989c).

Y el de la antigua cárcel y Palacio de Justicia para...? » (Iglesias Rouco 1989)[919]. Mesmo Inmaculada Aguilar, que nese intre rematabа o seu doutoramento sobre a arquitectura das estacións, quixo colaborar facendo reflexionar sobre a necesidade de valorar o patrimonio industrial:

> El ferrocarril hace su aparición en 1835; este nuevo medio de transporte provocó la creación de nuevos tipos de edificios que cubrieran las nuevas necesidades y nuevos programas de este medio de comunicación. Creo que estos momentos son los más interesantes de la Hª de la Arquitectura, pensemos en la aparición del templo, la basílica, el palacio, el teatro, el banco... etcétera, que surgen en un momento determinado de la historia, no antes ni después, y que son estos nuevos edificios los que mejor reflejan los cambios de nuestra sociedad [...].
>
> Para el siglo XIX, la estación fue el gran Templo de la Industria, el elemento edilicio que caracteriza más a la época, a nivel económico, social y por supuesto arquitectónico, reemplazando lo que antes fue la iglesia o el palacio [...].
>
> Después de ocho años que llevo estudiando la arquitectura de la estación en España, la fecha de construcción de la estación de Vigo, me hace pensar en los pocos ejemplos que nos quedan de este periodo, prescindiendo por supuesto de las grandes estaciones como Madrid-Atocha, Valencia-Norte, Sevilla-Plaza de Armas... etc., que ya hoy en día están contempladas como monumentos, considero que esta estación, amenazada de derribo, no sólo es representativa de Vigo y de su historia sino de la historia general de la arquitectura de la estación en España (Aguilar Civera 1989).

Finalmente, o ambiguo concurso da cadea de Príncipe decantouse a prol da demolición, mais resulta moi factíbel pensar que esta decisión final estivese moi dirixida desde o goberno municipal. Aliás, un dos membros do xurado, Salvador Fraga, cuxo estudo sería posteriormente o encargado de rehabilitar o Pazo de Xustiza, atopara a negativa do alcalde ao solicitar unha visita ás dependencias (Sigüenza 1990a, IX)[920]. Así, en decembro de 1989, coñecíase que Bofill realizaría unha nova praza para este espazo [**Fig. 451**], así como unha proposta para o Parque da Riouxa, nas aforas de Teis (Chema García 1989). Ao igual que na Coruña, un goberno do PSOE confiaba no Taller de Arquitectura e a súa retórica posmoderna para amosar unha imaxe moderna da cidade, como xa temos sinalado nalgunha ocasión e como volveremos abordar no capítulo 4 deste bloque. Para Bofill, o proxecto, que se deu en chamar «Praza da Concordia» [**B25**], era unha homenaxe «a los nuevos tiempos y en contradicción con lo que representó la cárcel en Vigo» (Sola 1990), o que contrastaba coa posición daqueles que o querían manter en termos de memoria histórica. En efecto, o catalán quería facer unha «aportación con significado histórico, ser una superación en Vigo de la etapa post-franquista, en la que toda construcción se centró en lo social, para pasar a centrarse en la belleza por sí misma y en la consecución de una identidad para el medio urbano» (Rolland 1990; Sigüenza 1990c, XVI), unha perigosa omisión do papel social da arquitectura a prol do discurso hedonista e parnasiano tan estendido nesta década. Dous meses despois da aprobación da demolición, en xullo o arquitecto veu persoalmente a Vigo para presentar os dous proxectos na Casa da Cultura. Para engadir máis dúbidas sobre as pretensións do Concello, Peter Hogkinson, responsábel do Taller de Arquitectura, revelaba na presentación que sempre traballaran baixo o encargo da demolición e que a praza «era para nosotros una gran incógnita; ahora es una masa de edificio, pero para nosotros es absolutamente anecdótico porque esa masa no iba a existir y siempre trabajamos pensando en un gran espacio en blanco» (Sigüenza 1990b, IX).

O concepto de «arquitectura do baleiro» rexía a proposta bofilliana. Porén, o proxecto amosa poucas concrecións, falta de responsabilidade e un pretexto de puro márketing arquitectónico. Se atendemos aos bosquexos presentados, a praza preséntase cun «trazado bajo un dulce, casi bucólico, fondo de pequeñas viviendas y nubes en un bonito cielo» , un marco urbano que, como xa temos visto, era profundamente anárquico, sendo este un argumento empregado desde o comezo por Xaime Garrido e outros. Para Pablos (1990), a cuestión era «derribar para hacer una plaza impersonal y seudo metafísica, a lo Giorgio de Chirico en

[919] Algo que tamén é sinalado por Ferrín (1990) ou Sigüenza. Este último afirmaba: «El poder establecido, utilizando con frecuencia los pasos no razonados del lema —Por el Cambio—, refleja y ejecuta malamente esta teoría de la constante renovación del pasado estético de los pueblos; único precisamente por ser algo que ha sido realizado en el pasado» (Sigüenza 1990b, VIII).

[920] Isto resulta certamente interesante. Bar Bóo, por exemplo, recoñecía que non coñecía ben o interior, unha das cuestións que Ferrín, que estivera preso, máis criticou. Cómpre ter en conta que, ademais das fotos de Magar, as únicas que se coñecían sobre o estado de ruína eran as tiradas por Xaime Garrido, que ilustraban o seu *Vigo: la ciudad que se perdió* (1991) e algúns destes artigos de defensa en prensa.

visión de hoy internacionalizado». Moito máis áspero era, novamente, Méndez Ferrín, quen afirmaba que o «cártel Bofill [construirá] algún edículo de bastardo neoclásico PSOE, émulo do nazi Speer, ao tempo que, co pretexto de agochar as traseiras laidas das casas derredor, se habilitan locais de luxo sobre solo público», denunciando a «barbarie *kitsch* dos falsos lampións antigos, dos edificios do tipo C&A[921] que son un timo suplantador do granito *'a la gallega'*, da conversión de Samil nunha Disneylandia pailana, do maltrato ao bosco de Castrelos, sobrevén a extensión do paseo de Samil até o Pincho ou Tombo do Gato» (Méndez Ferrín 1990)[922]. Volvendo a Bar, aínda que o Pazo de Xustiza non lle espertase ningún interese, entende que o proxecto de Bofill é, se cadra, aínda máis preocupante, posto que era tan «rematadamente malo que se valeu da mentira para poder presentalo», en relación cos ilusorios bosquexos que trazou. Facendo referencia á súa intervención na Porta do Sol, o arquitecto vigués defendía que «na nosa época non é lícito construír como construían os romanos [...]. O que non podemos facer é xogar con fantasmas e ser nós mesmos fantasmas. Iso é algo que intelectualmente non podo aceptar e o contrario sería traicionarme a min mesmo e á miña época» (Bar Bóo 1991, 190).

Malia que o Concello de Vigo, sabendo que a Xunta tiña un informe favorábel á conservación, tentou acelerar o proceso de demolición, a incoación, por parte da Dirección Xeral de Patrimonio a petición do COAG, do expediente de declaración como Ben de Interese Cultural detívoo. Tamén se incoou o expediente da estación, situándose a estación nun termo medio que permitiu a desmontaxe da súa fachada e conservación dos seus perpiaños nun soar de Renfe en Redondela desde 2001 até a actualidade (*La Voz de Galicia* 2001a)[923]. En 1991, os resultados dos achados de Xaime Garrido verían a luz nunha primeira e moi reivindicativa obra, *Vigo: la ciudad que se perdió. Arquitectura desaparecida, arquitectura no realizada, arquitectura antigua, arquitectura modificada*. Publicado pola Deputación de Pontevedra, o seu éxito permitiu a publicación de até cinco edicións. Xunto con Xosé Ramón «Moncho» Iglesias Veiga, que naquela altura comezaba as súas pescudas sobre Gómez Román, Palacios e a arquitectura rexionalista, nos seguintes anos verían a luz obras fundamentais para a divulgación da arquitectura viguesa, todas elas en conxunto: *Manuel Gómez Román: mestre da arquitectura galeguista* (Xerais, 1995), os dous tomos de *Vigo: arquitectura urbana* (Concello de Vigo, 2000) ou *Percorrido pola arquitectura histórica de Vigo* (Concello de Vigo, 2002), entre outras publicacións posteriores. Ademais, xa durante a alcaldía de Carlos Príncipe, que sucedía Soto en 1991, nace o Instituto de Estudos Vigueses (IEV), en cuxo *Boletín* —posteriormente renomeado *Glaucopis*— seguirían a aparecer numerosos estudos sobre arquitectura viguesa e máis nomes como José Antonio Martin Curty, fundamental para o estudo, entre outras moitas cuestións, de Michel Pacewicz[924].

O tempo daríalle a razón aos defensores do Pazo de Xustiza. Tras a anotación preventiva do inmóbel no Rexistro de Bens de Interese Cultural en outubro de 1990, o vello edificio decimonónico comezou o seu proceso de salvación. A idea de transformalo en Museo de Arte Contemporánea (MARCO) xorde en 1994, durante o mandato de Príncipe, un tempo en que se decidiu dotar de infraestrutura museística á cidade con exemplos como a Verbum-Casa das Palabras ou o Museo do Mar[925]. O proxecto de conversión en museo,

[921] Entendemos que Ferrín se refire aos edificios proxectados por Luís Sarasquete para C&A e Puerta Príncipe (1988-1989), ambos dous na principal arteria comercial da cidade e caracterizados polo uso de galerías e cantería de granito. Sobre estes proxectos, *vid*. Pablos (2004, 51–52).

[922] Máis aló, seguía a reivindicar a reconversión da estación de ferrocarril nun museo e cargaba contra o goberno municipal pola substitución do Tamberlick nun casino «coa benzón afervoada dos socialista, carcas e Guardias de Franco transferidos que mandan no Concello de Vigo» (Méndez Ferrín 1990).

[923] Ambos os dous expedientes foron incoados 6 de outubro de 1990, procedéndose á súa publicación do Diario Oficial de Galicia 18 de decembro do mesmo ano. Porén, non consta data de resolución do expediente na base de datos do Ministerio de Cultura.

[924] Froito da súa tese de doutoramento, defendida na Universidad Politécnica de Madrid (1988), viña de publicar *Los jardines cerrados: trazados de jardinería pacega en la comarca de Vigo: siglos XVIII, XIX y XX* (COAG, 1987) e *Castrelos: aproximación arquitectónica* (COAG e Concello de Vigo, 1989). En 1992 aparecería a súa monografía *Pacewicz, arquitecto vigués* (COAG, 1992), reeditada e ampliada en 2020 co gallo do centenario da súa morte. Pódense citar tamén *Historia de la Alameda. Vigo (1828-1878)* (COAG, 1994), *Edificio Rubira (1880-1967)* (COAG e IEV, 2000) e *Cines de Vigo* (IEV, 2004).

[925] Do Museo do Mar falaremos no vindeiro capítulo. Con respecto á Verbum, este proxecto de César Portela ocupa un soar fronte á praia de Samil en que previamente se encargara un proxecto de pavillón polideportivo a Álvaro Siza, unha proxecto rodeado de polémicas polas presións e as présas da corporación municipal (Siza Vieira 1998d, 102–3). Non sería a única arquitectura deportiva proxectada polo mestre de Matosinhos en Galiza, podendo citar neste sentido o proxecto para Vilanova de Arousa, ambos os dous incluídos en

financiado entre o Concello e os fondos FEDER, foi trazado por Manuel Portolés Sanjuán, Francisco Javier García-Quijada Romero e Salvador Fraga Rivas (FQP Arquitectos) en 1995 [**F07**], comezando as obras en 1999 e sendo rematadas en 2001. O edificio foi baleirado, distribuíndo os espazos expositivos seguindo a estrutura orixinal en panóptico [**Fig. 452**]. Segundo os arquitectos, este proxecto segue os criterios estabelecidos polo ICOM e ICOMOS na conferencia de Polonia de 1974 para a adaptación de antigos edificios en espazos museísticos, respectándose o valor histórico e a importancia na memoria da cidade, o valor de representatividade —como arquitectura penitenciaria e o valor estético, entre o exterior ecléctico e a luz medievalizante das galerías interiores (Fraga Rivas, García-Quijada Romero, e Portolés Sanjuán 1994, 205–6). Dos outros dous edificios defendidos por Garrido no seu texto de 1990, só a fachada do Teatro-Circo Tamberlick quedaría como indigno recordo do que fora, mentres que a fachada da vella estación viviría un proceso aínda máis «curioso» —véxase o epílogo.

Con relación ao Casco Vello, en 1995 entra en vigor o Plan Urban, un programa con base ao PERI do Casco Vello para a recuperación dos espazos arquitectónicos e urbanísticos desta zona, dos usos sociais, económicos e culturais, a súa identidade e dinámicas tradicionais e a súa condición de zona habitábel (Gutiérrez Mediero 1997). Entre as recuperacións máis salientábeis atópanse a da Casa de Pedro Román (1889) de Jenaro de la Fuente Domínguez como biblioteca, a reconversión da vella casa consistorial de José Ortiz Sánchez (1857) como Fundación Penzol ou a reconversión da Casa de Ceta e Pazos Figueroa (séculos XV e XVI), o edificio máis antigo do núcleo urbano central de Vigo, para albergar o Instituto Camões [**P04**][926]. O inmóbel [**Fig. 453**], en estado de ruína, é intervido con pequenos engadidos para unha mellora da funcionalidade e da relación co seu espazo urbano próximo (Penela 1997)[927]. Porén, este plan só abordou a zona baixa do Casco Vello, quedando á marxe a zona alta, isto é, a zona da Ferrería e o Pracer. Méndez Ferrín (1990) xa avisaba do interese dos especuladores nas súas denuncias. No seu artigo «Un Vigo maldito», o escritor lembraba como esta zona, coñecida durante moito tempo como *Barrio Chino*, sufría do descoñecemento por parte da cidadanía por mor do longo proceso de degradación urbana acontecido desde a abertura da rúa de Elduayen no século XIX[928], chamando a cidadanía se reconciliar con esta zona. A posterior creación do Consorcio do Casco Vello de Vigo en 2005 axudará a paliar esta degradación.

No tocante á modificada paisaxe marítima, en que a cidade vella ten perdido practicamente todo protagonismo, débese facer unha análise crítica dos intentos de alteración deste perfil e a recuperación do litoral. Máis aló de intervencións pequenas como o edificio de base para buque de cables (1986) [**Fig. 454**] de César Portela [**P23**], «Abrir Vigo ó mar» [**Figs. 455 e 456**] foi a proposta da Autoridade Portuaria para recuperar a beiramar central, isto é, desde O Berbés até o inicio do Areal. O xurado —formado por representantes do Concello, Xunta, Zona Franca e Autoridade Portuaria— do concurso optou por unha resolución salomónica que integrou as diferentes propostas presentadas: a adecuación urbana e o edificio dotacional de Guillermo Vázquez Consuegra [**V01**], o edificio administrativo autonómico de Esteve Bonell e Josep Maria Gil [**B27**], o centro comercial do estudo de Sáenz de Oiza e unha piscina de Andrés Perea. Exceptuando a piscina e o edificio dotacional, o resto das arquitecturas foron finalmente realizadas. Se ben é certo que se recuperou para paseo, convivio e eventos —novo mobiliario, zonas axardinadas, bancadas— a zona de Montero Ríos e A Laxe, cuxo tráfico foi desviado a través do túnel deseñado polo enxeñeiro Marcos Pantaleón, o certo é que a recuperación paisaxística non vai moito máis aló, senón todo o contrario. Non só non desaparecen os elementos máis problemáticos da fachada marítima —algo que, en calquera caso, non é doado—, senón que aparecen novas edificacións. O centro comercial, por exemplo, aínda que xera unha continuidade entre A Pedra e a Estación Marítima —lémbrese que a zona da Laxe era até os recheos de finais do XIX unha zona escarpada—, resulta

Frampton (2000a, 356 e 573). Embora non foran realizados, estes pavillóns seguirían moi de preto a tipoloxía que xa fora ensaiada por Siza en Gondomar, na área metropolitana do Porto (Illescas Marín 2017, 241).

926 Non será a única intervención de Penela neste espazo urbano, sendo tamén o autor do centro de saúde da Praza da Constitución.

927 Para un percorrido polos proxectos realizados nesta época, o propio Plan Urban editou a revista *Buguina*, un nome relacionado coa buguina de pedra —*caracola de piedra*—, nome con que Pedro Díaz Álvarez definía o Casco Vello.

928 A rúa Elduayen foi aberta en 1880 para facilitar a unión entre os barrios do Salgueiral e A Falperra, que até uns anos antes eran parte do Vigo extramuros. Sobre esta cuestión, *vid.* M. Á. Fernández Fernández (1998) e Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, I: 65-66).

incomprensíbel como se dedica un grande soar para usos turísticos e comerciais xusto perante o mar. A proposta de Bonell e Gil para o edificio da Xunta peca disto mesmo, se ben como proposta arquitectónica ten o seu interese. De corte neorracionalista, seguindo a conexión italiano-catalá, representou Vigo na VII Bienal de Arquitecutra Española xunto co Museo do Mar. Caso á parte merecería O Berbés, onde simplemente se levou a cabo unha nova pavimentación que non resolvía nin a distancia gañada ao mar desde comezos de século nin, por suposto, a degradación física do barrio. Estes erros serán unha constante nos plans de «abertura» de Vigo ao mar, plans que non só non resolven esta cuestión, senón que entenden que a recuperación e o achegamento da cidadanía á ría debe ser articulada a través de novos recheos, infraestruturas de uso privado e construcións en altura. Nesta liña seguiría o Peirao XXI de Jean Nouvel, baseado nunha desmesurada ampliación do peirao de transatlánticos e a creación dun hotel de grande altura no seu bordo.



453



454



455



456

Fig. 453. Alfonso Penela, Instituto Camões. Fotografía do autor
Fig. 454. César Portela, edificio base para buque de cables. Fotografía do autor
Fig. 455. Guillermo Vázquez Consuegra, ordenación das Avenidas, «Abrir Vigo ó mar». Fotografía do autor
Fig. 456. Esteve Bonell e Josep Maria Gil, sede da Xunta en Vigo. Fotografía do autor

No capítulo de rehabilitacións de arquitecturas singulares da cidade, xa desde os oitenta se viñan sucedendo intervencións como a de Desiderio Pernas no antigo Teatro García Barbón de Antonio Palacios. A vella Caixa de Aforros de Vigo, que realizou esta posta en valor, será quen, xa como Caixanova, reacondicione o edificio para Manuel Bárcena Franco de Jenaro de la Fuente Domínguez (1879) como sede da súa obra social e cultural[929]. Máis aló, o estudo Nieto-Sobejano levará a cabo, máis ca unha rehabilitación, unha ampliación do vello edificio para Fernando Carrera —logo sede do Banco de España— de Manuel de Uceda (1964) para a

[929] Un proxecto dirixido por Alberto de Cominges Molíns e Pedro de la Puente Crespo como director de obras (2001-2004). *Vid.* Garrido Rodríguez (2004, 51-79).

reitoría da nova universidade viguesa (1994) [**N01**][930]. O vello edificio case non se toca, construíndose un sinxelo volume vertical con aplacado de pedra, separado da construción orixinal por un patio e que serve como transición ao seguinte inmóbel, de maior altura. A reformulación do vello Banco Pastor —inicialmente Banco de Vigo— de Manuel Gómez Román (1919)[931] como Fundación Barrié [**M03**] correu a cargo do afamado dúo Mansilla+Tuñón (2005). A proposta limítase exteriormente a crear un novo portón de acceso, sendo no interior onde se producen as principais intervencións. Sendo un soar relativamente pequeno, os espazos culturais e os de servizos están perfectamente medidos e ofrecen unha grande multiplicidade de usos grazas á «caixa máxica», que permite, a través dun chan motorizado, aumentar ou diminuír o espazo para eventos.

En definitiva, e como seguiremos a ampliar no epílogo, os ritmos de concienciación patrimonial avanzaron devagar na cidade con respecto a outras cidades. Os vicios urbanísticos e a tradición de desprotección absoluta do patrimonio tiveron unha importante continuidade nas últimas décadas do século XX. A pesar dalgunhas intervencións moi salientábeis, o certo é que a cidade ten aínda pendentes moitas cuestións por resolver e a pantasma do patrimonio en perigo aínda hoxe sobrevoa Vigo.

2.2.2. Entre a historia e a vangarda: arquitecturas na Coruña vella

A Coruña é, xunto con Vigo, a cidade que máis presión urbanística experimentou durante a etapa desenvolvista tardofranquista —e mesmo no período democrático. A creación de novas industrias, a atracción dunha emigración interior que pasou a habitar os novos barrios obreiros da periferia e o puxante sector económico e bancario coruñés impulsaron o crecemento da cidade, tanto en extensión como en densidade no centro da cidade, onde mudou a morfoloxía histórica de ámbitos urbanos como os Cantóns e se deron numerosas perdas patrimoniais[932]. A nivel mediático, o certo é que estaba moi instalado un clima de optimismo desproporcionado polo *desenvolvismo* da cidade, con exemplos kafkianos como un artigo de Román Gallego (1970) en que louvaba a construción de grandes edificios en altura como continuadores dos impulsos verticais inaugurados pola Torre de Hércules, unha «natural respuesta a una demanda estética» que caracterizou a cidade ao longo da súa historia e símbolo do «orgullo de tender hacia lo alto» da Coruña. Fronte a este optimismo e ao desinterese xeneralizado tamén aparecían na prensa contidos de interese urbanístico, pero con escasa influencia na práctica. Máis aló da cobertura e publicidade de Fernández-Albalat outorgada polo *La Voz de Galicia* co gallo da Cidade das Rías en 1968, nas liñas deste xornal podemos atopar outros exemplos en que se advirte o interese por cuestións relacionadas co urbanismo. En 1974, por exemplo, o xornal organiza unha mesa de urbanismo, coa presenza de Manuel Gallego e cunha denuncia xeneralizada do estado da planificación urbanística na Coruña[933]. O primeiro goberno democrático de Domingos Merino (Unidade Galega, 1979-1981) tentou atallar a destrución patrimonial patrocinando a elaboración dun *Precatálogo do patrimonio a conservar* (Martínez Suárez 1981a), antecedente do *Catálogo de arquitectura. A Coruña (1890-1940)*, redactado por Martínez Suárez, unha das figuras máis comprometidas coa denuncia urbanística na Coruña[934], e Xan Casabella (1984) [**Fig. 457**]. Máis aló de Martínez Suárez, José González-Cebrián Tello será tamén un dos principais analistas da situación urbana coruñesa a través artigos en prensa especializada, nas publicacións colexiais e en marcos como as I Xornadas de Arquitectura Galega (González-Cebrián Tello 1978)[935]. Neste apartado veremos as intervencións sobre o patrimonio ou nas zonas históricas, un marco que atinxe un catálogo de obras moi significativas do panorama galego neste período, sen prexuízo doutras interesantes arquitecturas realizadas na periferia da cidade[936].

---

[930] Posteriormente, este edificio pasaría a usos municipais e, na actualidade, está a ser novamente reacondicionado polo Consorcio da Zona Franca de Vigo.

[931] Como indica Martin Curty (2000, 95), o edificio xa fora rehabilitado nos setenta segundo proxecto de Alejandro de la Sota.

[932] A Coruña era precisamente un dos grandes lamentos de Chueca Goitia (1977) na súa *La destrucción del legado urbanístico español*, reeditado en 2019.

[933] *Vid*. *La Voz de Galicia* (1974g; 1974h; 1974i; 1974j; 1974k; 1974l).

[934] *Vid*. Almuíña Díaz e Martínez Suárez (1976) e Martínez Suárez (1978a; 1985; 1994; 1997).

[935] *Vid*. Gallego Jorreto e González-Cebrián Tello (1975) e González-Cebrián Tello (1978; 1980; 1983; 1990a; 1990b).

[936] Entre as que cabería salientar o Sanatorio de Oza de Andrés Reboredo [**R04**] ou a facultade de Ciencias da Saúde, tamén nesta zona da cidade, de Manuel de las Casas.

A cidade que enfrontan estas xeracións foi definida como un «diagrama caótico» polo escritor Manuel Rivas (1990, 29) en *Obradoiro*. Martínez Suárez, tamén nas páxinas da revista colexial, analizaba os cambios morfolóxicos experimentados na cidade histórica, concretamente no ámbito da Pescaría e da rúa de Panadeiras, onde Manuel Gallego comezará a intervir unha década despois coa intervención do Museo de Belas Artes. Para o arquitecto, as mudanzas na morfoloxía e nos usos da cidade xeran catro contradicións dialécticas: campo-cidade, centro-periferia, entre o patrimonio e o modelo de desenvolvemento capitalista e entre clases populares e clases dominantes (Martínez Suárez 1978a, 40). E é que, fronte á protección integral da zona monumental de Santiago, a da Coruña está moito máis seccionada: logo das proteccións singulares para as murallas, o xardín de San Carlos e portas do mar no Parrote (1944) e das Casas de Paredes (1982), o ámbito Cidade Vella-Pescaría foi declarado como Conxunto Histórico-Artístico co Decreto 29/1984, un marco que recoñecía a Pescaría como un entorno de interese arquitectónico e urbanístico con testemuños das épocas moderna e contemporánea[937]. Entre os proxectos citados neste apartado e as grandes e «maxestosas» tentativas de reforma urbana, Pedro de Llano sintetizaba así o proceso que estará a experimentar a cidade até o paso ao século XXI:

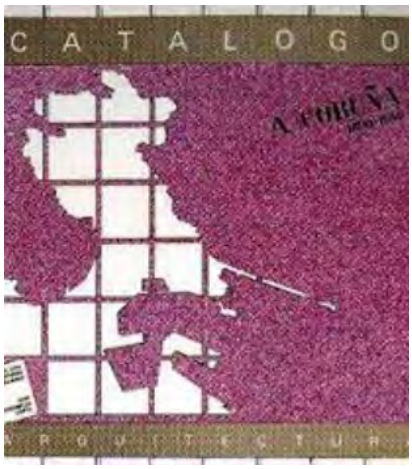
> En un corto espacio de tiempo, caóticos espacios urbanos se han convertido en nuevas calles, plazas y paseos, sobre los que han surgido un importante conjunto de colegios, centros culturales y deportivos, hospitales… Pero la cultura y la arquitectura rara vez han encontrado un lugar definido en este proyecto de futuro diseñado por sus gobernantes, quienes, en medio de un innegable apoyo social, han propiciado la aparición de un buen número de edificaciones y espacios urbanos que parecen querer consolidar el triunfo de la trivialidad y de un deplorable *pastiche* posmoderno (Llano Cabado 1995a, 17).

Un dos principais espazos de intervención sobre a cidade histórica é un dos ámbitos principais da cidade burguesa do cambio de século, os Xardíns de Méndez Núñez. O paulatino proceso de substitución dos vellos *tinglados* e terrazas modernistas[938] tentará ser detido coa intervención sobre o Kiosko Alfonso, obra de Rafael González Villar (1912). Nesta rehabilitación, Xosé Manuel Casabella (1983-1984) [**C12**], quen tamén redactará un proxecto sobre a veciña biblioteca-*casilla* racionalista de Tenreiro (X. M. Casabella López 1983a), consolida a fachada do edificio modernista e adapta o interior a diferentes usos culturais (X. M. Casabella López 1983b). Fóra xa deste ámbito, Peña Pereda realiza nestes anos a rehabilitación do palacete de Santa Margarida (1940; rehabilitación, 1982), que acabará sendo, no contexto da rede museística coruñesa, Casa das Ciencias [**P08**]. Joaquín Fernández Madrid, pola súa banda, enfróntase na ampliación das Escolas Labaca (1987) —edificio de Leoncio Bescansa (1912)— á necesidade de paliar as implicacións paisaxísticas e morfolóxicas da construción en altura que rodea este edificio [**Fig. 458**]; para iso, Fernández Madrid crea dous sobrios edificios que envolven as escolas orixinais e os espazos de convivio e tránsito [**F02**]. Malia estas primeiras intervencións de interese dos oitenta, o goberno municipal de Francisco Vázquez, como xa temos visto, encargará a Ricardo Bofill o pomposo proxecto de reforma da fachada marítima da cidade, entendido como grande escenografía e sobre cuxas implicacións en termos de imaxe urbana voltaremos no capítulo 4.

Na Cidade Vella, Manuel Gallego realizará, coa colaboración dun mozo Xoán Creus, o Museo de Arte Sacra (1982-1987), unha das súas primeiras afamadas intervencións en contornas históricas. Construído para albergar a colección de arte da Colexiata de Santa María do Campo, situada a escasos metros [**Fig. 459**], o seu carácter exterior hermético, xustificado pola súa función como «cofre» para as obras de arte, non impide a súa integración na paisaxe urbana. En efecto, Gallego articula un edificio de formigón entre medianeiras con que, axudándose da revocadura branca, dá continuidade ao trazado e morfoloxía da fileira de casas onde se asenta ou, en palabras do arquitecto: «A súa orde quere ser abstracta e diferente ao variable e agregativo das vivendas que o acompañan» (Gallego Jorreto 2015a, 70). Con todo, como afondaremos no capítulo 4, para Gallego (2021b, 111–12) esta tradución da tipoloxía só se pode articular a través dun entendemento crítico que constitúe o seu xeito de entender como viven as persoas nunha contorna determinada e, por conseguinte, como viven as

[937] O marco de protección desta zona e outras está recollido nos PEPRI de 1998 e 2015.

[938] Neste sentido, convidamos á consulta dos volumes publicados dos dous proxectos de investigación sobre patrimonio desaparecido en Galiza polo grupo HAAYDU.



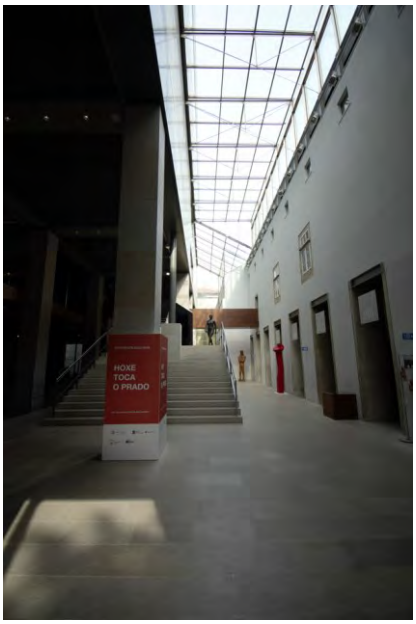
457



458



459



460



461



462

Fig. 457. Portada do *Catálogo de arquitectura: A Coruña (1890-1940)* (1984)
Fig. 458. Joaquín Fernández Madrid, rehabilitación das escolas Labaca. Fotografía do autor
Fig. 459. Manuel Gallego, Museo de Arte Sacra da Coruña. Fotografía do autor
Fig. 460. Manuel Gallego, Museo de Belas Artes da Coruña. Fotografía do autor
Fig. 461. Fachada do Museo de Belas Artes. Fotografía do autor
Fig. 462. Creus e Carrasco, Fundación Luís Seoane. Fotografía do autor

persoas en xeral. No interior, a escaleira é a distribuidora do programa expositivo, que se estende verticalmente dado a estreiteza do conxunto.

Se o Museo de Arte Sacra fora unha das máis celebradas obras de Gallego nos oitenta, a finais da década seralle encargada a arquitectura, se cadra, con mellor crítica de toda a súa carreira: o Museo de Belas Artes [**Fig. 460**]. Neste caso, o espazo de actuación é aínda máis complicado, ao tratarse dunha zona de transición entre o barrio da Pescaría, limitado pola rúa de Panadeiras, e o polígono de Zalaeta, que asemade viñera densificando e alterando paisaxisticamente este comezo da península de Monte Alto desde a Cidade Vella. En efecto, esta zona directamente enfrontada á baía do Orzán era, a comezos do século XX, unha zona industrial periférica que foi mudando por mor da especulación e a construción en altura[939]. En palabras de Baldellou (2003, 87), este museo asume «todo un ritual de paso do un ó outro, ou de lugar fronteirizo, impreciso, pertencente simultaneamente ó un e ó outro». Gallego debe intervir sobre o antigo convento das capuchinas, completamente descontextualizado e cun estado de conservación deplorábel por mor das parcelacións que deron lugar á recualificación de parte do conxunto orixinal para construción de vivendas (Gallego Jorreto 1994c, 95). Neste sentido, o punto de partida é o mantemento da fachada á rúa de Panadeiras, obra de Casas e Novoa (1715), e da coxía que se mantiña tras esta fachada. Gallego traslada a entrada do museo á rúa de Zalaeta, creando unha praza de entrada cun pórtico de entrada [**Fig. 461**], unha chiscadela formal que, como afirma Cohn (1998b, 13), xa fora usada nas pérgolas da casa de Veigue (ver capítulo 4 deste bloque). Esta rehabilitación do espazo público amplíase ao propio espazo do museo, que se articula arredor dunha rúa central con luz cenital delimitada polos restos do convento e pola gran caixa que, como un «cofre do tesouro» (Baztán Lacasa 1991, 29), gorece os espazos expositivos, depósitos, servizos e biblioteca.

Como o CGAC, o Museo de Belas Artes representa outro xeito de ler a cidade e relacionarse coa contorna cunha institución expositiva[940]. Para Cohn (1993d, 13), o mantemento da fachada histórica, como na Casa da Cultura de Chantada, permite o diálogo entre as formas tradicionais e o dinamismo do espazo moderno, unha alusión que, para Isasi (1990a, 75), crea o contraste perfecto entre o carácter pétreo dos restos do convento e os novos materiais para definir o límite do casco. Porén, ao igual que Siza, Gallego non ten moita confianza na etiqueta «contextualista», indicando sobre este proxecto que a súa forza non reside na arbitrariedade da cidade, senón no seu propio interior: «El contexto implica una cierta arquitectura que me desagrada, me molesta la arquitectura excesivamente contextualista [...]. El contextualismo, tan de moda, a veces no me convence porque parece una justificación, a veces es muy simple e imitativo, parece renunciar a una valoración racional y fundamental de la arquitectura» (Gallego Jorreto 2021b, 123)[941]. A chave está na retícula, abstracción da estrutura flexíbel e criterio estético e espacial reitor do proxecto (Gallego Jorreto 1994c, 95). Esta aposta pola retícula é o xeito de «encontro coa trama histórica» e a ordenación da contorna do museo, en palabras de Seara (1993b, 508): «Nela tómase a pequena dimensión urbana como opción ás ilusións fracasadas da ordenanza maximalista ou ó optimismo esaxerado do planeamento para construción da cidade. É, polo tanto, unha alternativa, en boa medida, crítica cun dos principios do Movemento Moderno, pero asume, radicalmente, os seus aspectos máis reformistas do desenvolvemento da cidade». Este uso da xeometría é, novamente para Isasi, froito da tradición sotiana, «que cultiva la actitud medida y detallista, aunque su sensibilidad se aleja del ascetismo riguroso del maestro pontevedrés», concibindo o vestíbulo como un espazo «*à la Gallego*». A solución a esta polémica *contextualista* é ofrecida por Cohn: «En vez de buscar una ampliación o reconstrucción mimética del convento, o de marcar una ruptura limpia entre lo antiguo y lo nuevo, el proyecto trata de entrar en una relación simbiótica con los fragmentos y trazos que quedan [...].

»El contextualismo de Gallego no es de representación lingüística, sino de relaciones espaciales. Sin sentimientos falsos ni retórica, es un contextualismo de cohabitación entre el pasado y el presente, donde no se

939 Un exemplo que mestura destrución patrimonial e especulación en altura é a desaparición do vello Asilo de Adelaida Muro, que xa temos traballado noutro texto (Rodríguez Caramés 2023b).

940 Sobre esta cuestión, véxanse os estudos comparativos destes dous museos realizados por Peña Pereda (2000b) e Agrasar Quiroga (2000b) no *Dossier Galicia 2000*.

941 Este fragmento pertence á entrevista realizada por José Andrião e R. Gonçalves para a revista *DA-Documentos de arquitectura* (número 1, 1996).

pretende que ningún marco de referencia prescinda de otro» (Cohn 1998b, 13). Esta restitución da ferida existente entre a arquitectura histórica e a nova cidade nada da especulación ten outro elemento chave: a luz como construtora do espazo, concepto fundamental na obra de Gallego[942], especialmente na zona do vestíbulo, iluminada naturalmente. Montaner (1994b, 15) sinala un dos prismas máis interesantes sobre o papel da luz no museo: «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». Isto lembra directamente ao xeito de entender a luz no rexionalismo crítico de Frampton (1985c, 53), quen a entendía como un modulador rexional e, máis concretamente no tocante á tipoloxía de museo, un xeito de recuperar o sentido de localización da arquitectura e mais, en termos de Benjamin, a «aura» da obra de arte. A luz articula esta ampliación do espazo urbano na rúa central do museo[943], levándonos a outro dos conceptos fundamentais do historiador inglés: a tectónica como forma de articulación espacial non escenográfica, preocupada pola estrutura, coherente visualmente. Esta é a estratexia, como vimos de ver, do Museo de Belas Artes, que foxe de calquera representación mimética do convento e aposta por manter e amosar á perfección os restos da historia e a estrutura do seu propio edificio, limitando o uso dunha mínima retórica formal ao pórtico de entrada, entendido neste senso como un reclamo necesario para completar a integración do museo no espazo urbano. En resumidas contas, o Museo de Belas Artes reflectiría algunhas cuestións de interese para Frampton: a relación exterior-interior, a actuación sobre un espazo intersticial froito dun mal crecemento urbano e a conseguinte restitución do tecido urbano e a non-representación escenográfica.

Na Fundación Luís Seoane (2000-2003) [**C21**], Creus e Carrasco interveñen sobre o antigo cuartel de Macanaz (1703), un conxunto moi modificado que se situaba a carón do convento de San Francisco[944]. No diálogo coas outras construcións [**Fig. 462**], Creus e Carrasco xeran unha fachada curva cunha celosía de granito e cristal ao xeito dos pechamentos dos «hórreos» (Agrasar Quiroga 2004b, 389; «Fundación Luís Seoane» 2010, 87), unha celosía que permite un contacto visual entre o patio de armas e a contorna urbana. Este patio, en efecto, era o elemento de maior interese que cumpría manter, sendo utilizado como articulador espacial. Xunto co patio, o outro gran elemento reitor do espazo interior é a escaleira do vestíbulo principal, a cal conduce á sala principal de exposicións. Nela, seguindo o interese pola luz que xa viamos en Gallego, un grande lucernario estende a luz natural por este espazo. En resumidas contas, a Fundación Luís Seoane nace «investigando e asumindo un importante risco, reflicte nos seus materiais, construción e espazos esa liña ininterrompida e constantemente reelaborada da tradición moderna, cuxos valores inciden no táctil, na evocación da memoria, no sentido do lugar e na presenza da propia cultura» (Agrasar Quiroga 2004b, 389).

2.2.3. Arquitecturas noutras cidades galegas

Ourense e mais o seu ámbito xeográfico próximo, como xa vimos, é territorio de bo número de arquitectos perfectamente contrastados e con éxito no panorama, desde Iago Seara, quen denunciaba os problemas da planificación urbana ourensá da etapa desenvolvista nas Xornadas de Arquitectura Galega (Seara Morales 1984b), ou Xabier Suances até os carballiñeses Gallego, Freixedo, Blanco Piñeiro e Blanco Guerra. Estes tres últimos realizarán, na súa vila, a rehabilitación das vellas escolas como Casa da Cultura (1980-1983) [**B23**], unha obra que, para Seara (1993b, 460), representa o compromiso cun patrimonio vilego tan azoutado pola especulación desde os anos sesenta. Sendo Suances quen mellor representa a actuación arquitectónica na

942 Véxase neste senso a comunicación dada por Gallego no ciclo «Espacio y luz», celebrado no Colexio Maior Universitario Albalat de València en 2000, que se reproduce en Gallego Jorreto (2007, 34–38; 2021b, 135–36).

943 En efecto, máis aló da rúa central, outros espazos presentan luz artificial por cuestións de conservación (Gallego Jorreto 1995d, 35), limitando a posibilidade que vía Frampton da inclusión de luz natural modulada, mais sen renunciar a introducir esa inflexión climática no interior do museo.

944 Dada a súa natureza de orde mendicante, o convento de San Francisco estaba no século XIII fóra das murallas. Con todo, a paulatina construción de infraestrutura militar na zona da Maestranza, especialmente tras os ataques de Francis Drake, faría que esta zona ficase dentro do novo trazado amurallado do século XVI.

cidade, así como a herdanza do mestre Reinlein, cabería salientar o convento das carmelitas (1967-1969) ou as súas vivendas nas Lagoas (1975), así como as súas rehabilitacións da Casa Junquera (1987) de Vázquez-Gulías ou da Casa Simeón como espazos culturais para a vella Caixa Ourense e a deputación provincial, respectivamente. Ora ben, no tocante á actuación sobre o patrimonio, a intervención de referencia neste sentido atinxe precisamente un dos espazos máis significativos e característicos da cidade e da súa tradición termal: as Burgas [**Fig. 463**].

Xosé Manuel Casabella, como xa vimos na rehabilitación do Kiosko Alfonso, amosa un grande optimismo arredor da práctica sobre a arquitectura histórica como un exercicio non mimético. Nas Burgas [**C14**], após gañar o concurso de ordenación do seu ámbito (1985), «seguiuse un criterio historicista incorporando elementos dos nosos días. Tentouse crear un lugar a partir dun fito existente e aproveitouse a presenza dun novo manancial para construír unha nova Burga. Dous coñecidos artistas ourensáns achegaron as súas obras (o retablo e o grupo escultórico). O conxunto constitúe un espazo urbano moderno integrado no tecido da cidade histórica» (Bonell e Casabella Álvarez 2004, 208). En efecto, a «taipa» é o elemento de unión entre as tres «burgas». Mentres que na Burga de Abaixo se respectaron a fonte e os xardíns preexistentes, na Burga do Medio procedeuse á realización dunha escavación para a creación dun espazo de encontro termal pechado por unha plataforma e un muro de cantaría. Neste senso, X. M. Casabella (1990a, 111) pretende neste ámbito seguir unha estética actual, de maneira que «para afianza-los seus aspectos representativos e simbólicos non se [ten] recurrido a un elemento arquitectónico procedente da linguaxe clásica». Isto vén confirmado por seu irmán, quen entende que a estratexia deste proxecto está rexida por unha «unha actitude de rachar coas peculiaridades do sitio e abrirse a un espazo novo» (X. Casabella López 1989, XII). Á intervención de Casabella cabería sumarlle un novo proxecto posterior de César Portela (2008).

Pontevedra é actualmente un dos cascos históricos mellor conservados do país, tendo recuperado con éxito a cidade para o tráfico peonil. Porén, durante os primeiros anos de vida do COAG, Álvarez Mora amosábase moi crítico co devir desta zona da cidade. A cidade case non experimentara crecemento durante as seis décadas anteriores ao atoparse «á sombra» de Vigo, un proceso demográfico que contrastaba co exponencial crecemento do conxunto da provincia[945]. Tanto na III Reunión dos Arquivos Históricos (*La Voz de Galicia* 1973c) como no especial de *Ciudad y territorio*, Álvarez Mora denunciaba as «rendas de situación», isto é, o interese das principais firmas comerciais en obter, seguindo a lóxica de produción capitalista, plusvalías de inmóbeis do casco histórico. Para el, esta «renovación urbana» debía mudar nunha verdadeira «revitalización» baseada na mellora da accesibilidade, o que suporía unha transformación que, máis aló da simple mudanza física ou formal, abranguese o eido social (Álvarez Mora 1975, 113–14). Nas III Xornadas de Arquitectura Galega, Álvarez Mora (1981, 18 e 25) ollaba con sorpresa o carácter especialmente desenvolvista do PXOM de 1970, así como a «marxinación» do casco histórico deste proceso, reivindicando a posibilidade de revitalizar o tecido residencial nesta zona da cidade.

O Plan Especial de Protección [**Fig. 464**], xa no tránsito aos noventa, revelará a ineficacia ou o carácter limitado da análise volumétrica tirada da sección da rúa ao entender o casco vello como un trazado inzado de irregularidades e cun elemento homoxeneizador: a pedra. Neste sentido, declarándose herdeiro das experiencias italianas[946] dos anos sesenta —e seguindo as nocións xa adiantadas por Álvarez Mora—, o novo Plan Especial transcende a simple conservación patrimonial e fai unha aposta pola adaptabilidade dos usos (González-Cebrián Tello e Ferreira Villar 1992, 96). Entre as rehabilitacións concretas realizadas nesta época para subverter o rumbo do casco histórico —e da cidade burguesa de comezos de século—, Celestino García Braña ofrece dúas visións renovadoras neste senso. Dun lado, tras o incendio sufrido por este inmóbel, a rehabilitación do convento de San Francisco (1995-1996) [**G23**] recuperou un dos grandes conxuntos

[945] Poderíase citar como zona de crecemento o barrio de Campolongo, onde, ademais, atopamos exemplos de arquitectura realizada por algúns dos principais nomes da contemporaneidade galega: as vivendas para militares de Xosé Bar Bóo (1965), o edificio de vivendas de Campos e Portela (1973) ou, xa nos comezos do novo século, a sede institucional da Xunta de Manuel Gallego (2004-2008).

[946] Noutro texto, González-Cebrián Tello (1994, 77) refírese aos primeiros traballos ingleses de protección especial dos sesenta (York, Bath, Chester, Chichester) e italianos (Urbino e Bolonia) como antecedentes a un modo de intervención que se consolida tardiamente no Estado español e, por suposto, en Galiza.



463



464



465



466

Fig. 463. Xosé Manuel Casabella, rehabilitación das Burgas. Fonte: Casabella Álvarez e Bonell (2004)
Fig. 464. Plan Especial de Pontevedra. Fonte: *Obradoiro*, nº 21 (1992)
Fig. 465. Celestino García Braña: ampliación do Museo de Pontevedra. Fotografía do autor
Fig. 466. Estatuas dos intelectuais dos faladoiros do Café Moderno. Fotografía do autor

monumentais da cidade que, se ben no século XII se atopaba fóra das murallas, co paso dos séculos ficou engulido polas murallas e sendo unha das referencias, xunto coa igrexa da Peregrina, da praza da Ferraría, un dos principais espazos urbanos da cidade. Para esta intervención apostouse por unha recuperación dos elementos que verdadeiramente marcaban a identidade do conxunto, renunciando a engadidos que distorsionaban a visión orixinal: «as estruturas da nave e do claustro queremos que mostren o afán pola fidelidade ao edificio e tamén por "representar" a súa propia construción. Reducidos ao esencial, os dous "cimbros" opoñen a súa identidade á dos muros que os sustentan, coa presenza da súa levidade e a lóxica da súa disposición» (García Braña 2000, 81). Doutro lado, a ampliación do Museo de Pontevedra (2002) [**G24**], con Javier Reboredo, parte da perfecta integración do edificio de nova construción na trama urbana, aproveitando o bordo dunha ringleira de casas para estabelecer a comunicación co ámbito de San Francisco [**Fig. 465**].

Fóra do vello ámbito amurallado, César Portela recupera o vello cuartel de San Fernando como Facultade de Belas Artes (1990) [**P29**]. Cómpre lembrar, neste senso, o interese que existía desde a Deputación de Pontevedra de impulsar Pontevedra como centro de referencia na creación e formación artística, como testemuñan os contactos coa Gulbenkian ou a celebración das Bienais de Arte. Coa creación da Universidade de Vigo e a deslocalización dos campus entre Pontevedra e Ourense, o lugar escollido para esta facultade atópase

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no mesmo centro da urbe, concretamente na Alameda[947]. Coa fin de salvar o patio excesivamente grande, Portela crea un novo volume perimetral aberto ao patio como unha grande galería, dando un carácter moi suxestivo á vella arquitectura castrense: «los colores, la duplicación momentánea del patio según los reflejos del vidrio; los encuentros constructivos exactos; los espacios rígidos, claros, llenos de trabajos de alumnos; los talleres de arte, más pesados en la planta baja, destinada a la escultura, y más ligeros en lo alto, inyectando un latido de color y espectáculo en el antiguo patio de armas» (Lapuerta 1995, 63)[948].

Como última intervención pontevedresa, Álvaro Siza —en colaboración con Carlos Seoane e Rafael Fontoira Surís— intervén sobre un edificio profundamente simbólico da cidade, o Café Moderno (1998-2000) [**S13**]. Promovido por Manuel Martínez-Bautista (1895-1902), o café estabelecido en 1903 nos baixos do edificio foi o punto de encontro do mundo intelectual galeguista [**Fig. 466**] durante as primeiras décadas do século. Ademais, nun dos apartamentos nacera Alejandro de la Sota, un dato destacado polo propio Siza, que se enfrontaba a unha intervención difícil polo rico patrimonio de murais, xeserías e ornamentacións dos seus diferentes espazos: «Fiquei preocupado: que posso fazer destes tectos pesadamente ornamentados, de cores soturnas, destas paredes com pinturas arruinadas, destes espaços a roçar o kitsch? Deste casarão cinzento, do jardim desfeito, do entorno mal cuidado? [...] navegar no mundo da transformação e da aproximação do rigor (que já não dispensamos), ao sabor e improviso do trabalho artesanal, aqui do eclecticismo» (AA.VV. 2001, 17; Siza Vieira 2009b, 247–48). Máis aló disto, Siza recupera tamén o xardín posterior e a grande galería que se abre a esta parte, acondicionando e redistribuíndo asemade algúns espazos interiores coa fin de readaptar o edificio a usos culturais, posto que, en 1973, o vello Café Moderno fora adquirido pola Caixa Rural de Pontevedra, institución que o rehabilitou como a súa sede.

Da banda de Lugo, malia o forte crecemento urbano da primeira metade do século XX, coa aparición de novas vías que rexeron o crecemento da cidade, como a avenida da Coruña, Lugo mantén non só o trazado da súa muralla senón tamén, en boa medida, a estrutura urbana tradicional[949], a que habería que engadir algunhas intervencións do século XX e arquitecturas de interese como as de Eloy Maquieira[950]. Arquitectos como Santiago Catalán ou Cristina Eimil[951] estarán moi activos na rehabilitación de espazos como a Praza Maior, coa posta en valor do seu palco da música (Catalán Tobía e López Eimil 1990; «Recuperación de un símbolo» 1987), ou a Praza da Soidade, coa presenza da igrexa de San Francisco e o Museo Provincial de Manuel Gómez Román (Arias Jordán, Catalán Tobía, e Herráez Fernández 1990).

Por último, en Ferrol, nun contexto de perda demográfica a prol dunha área metropolitana máis espallada na ría[952], unha das rehabilitacións de máis interese é a do Teatro Jofre [**B06**]. Seguindo o ronsel do Teatro Principal compostelán, Rafael Baltar, Carlos Almuíña e José Antonio Bartolomé levan a cabo a intervención sobre este teatro «estraño» pola súa longa traxectoria de mudanzas (1872-1921). Sendo a súa fachada principal o elemento de maior interese[953], a intervención muda por completo o perfil externo da súa

947 Con todo, o novo campus universitario situaríase na zona norte da cidade, moi preto das Illa das Esculturas e separada do centro polo río Lérez.

948 Non será a única intervención de Portela en Pontevedra, podendo salientar o acondicionamento do Centro Social de Caixanova (hoxe Afundación), veciño do Café Moderno, e mais a rehabilitación das casas da praza da Ferraría (2004).

949 Para o repaso da historia urbana de Lugo, *vid*. Rodríguez Lestegás (2015).

950 Poderíanse citar deste arquitecto o edificio de vivendas na Praza Maior, o mercado e a escola Juan Montes, perfectamente integradas na paisaxe urbana intramuros. Pese a este mantemento da muralla, a especulación urbana inzou ao longo das décadas algúns espazos do interior da muralla e, especialmente, a Rolda da Muralla, se ben nos últimos anos se está a producir un proceso de peonalización que mellorará os aspectos ambientais deste ámbito urbano. Así mesmo, cómpre falar de perdas patrimoniais tan relevantes como o Gran Teatro, situado precisamente ao carón da muralla.

951 Estes arquitectos viñan desde os comezos da década pondo en común as súas análises sobre a situación da protección do casco histórico de Lugo, como por exemplo nas Xornadas de Arquitectura Galega. *Vid*. López Eimil e Catalán Tobía (1984).

952 Nas Xornadas de Urbanismo celebradas en Ferrol en 1977 arredor do PERI da zona centro, reproducidas no *Boletín* da Comisión de Cultura (nº 6, 1977), debatéronse as implicacións do plan da Cidade das Rías sobre a cidade (Peña Pereda 1977) ou a situación do planeamento urbano (González-Cebrián Tello 1977). Estas xornadas contaron tamén coa participación de López Zanón (1977), quen reflexionou tamén sobre a situación da súa cidade natal, Salvador Tarragó (1977c), quen se centrou na situación de conservación do barrio da Magdalena, ou Castro Arines (1977) como experto en galerías.

953 A fachada orixinal (1872), sobria e anódina, construíuse para uniformar visualmente non só o teatro en si, senón o edificio contiguo. A reforma emprendida en 1920 por parte de Rodolfo Ucha Piñeiro contemplaba a creación dunha nova fachada-pano que incluíse o

fachada traseira, ademais de incluír elementos novos como a galería do lado sur. Con esta rehabilitación, o estudo compostelán pechaba un ciclo iniciado coas rehabilitacións do Teatro Principal (1986) [**B04**] e o Teatro da Beneficencia de Ortigueira (1984) [**B03**], estas dúas en parcería con Gerardo Salvador Molezún, e consolidaba unha positiva serie de intervencións sobre esta tipoloxía en Galiza[954].

2.2.4. Modelos de xestión e protección en vilas: os exemplos de Combarro e Allariz

Á parte das principais cidades galegas, o mundo da arquitectura tamén prestou atención ás poboacións medianas e pequenas, especialmente aquelas que aínda conservaran unha boa parte do seu patrimonio histórico. Durante a súa intervención nas I Xornadas de Arquitectura Galega, Hermo Túñez (1978), para alén da súa denuncia da transformación tipolóxica da vivenda tradicional, definía as vilas como un modo de asentamento mixto, entre as tipoloxías da construción rural e algunhas morfoloxías, usos e estruturas urbanas. Aínda que a súa contribución non estaba só dedicada ás vilas, Xosé Hermo percorría as mudanzas culturais, políticas e económicas que determinaban as mudanzas estéticas que estaban a experimentar as poboacións galegas. Naqueles anos, como fomos vendo, existía unha denuncia desde o colexio da situación de moitas delas e, nalgúns casos, os arquitectos actuaron. Por exemplo, nos anos setenta, o PXOM de Baiona tentou pór algún freo á especulación urbanística, determinada pola presión turística e a proximidade con Vigo, e a protección do casco vello (Bar Bóo et al. 1975; Garrido Rodríguez 1981b; 1990a).

As intervencións en Combarro de Pascuala Campos (1984) [**C02**] constitúen un exemplo crítico co xeito de entender a protección do patrimonio histórico-artístico. Entre as motivacións que rexen o proxecto, Campos (1985, 74–75) apela á relación entre os espazos privados e públicos, a variedade de usos e a adecuación de espazos comunitarios —fontes, cruceiros, hórreos, eiras— e todo tipo de elementos perceptivos como as cores, os materiais e as propias solucións construtivas. Tendo recibido o recoñecemento como Conxunto Histórico-Artístico en 1972, esta denominación non provía dos mecanismos de protección máis eficiente e participativa[955]. De feito, Campos (1985, 77) desconfía ou, cando menos, amosa certas contradicións arredor da posibilidade de desenvolver documentos que garantisen esta protección: a posibilidade de «momificación» da vila que podería levar consigo un Plan Especial e o «interrogante de hasta qué punto se tiene derecho a inmiscuirse en la realidad de otros y, hasta qué punto, una postura idealista de la Administración puede llevar a resultados lógicos y coherentes». A primeira fase destas actuacións contemplaba a restauración de hórreos, consolidación de muros, novo tratamento do recheo da Chousa (executado entre 1980 e 1982), coa recuperación do lavadoiro, mellora na rede de sumidoiros e a humanización da praza da Rualeira.

A cuestión da participación, moitas veces nun segundo plano nas intervencións sobre os conxuntos artísticos, é unha das maiores preocupacións de Campos, quen afirmaba que, se esta condición de monumento histórico-artístico non leva un soporte económico[956], pode xerar un sentimento de rexeitamento e desgusto na cidadanía ao entender que é unha situación imposta e contraria aos seus intereses e aos seus recursos

edificio adxacente. Porén, o proxecto final de 1921, iniciado tras a venda do teatro á empresa Fraga por parte do Hospital de Caridade (1919), cinguiuse ao propio teatro, quedando un fragmento da fachada-pano orixinal. Cómpre engadir, así mesmo, que o teatro xa experimentara reformas en 1947. Sobre o Teatro Jofre, *vid*. Sánchez García (1997b, 301–28) e Sánchez García e C. M. Fernández Fernández (1995).

954 En efecto, moitas destas rehabilitacións facían parte do Programa Nacional de Rehabilitación de Teatros, creado pola Dirección Xeral para a Vivenda e a Arquitectura do Ministerio de Obras Públicas para a recuperación destes espazos para uso público. Cabería rematar a escolma de teatros rehabilitados co Teatro García Barbón de Vigo, rehabilitado por Desiderio Pernas (F. Franco 1984); o Rosalía de Castro da Coruña, da man de Gallego (1985a; 1985c); o tamén herculino Colón (2005), por Baltar, Bartolomé, Almuíña, Crespo e Raya; o Salón Teatro de Compostela (1999), novamente por Baltar, Bartolomé e Almuíña; o Teatro Principal de Pontevedra (1986), por José Ramón Miyar Caridad (Freire, Miyar, e López Ciprián 1990), o Teatro Principal de Ourense, por Emilio Fonseca Moretón (1983-1990); ou o Teatro Pastor Díaz de Viveiro (2001), deseñado por Mario Páez (1918-1919).

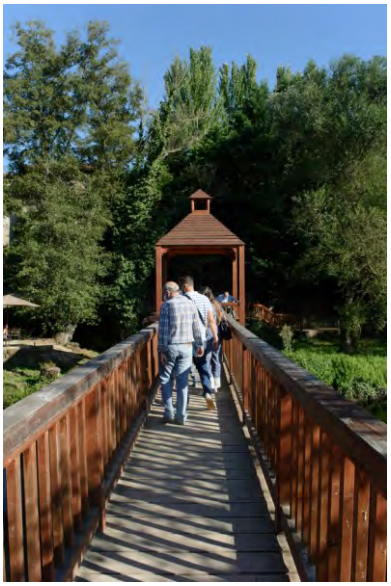
955 Sobre a problemática histórica e a protección patrimonial de Combarro, *vid*. Vallejo Pousada (1992; 1995).

956 En relación con Compostela, Campos afirmaba: «É que neses casos os concellos deberían subvencionar nun tanto por certo o custe das obras de conservación e adecentamento. En Santiago agora hai unha intervención de apoio á zona vella que está a funcionar bastante ben, hai un equipo que asesora e recomenda actuacións... Pero en xeral, o que hai son máis plans especiais, máis escolas e máis arquitectos ca nunca e un resultado peor cada vez. E o capitalismo salvaxe este...» (Campos Michelena 2000b, 20).

económicos (Campos Michelena 1985, 80). Así, o proceso foi conducido polos habitantes de Combarro na toma de datos e o levantamento, facendo converxer os «planteamientos individualizados» nun contexto colectivo. Tanto a praza da Rualeira [**Fig. 467**] como o lavadoiro da Chousa recollen a necesidade de espazos de encontro que garantan a inclusión das «necesidades, sensaciones y emociones concretas que no habían sido tenidas en cuenta cuando décadas atrás la maquinaria del pintoresquismo conducida por h(n)ombres como Pons Sorolla puso aquí en marcha la exaltación del patrimonio» (Galego Marante 2018, 208–9). En palabras de Campos (1996, 25–26)[957], son unha forma de integración da vida cotiá e os coidados na esfera do visíbel da planificación —fronte á especulación que relega o cotián—, algo que ten a ver coa noción de «nova vida cotiá» de Horelli e Vepsä, isto é, a habilitación de espazos dignos de convivencia e de coidados na contorna próxima baixo unha teleoloxía que apunte á ruptura das esferas separadas de produción e reprodución que analizaba Nancy Fraser[958] ou a inclusión no deseño dos usos cotiáns en termos de performatividade (Allen 2007).



467



468

Fig. 467. **Pascuala Campos, praza da Rualeira nas intevencións en Combarro (1984). Fotografía do autor**
Fig, 468. **César Portela, ponte sobre o río Arnoia (Allariz). Fotografía do autor**

Para alén das implicacións estético-formais deste lavadoiro, Tzonis e Lefaivre (1985, 15) sinalan o cuestionamento sobre o papel da muller no capitalismo contemporáneo que subxace nesta intervención. Con todo, estes autores distancian Campos metodoloxicamente do mestre Rossi e da súa «pesimista postura posmoderna»: «el proceso tampoco comparte el modo de diseño rossiano "de arriba abajo", sino que, a la manera de los arquitectos defensores de la participación de los años sesenta, Campos vivió y trabajó con sus clientes y desarrolló el proyecto en estrecha colaboración con las usuarias» (Tzonis e Lefaivre 2005, 52). No terreo da participación, esta intervención dá resposta ás inquedanzas dunha planificación feminista do espazo. En primeiro lugar, polemiza a cuestión da «pseudoparticipación», isto é, unha participación das usuarias en fases illadas do proceso que perpetúa os roles de xénero (Novas Ferradás 2021, 86–87). En segundo lugar, aínda que o lavadoiro é un espazo funcional, constrúese como un modesto monumento «cotián», necesario para romper cos discursos de dominación e a aposta pola socialización patrimonial (Novas Ferradás 2021, 93 e 95).

[957] Para Pascuala Campos, facer arquitectura é a forma de estar no mundo, unha forma atravesada polas vivencias persoais. Só desde esa sensibilidade é que se estabelece o contacto cos usuarios á hora de xerar os espazos: «La recreación del espacio, que tiene como base el reconocimiento de lo existente, forma parte de una actitud que asume lo variable, lo específico y lo particular. Actitud distinta a aquella que se adhiere a la generalización, la indiferencia y la abstracción como idea» (Campos Michelena 1995a, 266).

[958] De feito, a cuestión dos lavadoiros como espazos de encontro e traballo das mulleres son analizados nestes termos no marco do Proxecto Dexénero. Sobre isto, *vid*. Paleo Mosquera e Novas Ferradás (2018).

Por último, esta intervención da Chousa é unha estratexia de colectivización e desprivatización do espazo público para a realización do traballo de reprodución (Novas Ferradás 2021, 121). En definitiva, Campos recupera os fragmentos da memoria da vila mariñeira, unha intervención que, a pesar de ter recuperado espazos urbanos para a cidadanía, non evitou a paulatina turistificación recente, xa que logo, Combarro mantiña o valor simbólico dunha longa tradición de estética pintoresca.

O proxecto de Allariz (1994-1997) [**P27**] non é só relevante desde o punto de vista da rehabilitación urbana e ambiental, senón tamén por ser resultado directo dunha senlleira mobilización popular. En 1989, a forte contaminación do río Arnoia, así como a situación socioeconómica que se viña arrastrando por mor da decadencia da industria de curtumes, instou a veciñanza a se encerrar no edificio consistorial para demandar solucións á degradación do río e a vila. Co ascenso ao poder do BNG en 1991, con Anxo Quintana á fronte, comezará o proceso de recuperación non só da ribeira do río Arnoia, senón tamén a elaboración dun Plan Especial para a protección do casco histórico da vila, cunha Oficina de Rehabilitación para levar a cabo os labores. Dirixido por César Portela, no ámbito do río procedeuse á recuperación das vellas fábricas de curtumes, o acondicionamento como zona verde ou a inclusión de novos elementos de deseño urbano como pontes [**Fig. 468**]. Portela lembraba as ensinanzas de Rossi e a necesidade de mirar máis aló do casco histórico: «Sabíamos, porque nolo contara Aldo Rossi e o comprobáramos persoalmente, que a vida ou a morte dos cascos históricos ventílase na súa periferia e que o pulo ou o devalar das cidades e das vilas, dirímese no seu *hinterland* e no seu territorio» (Portela 1997a, 36). O plan, que recibiu o Premio de Planificación Urbana e Rexional do Consello de Europa (1994), baseouse na necesidade de entender a intervención sobre o patrimonio máis aló dos grandes monumentos, situándose nas necesidades reais e próximas do pobo (Martínez Suárez 1998a, 48), isto é, tomando e recuperando elementos da identidade urbana como base para a rexeneración da economía (Quintana González 1997; Álvarez Cebrián 2006a, 177) e unha revalorización etnográfica da paisaxe da vila[959]. A unha escala menor, tamén nas beiras do río Arnoia, Iago Seara realiza a recuperación da contorna da Ponte Vella no paso do río por Baños de Molgas (1983-1984) [**S02**], unha intervención que se limita á creación dun sistema de bancadas e escaleiras para acondicionar o baño non só no propio río, senón nos estanques de auga morna e quente procedente dos mananciais termais; tamén se mudou a localización do vello lavadoiro (Consello da Cultura Galega 1991a, 46).

Aínda que no marco dos plans de actuación integrais se puideron desenvolver recuperacións moi solventes, o certo é que a existencia de Plans Especiais ficou moi restrinxida. En 1994, para alén dos plans de Pontevedra ou Compostela, cuxa aplicación estaba limitada aos Avances destes plans, só Corcubión e Betanzos eran os únicos que tiñan completamente aprobados os seus plans especiais (González-Cebrián Tello 1994, 77). Con todo, algúns plans de protección apareceron no debate urbanístico en que participou o gremio arquitectónico, como o de Ribadavia (Leboreiro Amaro 1990; 1994), Noia (Carmen Abeijón 1997; González-Cebrián Tello 1997) ou Betanzos (Vizcaíno Monti e Casqueiro Barreiro 1990). Como peche a este capítulo pódense citar algunhas intervencións puntuais sobre os sufridos cascos históricos das vilas, todas elas cunha vontade de recuperación para usos culturais: a discreta Casa da Cultura de Monforte de Carlos Meijide [**M08**], que se reconcilia cun casco histórico moi alterado (Seara Morales 1993b, 417); a Casa da Cultura de Vilalba de Carlos Montero [**M17**], un prisma de formigón que dialoga cun vello cárcere do XVIII (Seara Morales 1993b, 485); ou a recuperación do vello cárcere de Carballo como biblioteca por parte de Manuel Gallego [**G12**], unha intervención que se suma a outras como a Casa da Cultura de Chantada [**G09**] ou o Centro Cultural «Álvaro Cunqueiro» realizado no ámbito da igrexa mindoniense de San Pedro de Alcántara [**G15**].

* * *

Se ben as cidades galegas, non só polos procesos de crecemento contemporáneos, senón pola súa propia especificidade, teñen máis a dicir alén dos seus centros urbanos, a análise diferenciada destes discursos

[959] Para Álvarez Cebrián (2006b, 207), aínda que afirma que o encanto de Allariz parte da *estetización* da paisaxe, «quizás se ha pecado de un excesivo conservadurismo en ciertas líneas de la actuación, sobre todo en relación con las arquitecturas, *hiperenxebrizando* las formas tradicionales». Con todo, isto non nega que teña sido un proceso equilibrado e positivo.

desvelan algunhas das máis interesantes praxes da arquitectura galega contemporánea. Isto é visíbel na arquitectura producida —e mais na pensada ou teorizada— mais tamén nas diferentes apostas que desde gobernos municipais, autonómico e estatal tentaron executar nas vilas e cidades galegas, desde os grandes discursos até as posturas máis comprometidas co desenvolvemento sostíbel desde as gobernanzas próximas.

Como síntese, e aínda que outras lóxicas están lonxe das súas palabras, podemos concluír con estas palabras de Xerardo Estévez, na súa defensa do poder local e a necesidade dun amparo institucional superior e unha elevación do teito competencial para a resolución dos problemas inmediatos da cidadanía:

> Cabe sinalar, con todo, que houbo cidades e vilas que como Santiago, Oleiros ou Allariz —por citar tres exemplos distintos, aínda que hai máis—, souberon contestar adecuadamente, no caso da primeira á presión derivada da capitalidade, do turismo e dos grandes eventos, no segundo caso á presión metropolitana, e no terceiro á necesidade da revalorización dos activos culturais nunha pequena vila. É posible, se se quere; é dicir, se hai proxecto e mais vontade para levalo a cabo.
>
> É unha oportunidade para o desenvolvemento de políticas sostibles, que cómpre saber aplicar con ritmo, xa que a cidade necesita tempo, a présa é o seu peor inimigo. É o encontro entre a sociedade global e os valores locais identitarios, sabendo incorporar a esa identidade local as novas capas urbanas de poboación excluída. É o lugar idóneo para o desenvolvemento da vangarda e da innovación, debendo destacar a necesidade de calidade dos plans e da arquitectura, porque a boa e a mala arquitectura permanecen, pero mentres a boa xera sentimento de cidadanía, a mala o destrúe. É un ámbito para a práctica da solidariedade efectiva entre barrios, entre rúas, entre a cidade e outras cidades do mundo, ofrecendo oportunidades de traballo, prosperidade e desenvolvemento cultural. É onde se pode resolver a dialéctica xerada en torno a cooperación e competitividade con outras cidades. É o punto de contacto obrigado co seu entorno metropolitano xa consumado, ó que ten a obriga de lle dar unha resposta. É o espazo idóneo para crear cidadáns e cidadanía, fortalecendo a democracia local. Todo isto é o que debería de ser a cidade europea; aínda non o é, pero é o marco ideal para conseguilo (Estévez 2000c, 5–6). ■

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. Escenarios territoriais e paisaxísticos: realidades diversas entre a cidade difusa e o rural

Galiza non son
imaxes. Son
restos.

LUPE GÓMEZ, *Pornografías* (1995)

Humana como son crin na vitoria como cre unha nena na festa da parroquia.

ATAQUE ESCAMPE, «A vitoria»
(*Noites de agosto con Ataque Escampe*, 2012)

A DICOTOMÍA entre territorio e paisaxe (técnico vs. estético; actuación vs. contemplación) será un dos intereses principais dunha xeración preocupada por conseguir, desde a práctica arquitectónica e urbanística, un novo modelo de desenvolvemento, desde a máis alta instancia da planificación até a actuación en lugares concretos e delimitados. Neste capítulo poderase ver a imbricación entrambas as dúas análises, territorial e paisaxística. As arquitecturas que se presentan neste capítulo territorializan lugares, espazos morfolóxica, orográfica e xeograficamente diversos, periferias e aquilo que se ten dado en chamar «paisaxes e arquitecturas do erro», tal como formulado polo proxecto de investigación DEPARQ[960]: os espazos intersticiais que deixa o capitalismo, as súas ruínas e as franxas estabelecidas co mundo urbano — entendéndoo desde unha postura que asume un rural urbanizado. Polo tanto, para alén das súas evidentes implicacións paisaxísticas en termos estéticos, estas arquitecturas participan dunha reflexión e dun debate sobre a implicación nesa paisaxe-territorio, un paradigma de pensamento que, evidentemente, superaba os marcos da modernidade clásica. En efecto, esta superación ten a ver coa seguinte afirmación de Le Corbusier sobre a súa célebre Vila Saboia: «Les habitants, venus ici parce que cette champagne agreste était belle avec sa vie de champagne, ils la contempleront, maintenue intacte, du haut de leur jardin suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur» (Le Corbusier 1930). Para López Silvestre (2007, 151), esta afirmación do mestre suízo reduce a paisaxe a «imaxe de contemplación», sen a implicación do habitante nin compromiso en dita contemplación; é «pura representación».

Presentamos deseguido os marcos de debate e os escenarios de actuación desde a perspectiva do territorio e a paisaxe, unha escolma heteroxénea que, sen tentar ser definitiva, reflicte unha rica pluralidade de sentires e intereses que polemizan os espazos e lugares de diferentes maneiras: realidades suburbanas nas cidades do arco atlántico, espazos públicos no rural, lugares na natureza, universos rururbanos, conxuntos monumentais, casas.

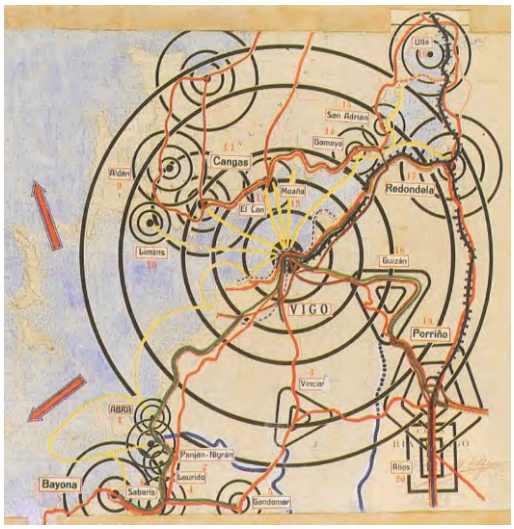
3.1. Marco(s) teórico(s)

3.1.1. Das utopías á sensibilidade territorial como elemento da crise. Crecemento *versus* desenvolvemento

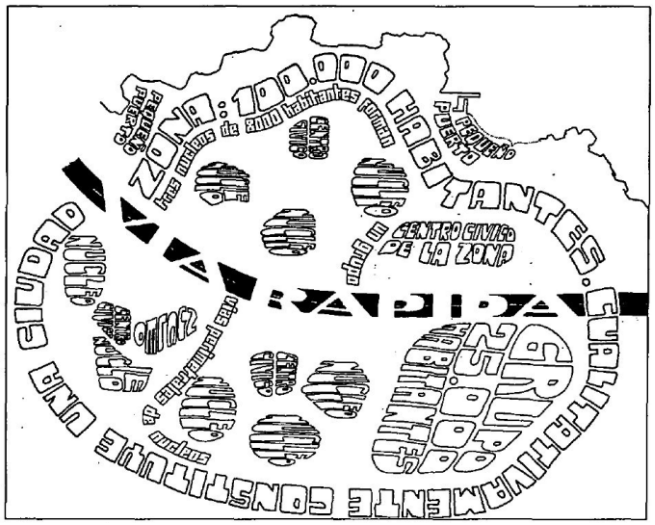
O modelo de desenvolvemento tardofranquista tivo unhas imborrábeis consecuencias sobre o territorio, perpetuou desigualdades no territorio e fomentou a destrución de innúmeras paisaxes. Por suposto, ao igual

USC

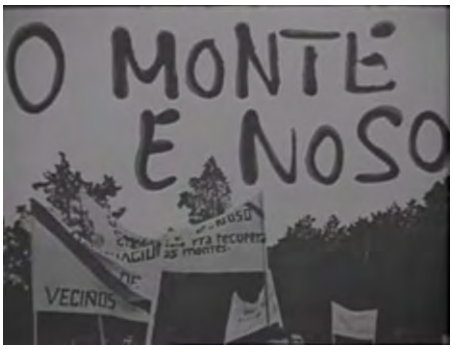
[960] Proxecto nacional «Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina, 1945-2020» (DEPARQ, PID2020-112921GB-I00). IP: Federico López Silvestre. Período: 2021-2024.



469



470



471



472



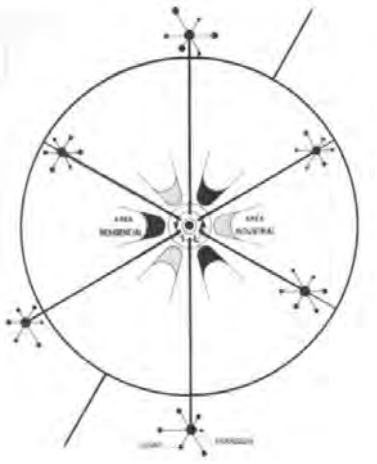
473



474



475



476

Fig. 469. O plan comarcal de Palacios. Fonte: Pereiro Alonso (1981, 97)
Fig. 470. A Cidade das Rías, modelo de poboacións e vías de comunicación. Fonte: La Voz de Galicia, 10 de agosto de 1968
Fig. 471. Fotograma d'*O monte é noso* de Llorenç Soler (1978)
Fig. 472. Viñeta contra a Autoestrada do Atlántico. Fonte: Portela (1978, 311)
Fig. 473. Manifestación de oposición á Autoestrada. Fonte: Portela (1978, 311)
Fig. 474. Esquema de desenvolvemento comarcal para o Rombo Sur de Galiza. Fonte: Ciudad y territorio, nº 1/2 (1975), p. 154
Fig. 475. Modelo de capital lineal para Compostela do relatorio para o congreso da UIA (1978). Fonte: *Arquitectos*, nº 19 (1978)
Fig. 476. Modelo de cidade en estrela do relatorio para o congreso da UIA (1978). Fonte: *Arquitectos*, nº 19 (1978)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que no mundo urbano, a arquitectura estaba practicamente excluída dun debate e unha práctica con certas garantías de desenvolvemento sostíbel e construción medida. Desta maneira, os grandes soños de planificación urbana e territorial da modernidade ficaran lonxe da vontade política e as condicións materiais. O proxecto de Extensión e Reforma Interior de Vigo de Palacios, coa súa lectura da cidade, como vimos, entre as *Beaux-Arts* (Sitte) e a utopía da Cidade Xardín (Le Corbusier) mediada por Unwin[961] e o seu teimado plan de comarcalización [**Fig. 469**], non terá parangón até máis de trinta anos despois. A Cidade das Rías (1968) [**A13**] de Fernández-Albalat será a grande herdeira do Plan Palacios, tentando crear un grande *continuum* urbano entre A Coruña e Ferrol, unindo con novas infraestruturas as diferentes entidades de poboación dispersas no Golfo Ártabro, unhas unidades que, en calquera caso, queren fuxir da clásica configuración ortogonal do Movemento Moderno cara a unha concepción máis orgánica da morfoloxía urbana [**Fig. 470**][962].

Axiña coa aparición do COAG comezarían as primeiras denuncias. Na III Reunión de Arquivos dos Colexios, após á excursión dos participantes ás Rías Baixas, Tarragó pronunciouse na conclusión das xornadas sobre a situación negativa ocasionada pola actividade industrial na ría de Pontevedra (*La Voz de Galicia* 1973e; *La Voz de Galicia* 1973f)[963]. O interese do COAG en avanzar en materia territorial fica patente nos seus inicios. Nunha reunión convocada pola Xunta de Goberno 14 de marzo de 1974 sobre a planificación colexial a escala rexional, concluíase, entre outras cousas, a necesidade de ampliar a presenza colexial para combater intrusos na planificación, un maior achegamento á sociedade, asistencia e asesoramento e actuación colexial fronte á degradación da paisaxe natural, rural e urbana[964]. As cabezas visíbeis do COAG atopábanse en maior ou menor medida nun espectro ideolóxico progresista e galeguista, mais se cadra voces como Portela estarían máis vinculadas ao nacionalismo marxista. A articulación da nova esquerda nacionalista desde finais dos sesenta viu na cuestión do colonialismo un dos puntos básicos do discurso, como testemuñan obras como *O atraso económico de Galiza* (1972) de Xosé Manuel Beiras ou *Problemática nacional e colonialismo: o caso galego* (1978) de Francisco Rodríguez e Ramón López Suevos —vinculados á UPG. Como xa dixemos, o ensaio de Beiras podía estar detrás de textos como o que Portela redacta para as conclusións do SIAC en nome dos arquitectos galegos (Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1977a, 297; Grupo 2C 1977d, 64) ou a súa reflexión sobre as fórmulas de desenvolvemento territorial socialista e a súa posíbel aplicación ao caso galego nas Xornadas de Arquitectura Galega (Portela 1984a). Sexa como for, e aínda que o paradigma do colonialismo comeza a estar superado[965], é innegábel a profunda alteración do territorio por parte de forzas extractivistas. Constenla Vega fala da virulencia destes procesos como o camiño cara ao colapso territorial de Galiza por mor do paradigma do capitalismo tardío, o neoliberalismo e posmodernidade:

> Pero entón, en que termos falamos do colapso do sistema territorial en Galiza? Se pensamos en termos espaciais na organización social do territorio galego até a segunda metade do século XX, podemos concluír que deu lugar á denominada paisaxe do réxime de agras. A matriz desta construción estaba constituída por tres elementos principais: o eido (tecido produtivo), a aldea (tecido residencial) e os camiños (tecido viario). Os tres foron o resultado dunha explotación económica adaptada ás condicións ecolóxicas preexistentes que deu lugar a uns usos moi concretos dun solo extremadamente partillado. Ademais, cada elemento cumpría unha función social determinada (incluíndo, por certo, o monte), ofrecendo unha lectura coherente e naturalizando as relacións humanas.

[961] Ver capítulo 1 do bloque II.

[962] Sobre a Cidade das Rías, véxanse o especial de *La Voz de Galicia* (1968), a memoria de Fernández-Albalat Lois (1969), a sesión crítica de arquitectura do COAM («La Ciudad de las Rías. Sesión crítica de arquitectura» 1969), os estudos de Peña Pereda (1977) ou Martínez Suárez (2002a) ou o volume *1968-2017. La Ciudad de las Rías* (Dalda Escudero 2017a; 2017b; Estudio de Urbanismo Sociología y Arquitectura 2019).

[963] Esta cuestión da influencia da industria sobre as rías pode ser rastrexada no *Boletín informativo* colexial. No número 4 (abril de 1974) son incluídos un artigo de Saco (1974) e unha nova sobre unha mesa redonda celebrada no Mercantil de Pontevedra (*Diario de Pontevedra* 1974a).

[964] «Varia», *Boletín informativo* (nº 3, marzo de 1974).

[965] Sobre a validez actual das teses do colonialismo galego, resulta de interese a conversa entre De Pablo e Rey Araújo (2021) na revista *Clara Corbelhe*, na cal se discute sobre os paradigmas superados do colonialismo interior baseado na dicotomía campo-cidade, a explotación económica e o asoballamento cultural e lingüístico, a posibilidade de definir a posición de Galiza na periferia do centro do sistema-mundo capitalista e a necesidade de construír un relato que amplíe a análise dos dispositivos de poder subalternizadores.

> Porén, cando na década de 1960 comeza o singular despregue das lóxicas da economía de mercado (Beiras, 1972), emerxen unha serie de disfuncións espaciais descoñecidas até ese momento: urbanización de parcelas produtivas, trazados viarios que quebraban os eidos, abandono de forraxes e labradíos ou aumento da masa forestal. É dicir, a produtividade agrícola que mantiña o equilibrio do sistema territorial foi substituída polo proceso de acumulación de capital, materializado nun proceso de urbanización inducido (Constenla Vega 2018, 13).

A necesidade de atender ao territorio e ás realidades suburbanas como parte inmanente da lectura da cidade foi unha constante nas análises galegas de Rossi desde o SIAC. Na súa viaxe de 1982, o arquitecto italiano reflexionaba sobre o xeito de poboar o territorio: «estoy pensando que en Galicia ocurre algo muy parecido a lo del Venetto, en otro sentido, claro, porque allá la ciudad por excelencia es Venecia, mientras que las ciudades palladianas como Treviso, Comediano, se enraizan con el campo, con una continuidad con él» (González Carrera 1982). Esta vivencia galega do territorio era lembrada por Portela (2002c, 470): «Pero aquí en Galicia, viaxando xuntos polo territorio foi descobrindo unha realidade que xa albiscara no Ticino, no cantón italiano de Suíza, que é a importancia da arquitectura do territorio. Unha realidade aparentemente máis esvaecida, [...] [con] elementos tan importantes e tan determinantes como poida ser a arquitectura edificatoria a da cidade». Máis aló de Rossi, todos os contactos tecidos a partir das relacións con Catalunya e Italia van facer tamén o seu contributo á denuncia do COAG. Llorenç Soler, cos seus documentais, dará voz a conflitos territoriais como o campesiñado de Oliveira (Ponteareas) para recuperar a propiedade dos montes comunais usurpados pola ditadura desde 1939 n'*O monte é noso* (1978) [**Fig. 471**]. Mais, sobre todo, será *Autopista: unha navallada á nosa terra* (1978) unha das principais pezas audiovisuais de denuncia territorial desta época, un interese polas loitas sociais contra a Autoestrada do Atlántico compartido con Portela, quen traballou sobre as repercusións negativas no territorio destas novas infraestruturas, así como os marcos ideolóxicos que as ampararon (Portela 1978, 307–10) [**Figs. 472 e 473**].

Nestes conflitos da autoestrada e dos montes comunais estivo involucrado o Centro de Investigacións de Estudos Sociais (CIES). É neste contexto que o mestre Bar Bóo comeza a se interesar pola dicotomía entre crecemento e desenvolvemento. Ao CIES seralle encargado o relatorio do CSCAE no XIII Congreso Mundial da UIA (Cidade de México, 1978), con Bar Bóo á cabeza do equipo redactor[966]. No marco da temática do congreso, «Arquitectura e desenvolvemento rexional», este relatorio articulábase asemade en dúas intervencións: «Crecemento *versus* desenvolvemento» e «Cara a un modelo autonómico de desenvolvemento». A experiencia do SIAC inspirará o emprego da noción rossiana da cidade análoga como modelo de desenvolvemento, propóndose «falar de *país análogo* (en sentido non só físico, senón cultural e psicolóxico) e en consecuencia de *remodelación análoga,* como unha categoría clave na posta en marcha e, por suposto, na continuidade dun modelo autonómico» (Centro de Información e Estudos Sociais 2002, 454). Así, o outro concepto reitor da proposta sería a autonomía da escala, sinal tamén dos anceios polo autogoberno galego que existía a finais dos setenta no ambiente colexial: «O mesmo respecto de escala a nivel persoal, a nivel de casa, a nivel de cidade e de territorio. Cada cousa require unha escala, unha casa é mala se é pequena, pero tamén é mala se é grande [...]. A escala é a proporción que sempre hai que manter entre a xerarquía das necesidades, a accesibilidade dos instrumentos para satisfacelas» (Portela 2002c, 470). Entre as propostas da comunicación, a equipa de Bar deseñou unha proposta de ordenación territorial para o Rombo Sur de Galiza —o ámbito entre Vigo, Pontevedra e o Baixo Miño—como marco para a integración correcta de ordenamentos municipais como o de Baiona, que como vimos se estaba a realizar nestes anos [**Fig. 474**]. No caso de Compostela, destacábase o seu carácter filopeonil como base para a aplicación da remodelación análoga. Baixo a convicción de que a cidade ía ser a capital autonómica, esta nova condición obrigaría a descentralizar os servizos administrativos e universitarios. Desta maneira, a estrutura lineal que rexería a ordenación do ámbito de Compostela tería un

[966] O equipo que redactou o informe, dirixido por Bar, estivo composto por Basilio García Pérez, o sociólogo Xavier Álvarez Souto, César Portela, o médico Javier Yuste Grijalba e o enxeñeiro de camiños Fernando Nebot Beltrán. Como consultores participaron Andrés Fernández-Albalat, Manuel Gallego, Xosé Hermo Túñez, o sociólogo Mario Gaviria —que xa traballara con Albalat na Cidade das Rías—, o antropólogo Javier Gómez de Linaje o enxeñeiro de camiños Arturo Soria Puig e os economistas José Manuel Naredo, Xosé Manuel Beiras e Xan López Facal.

enfoque supracomarcal, desde Noia —servizos universitarios— até Arzúa —servizos administrativos— e o polo industrial de Melide [**Fig. 475**]. Con respecto ás poboacións máis pequenas, o grupo de traballo ideou un sistema de xerarquías baixo o concepto de «cidade en estrela» [**Fig. 476**][967].

O CIES desapareceria, mais sería o xermolo de espazos como Consultora Galega ou de debates posteriores, desde as contribucións de Bar Bóo en conferencias e congresos[968] ao seminario de lectura de Heidegger de 1987, de onde nace precisamente o cruzamento entre a remodelación análoga e o rexionalismo crítico[969]. O seminario pretendía atopar unha posíbel «fundamentación *heideggeriana* do territorialismo galeguista, aínda que na conciencia de que o nacionalismo galego e o nacionalismo de Heidegger non tiñan nada que ver. O contacto con Heidegger era algo do que se esperaba unha formulación máis profunda e radical da relación home-espazo, e polo tanto da revalorización da pequena escala (escala *abranguible,* como insistiamos no CIES)» (Bar Bóo *et al.* 2002, 457). En efecto, aínda que a lectura do rexionalismo crítico do seminario era a que desde o existencialismo heideggeriano propuxera Frampton, pódense ver outras ligazóns indirectas. Do mesmo xeito que Tzonis e Lefaivre propuñan a necesidade de recuperar os lugares para a convivencia e o cotián, a proposta do CIES operaba precisamente contra «a desintegración dos lazos comunitarios e persoais, a *anomia* do cosmopolitismo» (Centro de Información e Estudos Sociais 2002, 434) do urbanismo contemporáneo.

Entre os arquitectos máis activos do colexio, outro dos que máis reflexionou sobre algún aspecto territorial foi Manuel Gallego, no seu caso do mundo rural. As súas contribucións en revistas, nas Xornadas de Arquitectura Galega ou no senlleiro volume *A Galicia rural na encrucillada* (1975)[970] serán os marcos de desenvolvemento dunha análise do rural e a súa arquitectura en función das súas estruturas de poboamento, socioeconómicas, culturais e administrativas[971]. Trátase, pois, dun contexto de crecente interese polo rural no ámbito colexial, como testemuña a publicación de literatura científica sobre este ámbito como *Bamiro, un estudo do hábitat rural galego* (1977) de Xosé María Lema Suárez.

3.1.2. Suburbano, perirurbano e rururbano: da cidade difusa ao rural urbanizado

O avance aos anos oitenta ofrecerá un panorama de renovados votos de confianza nun sistema autonómico máis próximo ás problemáticas propias, unha confianza que non tardará en decepcionar pero que consolidou, cando menos, uns marcos de debate. Os anos oitenta están caracterizados tamén pola recepción de autores como Gregotti (1983), que espertará máis simpatías ca Rossi en arquitectos como Xosé Manuel Casabella[972]. Este xeito de ler o territorio como un todo que se viña xestando desde os setenta partía do convencemento de que a cidade compacta propia da modernidade estaba a sucumbir ante a emerxencia da cidade difusa (González Pérez 2015), cuestión que marcaría o debate dos noventa e que sería recollido no especial «Cidade atlántica» de *Grial*. Andrés Precedo, que xa desde os setenta viña falando de cidade-rexión —cunhas categorías analíticas: metropolitano, urbano, rururbano e rural—, concibía nos comezos de século un «desenvolvemento territorial integrado» que permitise incorporar «comunidades territoriais» nunha rede denominada «cidade rexional difusa» (Precedo Ledo 2002, 487)[973]. «Cidade difusa» será, así, un dos termos máis populares (Dalda Escudero,

[967] Os extractos das dúas intervencións foron publicados en senllos números especiais da revista *Arquitectos* do CSCAE (nºs 14 e 15, 1978) e en *Grial* (nº 155, 2002). *Vid.* Bar Bóo *et al.* (1978a; 1978b; 1978c) e Centro de Información e Estudos Sociais (2002).

[968] Pódense salientar a conferencia «Crecimiento y desarrollo» (Bar Bóo 1996), impartida na UIMP (Santander, agosto de 1980); e mais o Congreso Internacional «O feito galego» (Vigo, 1981), onde presentou a comunicación «Asentamentos en Galicia: interpretación da súa formación e dinámica».

[969] C. X. Fernández (1988, 6) reivindicaba precisamente este interese da remodelación por analoxía levada a cabo por «propios (X. Bar, C. Portela) e alleos (A. Rossi)» como xeito de recuperar a identidade urbana e territorial de Galiza.

[970] O volume vén dun ciclo de conferencias organizado pola Asociación Cultural «O Facho» e celebrado no Colexio de Avogados da Coruña. A prensa recolle a intervención de Manuel Gallego (*El Ideal Gallego* 1974c; *El Ideal Gallego* 1974d).

[971] Para as contribucións citadas e mais outras posteriores, *vid.* Gallego Jorreto (1975a; 1975b; 1978; 1988b; 2001b).

[972] Casabella coñeceu Gregotti a través do seu contacto con Bofill, como nos confirmou na entrevista realizada en marzo de 2022.

[973] Froito do seu traballo na realización do Plano de Desenvolvemento Comarcal de Galiza, Precedo Ledo acreditaba na ordenación comarcal como vehículo para a realización deste modelo de grande cidade rexional difusa. Este marco de desenvolvemento comarcal,

García Docampo, e González Harguindey 2006). Para Dalda Escudero, «área urbana», «rexión urbana» ou «cidade difusa» poden ter unha utilidade na perspectiva de planificación territorial da Eurorrexión Galiza-Norte de Portugal e na explicación dalgunhas dinámicas territoriais en Galiza:

> En Vigo e A Coruña estase a producir, a todas luces, unha nova tendencia na distribución dos asentamentos e no concepto de cidade que no seu ámbito central, a cidade compacta, acolle maioritariamente a residencia e amplía notablemente a súa oferta de servicios, pero estende ó seu territorio de influencia residencia, actividade e emprego. Na primeira coroa do ámbito de influencia, a periferia metropolitana ou cidade difusa, o crecemento está asociado á expansión da vivenda permanente e secundaria, do emprego industrial local e á formación dunha incipiente economía de servicios. Máis aló da periferia, na rexión urbana de influencia, o crecemento é modesto ou puntual, pero o territorio tende a especializarse en función das súas relacións coa área metropolitana, sendo previsible que as infraestruturas viarias especializadas orienten aínda máis unha expansión selectiva de determinadas funcións urbanas (Dalda Escudero 2002, 499).

Ferrás Sexto e Souto González (2002, 521 e 527) tamén acreditan na converxencia entre Galiza e o Norte de Portugal nun proxecto de «cidade aberta e atlántica» que definiría o modelo de Galiza como «país urbano, europeo, atlántico, ecolóxico e sostible. Seguindo co exemplo de Vigo, após sufrir décadas de e unha década de crise industrial, social e urbana sem precedentes, o PXOM de 1993 tentou responder aos desafios de Vigo e a súa ampla área suburbana, chamada a ter un papel salientábel na Eurorrexión e consolidarse como cidade metropolitana (cun longo e non resolto camiño até 2012). Estes fenómenos do suburbano ou o periurbano, que poñen o foco sobre a interrelación entre centro e periferia urbana, teñen sido amplamente abordados por Souto González (1990) como resultado da crise do capitalismo financeiro e fordista que provocou o grande desenvolvismo urbano de Vigo e a posterior inclusión urbana e territorial nos marcos socioeconómicos da autonomía e a integración europea[974]. En efecto, Vigo é unha das cidades que inspira a falta de nitidez no tránsito entre o rural e o urbano para Pino Vicente e Portela, quen consideran unha falacia a oposición entre o rural e o urbano: «A questom no momento presente —quando todo semelha que a extensom do fenómeno urbano e rururbano se generaliza— é como alcançar a modernidade sem perder a identidade. Para recuperar a *imago mundi* é preciso reconquistar o espaço ou reinventá-lo com umha dimensom humana adaptada tanto à natureza como ao devir histórico; isto é, tam enraizada no passado como projectada no futuro» (Portela e Pino Vicente 2000, 40). O «rural» é unha cuestión simbólica pola súa forza na identidade galega, cun forte risco de ser idealizado ou petrificado, sendo moi necesaria unha análise das súas profundas mudanzas. Nos anos setenta, o grupo Oikos trouxo ao debate a cuestión do «rururbano», isto é, aquilo que fai parte do rural pero con características do mundo urbano para explicar como funcionaban eses territorios tradicionalmente rurais mais moi influídos polo urbano (Oikos 1975; Estévez 1978). Un dos seus introdutores, Xerardo Estévez (1993a, 325–26)[975], confirmaba anos despois que o seu interese no fenómeno non significaba a súa aceptación, considerándoo propio dun territorio subdesenvolvido con fortes eivas na economía ou nas infraestruturas e que se manifesta fundamentalmente nos *hinterlands* costeiros[976].

Este carácter difuso ten xerado unha amalgama de análises con base a diferentes caracterizacións conceptuais desde o ámbito da xeografía, un ámbito que, dada a dificultade de interpretación do territorio galego, non está aínda resolvido: suburbanización, contraurbanización (Ferrás Sexto 1995a; 1995b; 2011; García

---

por certo, non espertaba a confianza de Estévez (1993a, 330) mais si a de Seara (1993b, 492): «O proxecto de comarcalización de Galicia vai poder racionalizar e estruturar equilibradamente estes efectos funcionais do territorio».

974 Para alén do seu *Vigo, cen anos de historia urbana (1880-1990)*, resultado da súa tese de doutoramento, o autor ten unha amplísima obra científica, sendo Vigo o marco de análise mais cotián. *Vid.* Souto González (1983; 1991; 1994; 1995a; 1995b; 1998; 1999; 2002; 2005) e Leboreiro Amaro e Souto González (1994), entre outras moitísimas publicacións.

975 *Vid.* Estévez (1978).

976 Para Estevez, este modelo rururbano evolucionará cara a un megaterritorio ou rexión urbana estruturada «al voltant de les dues forces centrípeta i centrífuga ja descrites, però s'ha d'entendre més aviat com un totum que va des de Ferrol fins a Portugal a través de carreteres, pistes i carrers, amb economies múltiples —industrial, marítima, de serveis— que faciliten una dispersió tan difusa com confusa » (Estévez 2012, 45).

Docampo 2015), periurbanización ou rururbanización[977]. Sobre estes tres últimos, Formigo Couceiro e Aldrey Vázquez tentan estabelecer as diferenzas:

> El espacio periurbano, a nuestro entender, es aquél situado en la periferia de la ciudad, que era eminentemente rural, pero que ha sufrido transformaciones profundas, tanto en el plano económico como el demográfico y el social. El asentamiento de personas procedentes de la ciudad en estos lugares los convierte en espacios de carácter residencial, aunque estas gentes siguen trabajando en la ciudad, lo que hace que se produzcan cambios formales en el hábitat y en las comunicaciones. Así, este espacio pasa a tener numerosos usos (residencial, industrial, de ocio, agrícola, etc.). Por tanto, el término periurbanización define un nuevo proceso de ocupación del espacio en las proximidades de las ciudades. En cuanto a los otros dos conceptos podemos decir que acepciones semejantes a las de periurbanización, pero consideramos que este último término es el más apropiado para aplicar al conjunto de cualquier periferia urbana, mientras que los otros dos serían partes de esa franja periurbana. Así, por rururbano puede entenderse aquel espacio en el que se mezclan los paisajes urbanos y rurales, yuxtaponiéndose y compitiendo por esas áreas. En cambio, la contraurbanización sería un movimiento de abandono de los centros urbanos por grupos acomodados de su población buscando una residencia en contacto con la naturaleza y próxima a la ciudad. De esta manera, la franja periurbana se nos presenta como un espacio donde se da una yuxtaposición de áreas construidas *ex novo*, hábitat rural preexistente, polígonos industriales, espacios agrarios, vías de comunicación y lugares de ocio (Formigo Couceiro e Aldrey Vázquez 1999, 318).

Este proceso de periurbanización, que para os autores comezou nos setenta en Vigo e A Coruña e nos oitenta se estendeu a Compostela ou Ourense —así como pequenas vilas do rural que asumen funcións urbanas, como Verín, O Barco, Santa Comba ou Monforte—, é un proceso moi difícil de interpretar, especialmente no eixo atlántico por mor do modelo de poboamento denso. O estado do rural —e a súa relación co urbano— dá lugar tamén a outras moitas interpretacións alternativas, como o concepto de «paisaxe transxénica» de Álvaro Domingues, isto é, aquela xurdida nun contexto que nin é rural nin urbano por mor dos procesos de desruralización e urbanidade que dan lugar á «urbanización extensiva» (Domingues 2009; 2010; 2013). Mais unha pregunta que se podería facer sobre a cuestión rural é precisamente se segue existindo dito mundo rural. Neste senso, Paül i Carril sostén que, tendo a reflexión académica asumido que Galiza é un país urbano, as análises deses espazos rurais deben ser articuladas desde criterios non cuantitativos, instando a introducir outros matices cualitativos: «No entanto, estas consideracións non implican que falar dos espazos rurais deixe de ter sentido. De feito, estamos convencidos de que estes manteñen a súa identidade por rexidos que estean polo sistema urbano, e que segue a ser pertinente reflexionar sobre eles e, polo tanto, empregar a categoría *rural*» (Paül i Carril 2015, 695).

A degradación do territorio e a conseguinte pauperización da arquitectura tradicional será outro dos principais debates, un debate que, con todo, acabará por derivar na caricatura do *feísmo*. Arredor de debates que si achegan unha diagnose de interese para determinar as causas e dinámicas do maltrato territorial, o *feísmo* agroma dunha visión urbana que ridiculiza o mundo rural, coloca na mesma altura a responsabilidade de particulares, axentes inmobiliarios e administracións, adopta unha posición que en moitas ocasións pode ser denominada como clasista e un discurso de autoodio e colonialismo cultural interior baixo unha aparencia de contradiscurso contra ese mesmo colonialismo. Aínda que se volverá sobre esta cuestión do *feísmo* noutros apartados da tese e, especialmente, no epílogo, cómpre citar algúns marcos dun debate que ten sido xa impugnado desde a literatura académica (Santos Solla e Piñeiro Antelo 2020). Dun lado, a revista *Tempos novos* (nº 62, 200) publicou un informe sobre o maltrato do territorio realizado por Pedro de Llano (2002b) e organizou unha mesa de debate sobre esta cuestión con Pérez Rúa, Precedo, Martínez Suárez e Estévez (2002). Doutro lado, as dúas edicións do Foro Internacional do Feísmo —«Destruír un país?» (2004) e «Construír un país: rehumanizar o territorio» (2007)[978]— pretenderon articular un debate serio arredor da cuestión, superando certos xuízos de valor amplamente difundidos arredor do *feísmo*.

USC

977 O meu agradecemento a Diego Cidrás por me facilitar a escolla de referencias para a clarificación conceptual desde o eido da xeografía.

978 Asemade, neste segundo Foro do Feísmo realizáronse dúas exposicións: «Feísmo Ilustrado» e «Ocultacións e inexistencias».

En resumidas contas, a cuestión territorial será mais un elemento que confira un cariz de proximidade e inflexión rexional á arquitectura galega deste período, unha ollada desde o local: «Con esta mirada, o local adquire unha nova dimensión, xa non só se refire ás características do herdado e ao recordo do inmediato da nosa contorna reivindicada con nostalxia, senón que é unha actitude, unha forma de relacionarse co espazo próximo, inmediato» (Gallego Jorreto 2015c, 67). A arquitectura tentará facer parte do que Allegue Fernández (2007, 193) definiu como «solidariedade territorial», unha estratexia que consolide unha rede urbana policéntrica e asegure «un desenvolvemento solidario e sostible do territorio, evitando a actual tendencia que procuran as economías de escala na consecución de *masas críticas* na conurbación do eixe atlántico». En definitiva, arquitectura e urbanismo, desde unha postura como disciplinas críticas, tentarán erixirse como contrapesos a un voraz proceso de urbanización que anula o desenvolvemento sostíbel do territorio:

> En moi poucos anos a Galicia urbana avanzará ata acadar elevadas porcentaxes de hexemonía demográfica confirmando realidades hai anos anunciadas: o «rural» xa non é o rural. Todo, vilas medias, aldeas, urbanizacións, polígonos industriais forman parte dunha enorme periferia urbana en que todos os días se pechan para sempre as portas dalgunha casa, e os portóns dalgunha nave.
>
> Fronte a esta realidade, resulta cínica a indiferenza suicida dos discursos urbanísticos que avogan pola rápida volta a dinámicas xeradoras de «máis madeira», máis «crecemento urbano» identificado con construción de novos polígonos residenciais, de novas infraestruturas territoriais de acceso ás cidades, de novos grandes equipamentos, de máis aparcadoiros, máis velocidade, túneles baixo o mar, e novos carrís, nunha sociedade exhausta (Martínez Suárez 2015, 182).

3.1.3. Paisaxe como arquitectura

A dicotomía entre territorio e paisaxe adoita erixir o territorio como a perspectiva científica de diagnose e acción e relegar a paisaxe a unha secundaria posición estética secundaria e non operativa, como lembran Carreiro Otero e López González (1991) no CIAI. Porén, a relación entre arquitectura e paisaxe irá transcendendo a liña máis sentimental ou retórica para unha concepción verdadeiramente válida na transformación do espazo e unha disciplina dentro do propio quefacer docente, disciplinario e práctico da arquitectura. O interese por integrar a paisaxe como un elemento máis da arquitectura e a ordenación do territorio aparece en varios arquitectos: na vinculación ao mundo urbano e a periferización recente da paisaxe (Martínez Suárez 2001), na necesidade de reconciliar a construción cunha paisaxe profundamente alterada (Llano Cabado 2006b), na integración de cultura e paisaxe como xeito de ler a relación co territorio (Seara Morales 1981d; 2009) ou a paisaxe como marco cultural, perceptivo e vivencial que é consubstancial ao territorio (Portela 2001f). Con todo, a figura chave nesta implicación da paisaxe na arquitectura é Isabel Aguirre. O clima construído arredor das Xornadas Internacionais sobre Paisaxismo de 1991 conseguiu fixar a cuestión da paisaxe como un marco para o debate e a creación arquitectónicas (Aguirre de Úrcola 1991). O compromiso de Aguirre (1992, 19–21) é entender como o desenvolvemento ten interrompido a harmonía anterior entre a sabedoría popular e o lento crecemento económico para promover unhas intervencións no territorio cualitativas e non cuantitativas. Así mesmo, o paisaxismo de Aguirre propón unha nova relación e percepción da natureza que implica directamente a relación entre o urbano e o rural:

> Entender un pacto con la naturaleza desde lo urbano, puede comprenderse en parte desde el incremento de las zonas verdes en la ciudad, está claro, pero pienso que se debe reflexionar mucho más sobre esta cuestión. La ciudad habrá de pensarse como un hábitat no enfrentado a lo rural sino estableciendo entre ambos un diálogo enriquecedor. Desde dentro de lo urbano, los parques urbanos, los grandes parques por supuesto, no esas zonas verdes residuales que en realidad no son más que espacios ajardinados reguladores del tráfico, no deben sentirse como «guetos de naturaleza» a los que hay que ir para respirar: la naturaleza debe entrar en toda la ciudad como un elemento más de su arquitectura. Sin embargo, parece que la tendencia, movida muchas veces por la improvisación y siempre por el mercado, es muchas veces la contraria: se expande lo urbano sobre el rural sin control, sin solución de continuidad, negando la ciudad y simplemente construyendo en el campo fuera de la ligazón intrínseca al ser de la ciudad generadora de la convivencia ciudadana. Con estos planteamientos se produce la situación inversa del pacto propuesto: se crean «guetos urbanos» en el campo que ni son urbanos ni son rurales, son lo que yo llamaría el nuevo paisaje residencial que aparece disperso aleatoriamente producido

USC DE COMPOSTELA

> fundamentalmente por las urbanizaciones de adosados. Con este planteamiento se rompe además la característica primordial de la ciudad como hecho residencial (Aguirre de Úrcola 2002, 33).

Propostas como a dos xardíns de Bonaval reflicten as prácticas paisaxísticas destas décadas: o respecto ás preexistencias, a lectura do espazo en termos de movemento e convivencia, a escolla da vexetación ou o uso da arte como elemento de composición paisaxística, neste caso a *Porta da Música* de Chillida. En efecto, a disolución dos marcos tradicionais da escultura que anunciaba Rosalind Krauss nos oitenta coa teoría do escultura do campo expandido, con consecuencias obvias como a *land art*, será fundamental para entender esta nova simbiose entre arte e paisaxe. Non en van, Isabel Aguirre levou a cabo a reordenación paisaxística da Illa das Esculturas en 2008, un xeito de dinamizar un conxunto que durante anos estivo condenado ao ostracismo administrativo. A proposta de Xosé Antón Castro e Rosa Olivares (1999-2000) pretendía dinamizar a través das obras de Casás, Dan Graham, Holzier, Leiro ou Croft [**Figs. 477 a 481**] unha zona periférica inconclusa dun xeito diferente pero integrada ao dos novos servizos do campus universitario ou o gran Pazo da Cultura [**C15**] de Manuel de las Casas (X. A. Castro Fernández, Herranz Pascual, e Pastor Bravo 2022, 196)[979]. Sexa como for, a presenza de Aguirre na profesión foi decisiva na introdución de novas materias na ETSAC[980] e a creación de titulacións de Paisaxe —Grao en Paisaxe e Máster en Arquitectura da Paisaxe— e da Fundación Juana de Vega, que non só ampara as novas titulacións, senón que convoca uns xa prestixiosos premios ás mellores arquitecturas da paisaxe en Galiza. Este novo paradigma, pulado definitivamente polo Convenio Europeo de Paisaxe (2001), terá implicacións en termos administrativos, como a aprobación da Lei Galega da Paisaxe (2007).

Neste contexto, a xeografía ten asumido a paisaxe como dos conceptos que artella o estudo dos fenómenos territoriais, integrando todo o imaxinario cultural, literario e visual construído arredor das paisaxes (Paül i Carril e Labraña Barrero 2013); a necesidade de integrar a sensibilidade *paisaxeira* na ordenación do territorio, motivación da creación do Observatori del Paisatge de Catalunya (Nogué 2010); ou mesmo a paisaxe como marco operacional para xerar identidades territoriais ou co lugar (Nogué 2009; 2015). Así mesmo, a cuestión da paisaxe e a súa relación coa arquitectura e a arte estará presente no debate en disciplinas como a historia e a teoría da arte, caso do volume *Nuevas visiones del paisaje*[981]. Este proxecto tenta aplicar as lecturas en clave de *pospaisaxe* que se están dando en Galiza, na súa arquitectura, urbanismo, arte e as implicacións entre elas: as dialécticas entre museo e natureza, a nova sensibilidade xardineira, hibridacións urbanas e harmonías contrastadas, a arquitectura que devén paisaxe, paisaxe e enxeñaría e fotografía e paisaxe (Sobrino Manzanares e López Silvestre 2006). Esta situación da *pospaisaxe* vén determinada por unha serie de factores: o avance da *estetización* e a saturación de paisaxes ou a disolución da tradicional diferenza entre o construído e a paisaxe en beneficio do espazo público (López Silvestre e Sobrino Manzanares 2006, 14–18). Máis aló, Federico López Silvestre tentou definir a arquitectura galega desde a óptica da paisaxe, unha práctica de extracción de patróns *paisaxeiros* da *iconosfera* galega para xerar novas sensibilidades *paisaxeiras* e harmonías contrastadas coas contornas en que se opera. Estes patróns artellaríanse en dúas escolas: a do rexionalismo crítico e a do movemento moderno, que definen as dúas expresións principais da paisaxe arquitectónica contemporánea (López Silvestre 2007, 159–60). Dun lado, López Silvestre distingue entre aquelas propostas que procuran unha maior integración na paisaxe cultural e nas virtudes do lugar, desde a liña tipolóxica — Portela, García Braña, Rosales— até as novas poéticas do lugar, que inclúen arquitectos como Gallego, De Llano ou López Cotelo ou tendencias como a reconstrución crítica de Kleihues ou a estética da desaparición — as casas de Penela. Doutro lado, as manifestacións da paisaxe xenérica moderna en Galiza manifestaríanse a través de tendencias como o efectismo *minimal* ou o novo monumentalismo de arquitecturas como o Auditorio de Galiza de Cano Lasso, unha arquitectura que, a pesar do uso de certos elementos vernáculos, non é un modo de concibir galego, senón da monumentalidade xenérica da modernidade (López Silvestre 2007, 165). Por

[979] Sobre a Illa das Esculturas, *vid*. Álvarez Cebrián (2006c).

[980] Na súa altura, López Silvestre (2007, 160) recompilaba as materias que existían na titulación de arquitectura: Xardinaría e Paisaxe, Ordenación do Espazo Rural, Topografía, Historia Urbana, Espazos Contemporáneos e Arquitectura e Ambiente.

[981] Publicación final do proxecto «La transformación de la concepción del paisaje en la era postindustrial. La vertiente atlántica», financiado polo Ministerio de Ciencia e Tecnoloxía (BHA2002-01657)

último, xa nos primeiros anos do século XXI, o autor observa unha crecente tendencia a crear unha arquitectura de *continuidade fluída* coa paisaxe.



477



478



479



480



481

Fig. 477. Fernando Casás, *Os 36 xustos*, Illa das Esculturas. Fotografía do autor
Fig. 478. Dan Graham, *Pyramid*, Illa das Esculturas. Fotografía do autor
Fig. 479. Jenny Holzier, *Sen título*, Illa das Esculturas. Fotografía do autor
Fig. 480. Francisco Leiro, *Saavedra. Zona de lecer*, Illa das Esculturas. Fotografía do autor
Fig. 481. José Pedro Croft, *Sen título*, Illa das Esculturas. Fotografía do autor

3.2. Os escenarios da arquitectura

3.2.1. Campos de batalla

Os límites do urbano, o suburbano e o rururbano son especialmente evocadores nas tres principais cidades galegas. En Compostela, estas relacións mantiveran ao longo das décadas de maior desenvolvemento urbano boa parte da súa identidade tradicional. Así, zonas como o eixo entre San Caetano e San Lázaro pasaron a albergar novas infraestruturas: o complexo administrativo da Xunta ou, xa nas inmediacións do periférico e a simbólica entrada á cidade desde Monte do Gozo, o Pazo de Exposicións e Congresos de Noguerol e Díez (1991-1995) [**N05**] ou o estadio Vero Boquete de Albalat (1993) [**A19**]. Monte do Gozo será tamén un dos grandes espazos de intervención da cidade, especialmente tras a creación da marca Xacobeo. Previamente, na tendencia do SIAG (1985) de abordar as relacións entre centro e periferia, a equipa dirixida por Portela e Bar deseñou unha alternativa peonil desde Monte do Gozo até a Porta do Camiño [**Fig. 482**], na liña do carácter filopeonil que lle outorgaban a Compostela no congreso da UIA, mais tamén da categorización de Compostela como grande aldea, como afirmaba durante o seminario Portela: «Compostela —dijo— é como a multiplicación do prototipo dunha aldea na súa configuración, dunha parroquia, na que a rectoral é a catedral e o cura multiplícase por moito» (Pino 1985f, 22). Estas evocacións dicotómicas campo-cidade son empregadas tamén por Estévez (1994b, 37), quen agardaba que os procesos iniciados na súa alcaldía transformasen a

«"aldea máis grande de Galicia", como Otero Pedrayo quería decir hace 50 años, en una ciudad moderna, sin renunciar a los aspectos positivos que se deducen de la conurbación ciudad-campo presente en Galicia».

Neste contexto, as diferentes lombas e montes que rodean a cidade converteranse en espazos privilexiados de creación, ás veces cunha forte contestación, como xa vimos no caso do Monte do Gozo en que destacan intervencións como o Centro Europeo de Peregrinación e Pastoral Xuvenil de Iago Seara ou o Auditorio de Alfonso Penela. A potencia destes espazos consolidarase na dicotomía entre Gaiás e Monte Pío no tránsito ao terceiro milenio, que inspirou precisamente o especial «Campos de batalla» de *Obradoiro* [**Fig. 483**], composto por arquitecturas que non só se queren asentar sobre o terreo, senón constituíren elas propias unha topografía (Agrasar Quiroga 2015, 6). Esta é a liña empregada por Fernández-Galiano na súa crítica do proxecto de Eisenman no Gaiás. A «topografía táctil» que define a Cidade da Cultura era para el unha síntese das pescudas do arquitecto que incluía a «obsesión sintáctica dos setenta» —as mallas ortogonais—, as «escavacións artificiais dos oitenta» —as trazas da cidade histórica— e os pregamentos azarosos dos noventa, «llevados a su extremo más coreográfico en una corteza ondulante y agrietada que extiende sobre la colina un dosel pétreo» (Fernández-Galiano 1999, 64; 2005a, 15; 2005b, 15). Seguindo un proceso de computación dixital [**Fig. 484**] para a realización desta topografía[982], o que Eisenman propón é un dispositivo de figuras para xerar unha «montaña máxica»:

> En lugar de concebir el plano del suelo como base sobre la que las edificaciones se apoyan como figuras, generamos una condición donde el plano del suelo se transforma para convertirse en figura; los edificios pueden entonces hundirse en el terreno[983]. Es una nueva tipología de trama urbana donde el espacio que habitas parece tanto liso como arrugado —como una concha de mar, el antiguo símbolo de Santiago, que es tanto liso como arrugado. La codificación del pasado medieval de Santiago para la Ciudad de la Cultura crea una sensación de presente activo, que se refleja a través de una forma táctil y fresca —lo que podríamos llamar una concha fluida («Concurso Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela» 2009, 8).

Partindo da análise de Fernández-Galiano (1999, 65; 2005a, 15; 2005b, 15), son varios os exemplos da crítica que acreditan na relación entre a Cidade da Cultura e os conceptos de Frampton (1985c; 2006a) de tectónica e estereotomía (Caridad Yáñez e Fernández-Gago Longueira 2012; García Hípola e García Hípola 2012; Palmeira de Lucena 2013), que o inglés definía desde a lectura de Semper. Na nosa opinión, a Cidade da Cultura transgride estes límites da tectónica e a estereotomía, cando menos no que se refire ao seu papel conceptual no dispositivo do rexionalismo crítico. Se a tectónica era unha estratexia non só estrutural da arquitectura, senón un instrumento de mediación entre cultura e natureza, o formato da Cidade da Cultura e a súa fortísima pegada ambiental no Gaiás fai difícil unha interpretación críbel desde a perspectiva tectónica. Sexa como for, esta implicación territorial da Cidade da Cultura obtivo unha crítica favorábel, para alén de irresponsábel e altamente nesgada. Para Mayka García Hípola —unha das grandes especialistas a nivel estatal sobre a arquitectura de Eisenman—, Eisenman desdebuxa os límites da disciplina, eliminando os binomios arquitectura/paisaxe, interior/exterior, horizontal/vertical e formal/informal como se se tratase dunha obra de *land art*. Ademais, consciente ou inconscientemente, define a CdC como un «mausoleo para a cultura do espectáculo», un híbrido entre a tumba e a acrópole (García Hípola 2009, 44; García Hípola e García Hípola 2012, 833–34). Máis aló das valorizacións case acríticas da megalomanía do proxecto, a crítica tamén atacou os proxectos que se atopaban nos antípodas da proposta de Eisenman como se fose un pecado proxectar baixo o pretexto de interferir o mínimo na paisaxe:

> Una actitud diferente fue la adoptada por los otros tres españoles en el concurso, que prefirieron ignorar las demandas simbólicas del concurso, evitando construir en los lugares más expuestos, y disponiendo sus edificios

[982] Sobre isto, Eisenman (2010b) afirmaba que xa realizaba este tipo de traballos antes de existir a computación dixital e que moitos proxectos contemporáneos que usaban esta tecnoloxía non tiñan por que ser máis sofisticados: «¿Más que la Ciudad de la Cultura? Sería pretencioso que lo dijera, pero creo que la Ciudad de la Cultura tiene un nivel de lo que yo considero arquitectura que falta en muchos de mis colegas».

[983] Sobre esta cuestión, ao ser preguntado polo custo de mantemento e enerxía que consumiría a Cidade da Cultura, Eisenman (2001a, 25) alegaba que este soterramento do edificio axudaría a manter as propias condicións naturais para a regulación da temperatura. Isto ten a ver con outra das grandes críticas ao proxecto, isto é, a absoluta independencia no tratamento espacial do exterior e do interior, que Eisenman (2005a, 25) xustificaba coa metáfora de *Moby Dick*: unha balea suave na súa pel e caótica no seu interior.

> sobre la suave ladera de monte hacia la autopista, de forma que apenas se advirtiesen desde el centro histórico de la ciudad: éste fue el nexo de unión entre el etnográfico y esquemático *rueiro*[984] del equipo de César Portela, las elegantes plataformas neoplásticas y fabriles de Manuel Gallego y el delicado arnés de piezas diseñadas por Juan Navarro Baldeweg para ceñir los lomos del cerro. Tres propuestas verosímiles, pero cuyo voluntario perfil silencioso minusvaloraba la singularidad emblemática del lugar y del programa (Fernández-Galiano 2005a, 13; 2005b, 13)[985].

De feito, preguntado por Irisarri e Agrasar sobre as memorias daqueles proxectos que defendían a mínima interrupción da paisaxe, Eisenman (2005a, 16) respondía que o seu proxecto se movía arredor de catro motivacións: 1) afastarse da condición de edificio-obxecto do Guggenheim, posto que isto atrae toda a enerxía da cidade no canto de a expandir; 2) a súa propia lectura dialéctica entre obxecto e terreo; 3) a vontade de crear «un paisaje realizado por la mano del hombre» da man dos materiais; e 4) crear unha nova natureza. De feito, con relación a isto último, Eisenman afirma que, agás as torres de Hejduk, que é unha representación simbólica das torres da catedral, «los antiguos edificios no son edificios, son lo que yo considero un nuevo paisaje orgánico». Sen negar a vontade de lembrar o seu amigo, Eisenman contaba como lle transmitiu a Fraga a necesidade de construír primeiro as torres «por miedo a que se acabase el presupuesto y no se realizaran» (Eisenman 2005a, 18). Resulta curiosa esta preocupación orzamentaria tendo en conta non só a absoluta liberdade conferida pola Xunta, senón pola propia disociación que existe entre os debuxos e o construído nos proxectos de Eisenman: «Creo que ahora no hay ningún problema en la obra, y si apareciese alguno, se debería a la imposibilidad de definir todo en papel» (Eisenman 2005a, 19), algo que confirmaría as desconfianzas de Wang durante o concurso. De feito, comparándoo co Monumento aos xudeus asasinados no Holocausto (2003-2004) de Berlín, o arquitecto afirma que ningún debuxo previo podía expresar as texturas e as luces como o proxecto finalmente realizado [**Fig. 485**][986]. Neste sentido, Eisenman concibía a CdC como un todo, unha ensamblaxe dos edificios como textura: «No los consideramos como seis edificios, sino como una sola cosa. Hay arquitectos que hacen edificios como huevos fritos: uno, dos, tres... Nosotros hemos hecho una tortilla» (Eisenman 2005a, 23).

Porén, Cohn (2004, 10) sitúase nunha posición contraria na «batalla en la colina», entendendo a CdC como a «aceptación acrítica a las reglas reinantes de desarrollo territorial, a pesar de pretender lo contrario. [...] No tiene más relación con el solar, ciudad o territorio circundante que el típico centro comercial». Esta crítica negativa pódese ver tamén en Curtis, quen sinala as miserias formais dun proxecto cunhas inexorábeis consecuencias ambientais da «decapitación do Gaiás»:

> Eisenman's project for Galicia summed up several years of research into fragmentation, striation, and interstitial space. Folds, of course, were very much in fashion at the time and Eisenman was forever sexing up his dossiers with a little French theory, for example quotations from Deleuze on *Le Pli* (The Fold). Some of his followers in turn introduced a pseudo-scientific badinage concerning strings and algorithmic transformations. Behind the smokescreen of pretentious theorising, Eisenman is in fact a formalist who raids sourcesand manipulates forms for their own sake, leaving aside the problem of content. For all the promotional chatter, the City of Culture in Galicia seems to have been inspired fairly directly by an example in the realm of land art: Grande Cretto in Gibellina, Sicily (1985-9) designed by Alberto Burri as a memorial to the earthquake of 1968[987].

---

[984] Máis aló desta conceptualización de Fernández-Galiano, sobre a conformación histórica do rueiro e a súa validez compositiva para a contemporaneidade, *vid*. Bonet Correa (1998).

[985] Esta diagnose non é exclusiva de Fernández-Galiano. Para Mayka García Hípola (2009) divide os proxectos presentados en dúas estratexias. A primeira delas, representada por Portela, Gallego e Baldeweg, baséase, segundo a autora, no feito de ignoraren as posibilidades simbólicas do proxecto, facéndoo imperceptíbel desde a cidade histórica, fronte a outros como Holl e Gigon-Guyer, que traballaron sobre a zona máis exposta á zona histórica con volumes escultóricos. A segunda estratexia, tomada por Nouvel ou Perrault, supón traballar coa topografía e a propia terra. Eisenman, por último, atópase a medio camiño, empregando unha peza escultórica en simbiose coa topografía (García Hípola 2009, 44; García Hípola e García Hípola 2012, 833).

[986] Como comentario comparatista, o Monumento ás vítimas do Holocausto, sendo completamente diferente en programa á Cidade da Cultura, presenta tamén o interese na topografía como elemento compositivo. Así, as irregularidades topográficas, unidas ás dimensións variábeis dos diferentes prismas, xera un sentido de itinerario lúdico que resulta bastante contraditorio na relación entre o espectador e este monumento dedicado á memoria.

[987] García Hípola (2009, 44) tamén o relaciona con Burri.

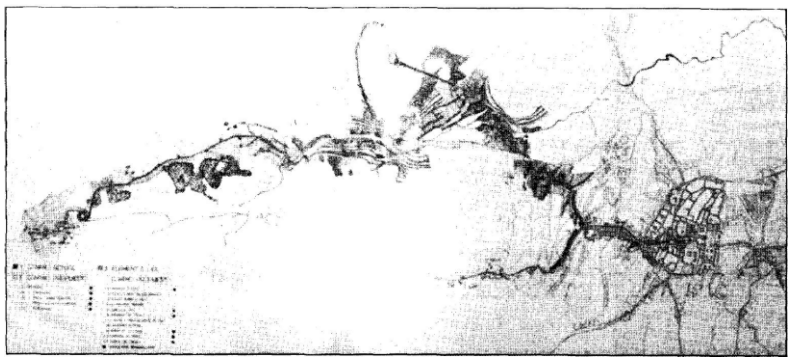
> This takes the form of a solidified 'map' of the destroyed city made from concrete and rubble, with folding shapes, incised streets, and the striations of a distorted grid laid out across the landscape.
>
> The project promoted for its topographical sensitivity in fact required the complete decapitation of Monte Gaias and the removal of millions of cubic metres of soil. The 'delicate folds' of the competition model have translated into vast looping curves and surging roof surfaces that suggest the vulgarity of a railway in a funfair rather than abstractions of landscape (Curtis 2010).

Se o Gaiás xorde como a construción dunha nova topografía —o terreo convértese en figura, como vimos—, o complexo presidencial de Monte Pío leva a cabo, máis ben, unha reconstrución tectónica —agora si— da paisaxe, o «logro da conservación da topografía» para Cohn (2004, 14). Aínda que Gallego (2016) se desmarcaba de calquera sospeita do encargo do proxecto como unha maneira de compensar a previa concesión da CdC a Eisenman, é indubidábel o antagonismo non só da propia arquitectura, senón do programa que a envolve. Así, se Eisenman confiaba —comparándoo co Lincoln Center de Nova York— en que a CdC atraería inversións inmobiliarias nos arredores do Gaiás, concibíndose como un proxecto moi desenvolvista, o complexo de Monte Pío [**Fig. 486**] pretendía empregar a antiga sede do Instituto Xeográfico Catrastral non só para a propia residencia presidencial, senón para crear un parque público nunha zona que case non tiña sufrido alteracións. Yolanda Pérez Sánchez resumía á perfección isto:

> Su obra manifiesta el influjo de la «arquitectura invisible» de De la Sota, reducida a lo esencial y vinculada a las necesidades inmediatas, a su deseo de establecer un vínculo con la cultura arquitectónica de Galicia y expresar una identidad local. Desde una concepción experimental y esencialista derivada del Movimiento Moderno, su obra —como la de los portugueses Álvaro Siza Vieira o Eduardo Souto de Moura— busca una dimensión sensorial y una identificación con el lugar que entronca con los principios del regionalismo crítico formulados en los años ochenta (Pérez Sánchez 2006b, 271).

Seguindo a liña da «estética da desaparición», o complexo de Monte Pío partilla coa casa de Penela en Boborás ou a casa de Souto de Moura en Moledo de Minho —ver 3.2.3.— o diálogo co espazo natural a través da ocultación dos planos, unha estratexia que confire unha importancia sinalada ao muro, que neste edificio fomenta a conversa entre o inmóbel e a orografía accidental do Monte Pío. Deste xeito, o proxecto parte dunha tradución da topografía da lomba ao programa volumétrico do complexo, que non fai senón adoptar a mesma dimensión espacial có lugar. Reconstrúese o terreo, escávase e a arquitectura ocupa exactamente o mesmo espazo. Para Cohn (1998b, 11), «el asentamiento de su arquitectura en las particularidades del lugar añade una dimensión ausente del concepto sotiano de la técnica, más abstracto y general, marcando el cambio fundamental que divide la arquitectura contemporánea de la era De la Sota». Esta reconstrución, que parte do compromiso coa tectónica do lugar, non só é o fundamento dunha intervención respectuosa, senón que participa da realidade monumental de Santiago. Neste senso, Baldellou relaciona o quefacer de Gallego coa noción de «lugar intemporal», o que está lonxe do noso tempo persoal: o «monumento, que permanece na memoria dende "antes" de nós, ou que permanecerá máis ca nós [...]. Como Kahn quería, deixar que as cousas sexan (cheguen a ser) o que "queren" ser [...]. Gallego introduce co tempo a memoria, a intrahistoria, a busca instintiva do que a cousa quere ir sendo, e con ela, o que o propio arquitecto "vén sendo"» (Baldellou 2003, 86). Nesta situación do estudo do proxecto, énos obrigado afirmar que a noción do monumental en Gallego se desdobra: por unha banda, para xogar na mesma dimensión monumental da cidade, da inmortalidade da súa pedra; e, coma consecuencia disto, recoller a memoria do lugar e introducirse nela, atopar a lexitimación na relación ancestral do accidente topográfico co feito humano. A relación da cidade co Monte Pío primixenio e o Pedroso non se ve ameazada. O complexo estabelece unha conversa intemporal coa cidade, xa que logo, Gallego entende que Monte Pío —ou o Gaiás no seu proxecto para a CdC [**Fig. 487**] [988]—, por un proceso de azar, é mais un monumento: «Y esto es la ciudad hoy. Sus colinas vacías son realidades, me atrevería a decir

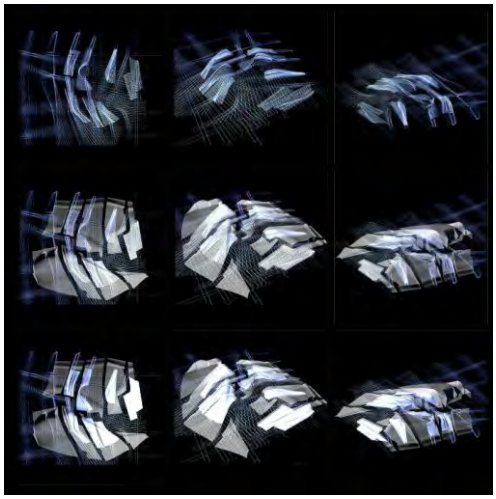
[988] «[...] Este complejo construido podría estar en cualquier sitio, pero está al lado de Santiago de Compostela. La persistencia de las colinas rotundas, visibles desde la pequeña y fraccionada escala urbana es hoy una visión inseparable que la historia ha dejado en la ciudad [...]. La Ciudad de la Cultura será un vacío en esa gran mancha construida que es la ciudad hoy; un conjunto de espacios ajardinados que aportan una visión nueva de los límites y de las relaciones, espacio que irremediablemente ordenará el espacio metropolitano y mostrará una nueva cultura de colonizar y construír el territorio» («Concurso Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela» 2009, 12).



482



483



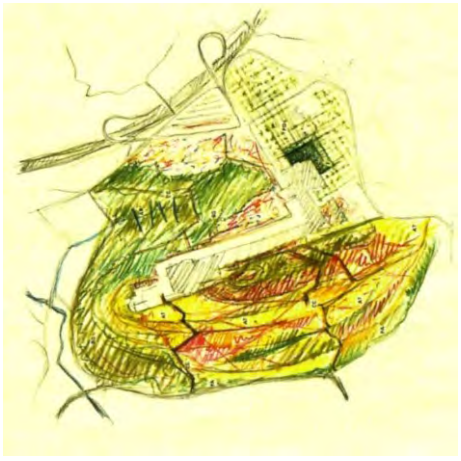
484



485



486



487

Fig. 482. Proposta de alternativa peonil desde Monte do Gozo coordinada por Portela e Bar Bóo (SIAG, 1985)
Fig. 483. Portada de «Campos de batalla», *Obradoiro*, nº 31 (2004)
Fig. 484. Proceso de computación da Cidade da Cultura
Fig. 485. Peter Eisenman, Monumento aos xudeus asasinados no Holocausto (2003-2004). Fotografía do autor
Fig. 486. Manuel Gallego, Complexo presidencial de Monte Pío (2000-2002). Fotografía do autor
Fig. 487. Manuel Gallego, proposta para a Cidade da Cultura. Fonte: *Future arquitecturas*, nº 19/20 (2009), p. 13

monumentos que dialogan con las construcciones y le dan sentido [...]. Se trataba de construír sobre una colina [...], preservando su silueta en la que domina el vacío vegetal sobre el paisaje construido de Santiago» (Gallego Jorreto 2002b, 81 e 83). Con todo, esta posición non é a mesma cá emprega na outra grande obra compostelá dos noventa, os edificios para investigación (1992-1997) [**G13**], coa súa autonomía sobre a paisaxe do Campus Sur, ou o Museo de Belas Artes:

> Á parte a estratexia persoal do autoexilio, a arquitectura de Gallego parece responder a certas estrataxemas respecto ó seu enfrontamento co lugar e a memoria. En xeral, móvese máis a gusto na camuflaxe. Neste sentido, as referencias ó un e á outra concrétanse en chiscadelas que pretenden ocultar relacións profundas. As obras en Santiago, os Laboratorios e o Complexo de Presidencia, establecen posicións opostas. Se os Laboratorios parecen asumi-la súa autonomía respecto ó territorio maltratado, propoñendo obxectos precisos na paisaxe (a actitude de Corrubedo), o Complexo desenvólvese «desde dentro» do propio territorio, remitindo na súa forma a unha memoria ancestral e «arqueolóxica», de castro e de burgo medieval. A maioría das veces recorre, sen embargo, a solucións intermedias nas que os límites asumen todo un ritual de paso do un ó outro (Museo de Belas Artes), ou de lugar fronteirizo, impreciso, pertencente simultaneamente ó un e ó outro, sendo ademais, distinto (Baldellou 2003, 87).

Ao contrario do espazo impreciso entre dúas realidades do Museo de Belas Artes, o conxunto de Monte Pío está rexido por unha «precisión precisa» que «pone el acento en los límites: desde lo urbano, a los revestimientos de las superficies, las texturas, hasta las juntas» (Baldellou 2002, 15). En resumidas contas, o proxecto

> Es anularse. Yo parto de que un presidente tiene que tener una casa como si fuera un campesino. Parto de eso, es decir, una casa para vivir él, pero yo no puedo hacer un monumento de un hecho que es cotidiano, que es la vida de un hombre. Volvemos a lo mismo. Entonces la arquitectura de la casa del presidente es una arquitectura que intenta anularse. Hace un esfuerzo por anularse. Entonces la arquitectura es de una modestia como puede ser la de un paisano. Es una tapia de una higuera, un banco, un murito...[989]

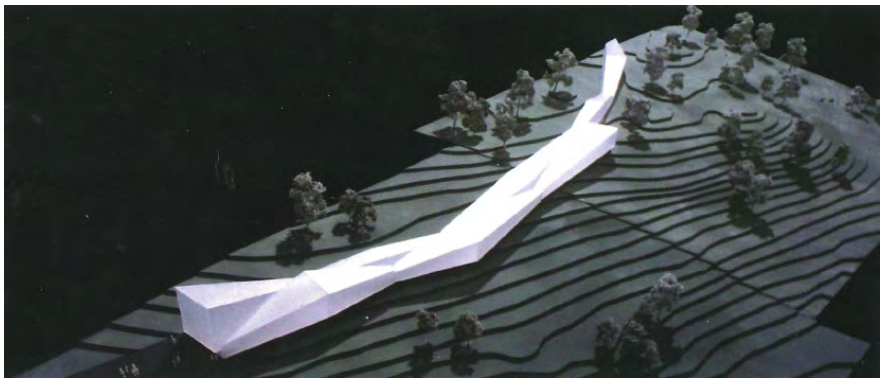
En Vigo, o gran «campo de batalla» serían as novas arquitecturas do Campus das Lagoas-Marcosende a partir da segregación universitaria de 1989. Para Agrasar Quiroga (2004d, 41), se a CdC e Monte Pío representaban a tradición inglesa do *landscape* —baseada en aspectos estéticos fundados na reacción ilustrada—, as propostas de EMBT e Penela en Vigo estarían emparentadas co *Kulturlandschaft* alemán, que «contempla el problema del paisaje desde una óptica científica, geográfica, como construcción cultural condicionada por cuestiones ambientales, sin arrastrar la carga de una determinada orientación creativa». A proposta de EMBT parte de crear un espazo dotacional central, con diferentes servizos administrativos e de lecer, amalgamando os espazos do campus, desde o primixenio CUVI de Desiderio Pernas (1977) até os terreos onde irán aparecendo novas dotacións. En palabras de Cohn: «EMBT ha creado una versión piranesiana, vertiginosa y estimulante de puentes entrecruzados y edificios dispuestos en terrazas. La profanada condición natural del solar no puede ser restaurada, pero en su lugar obtenermos una gozosa fusión de topografía y denso desarrollo» (Cohn 2004, 12). Entre os edificios que unía podemos salientar, dunha banda, as propostas das facultades de Xurídicas (1993-1995) e Económicas de Alfonso Penela [**P01**], esta última adaptada á topografía valgada de piñeiros cunha composición en U pechado nas dúas fases do proxecto (1989-1990 e 1995-2001). Doutra banda, a Biblioteca Central (1995) [**N07**] de Noguerol e Díez está concibida como un grande volume cúbico enlazado co plano máis alto da pronunciada orografía a través da súa terraza. Este carácter da intervención de EMBT como articulador espacial terá unha resposta rápida mais non realizada co proxecto de Paulo Mendes da Rocha (2005) [**M13**], un sistema de pasarelas que pode lembrar en certa medida ás creacións utópicas de Archigram (Cohn 2007a, 55–56).

Na Coruña, o concurso da Casa da Historia (2003), a derradeira grande aposta de Paco Vázquez, ofrecerá diferentes xeitos de dialogar cun espazo como o castro de Elviña entre o respecto pola topografía e a estridencia formal: o museo-anel lineal de David Chipperfield, a «ponte» entre castro e *neocastro*[990] de Zaha

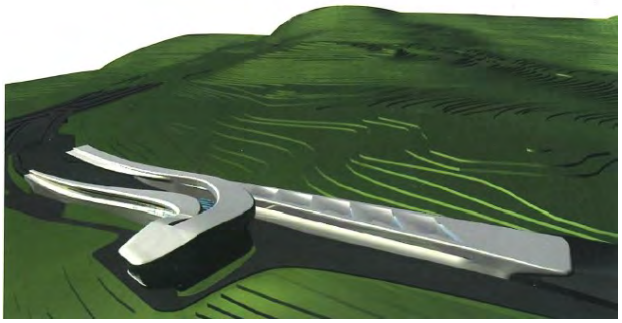
[989] Entrevista concedida ao autor no seu estudo da Coruña en novembro de 2017.

[990] Foi Paco Vázquez quen denominou *neocastro* á reprodución do castro orixinal nunha zona máis baixa da faldra da montaña, mais que non sería «un Disneyworld dos celtas», en palabras do exalcalde (Gómez-Aller 2003a, 8; 2003b, 4).

Hadid, as ruínas ancoradas ao terreo en forma de flores, estrelas ou cristais encadeados de Mansilla e Tuñón, os pequenos volumes en medio dun bosque reforestado de Gigon e Guyer[991], o cáustico mapa de Galiza de MVRDV [**M19**] ou a importancia da natureza no Parque Artabria de Gallego [**G16**], que sería a proposta gañadora do concurso [**Figs. 488 a 492**][992]. Esta proposta do carballiñés partilla dúas ideas con Monte Pío: a disposición das intervencións nun anel e unha relación Monte Pío-Obradoiro e Elviña-A Coruña ao modo do Albaicín e a Alhambra (Cohn 2004, 14).



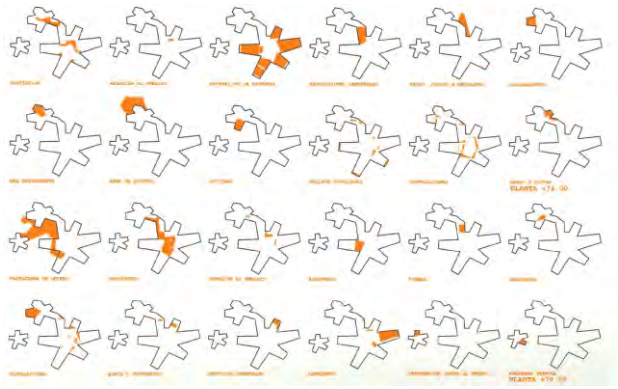
488



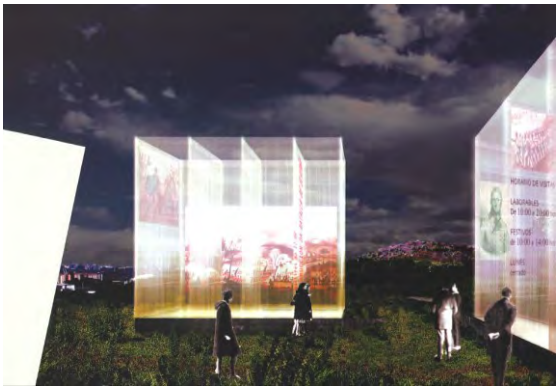
489



490



491



492

Fig. 488. David Chipperfield, proposta para a Casa da Historia. Fonte: *A&V Proyectos*, nº 3 (2004), p. 49
Fig. 489. Zaha Hadid, proposta para a Casa da Historia. Fonte: *A&V Proyectos,* nº 3 (2004), p. 53
Fig. 490. Gigon e Guyer, proposta para a Casa da Historia. Fonte: *A&V Proyectos,* nº 3 (2004), p. 52
Fig. 491. Mansilla e Piñón, proposta para a Casa da Historia. Fonte: *A&V Proyectos,* nº 3 (2004), p. 43
Fig. 492. Manuel Gallego, proposta para a Casa da Historia. Fonte: *A&V Proyectos,* nº 3 (2004), p. 41

[991] Segundo Gigon, e a pesar da presenza do *neocastro*, «el nuevo edificio no debería imitar o reconstruir elementos celtas, para mantener el protagonismo de los originales, su frescura» (Gómez-Aller 2003a, 4).

[992] Todos os proxectos son referenciados en *Obradoiro* (nº 31 Extra, 2004), *Pasajes de arquitectura y crítica* (nº 58, 2004) ou *A&V Proyectos* (nº 3, 2004). Para os citados no texto, *vid*. Chipperfield (2004), « Concursos: Casa de la Historia » (2004), Crespo González (2004), Gallego Jorreto (2004b), Garitaonaindía (2004), Gigon e Guyer (2004), Hadid (2004), Maas, Van Rijs e De Vries (2004), Montaner e Muxí (2004) e Moreno Mansilla e Tuñón (2004).

3.2.2. Entre patrimonio e paisaxe

A intervención sobre o patrimonio foi nestas décadas, dunha maneira máis ou menos crítica, un instrumento de dinamización territorial e rehabilitación paisaxística. Xa nos setenta, o debate xurdido do CIES foi a base para intervencións como a posta en valor das pesqueiras do río Miño (Portela, Molinero Llorente, e Pino Vicente 1981). Con intervencións como a do Plan de Protección do Pazo de Oca —con Daniel Pino (Portela, Pino Vicente, e Osorio 1984)[993] e que obtivo o Premio Nacional de Urbanismo (1981)—, a recuperación da carballeira de Santa Minia, de que falaremos deseguido, ou o Plan Director do monte de Santa Trega (Portela 1990c), Portela consolidarase como unha das principais voces na intervención sobre o patrimonio, sempre desde unha perspectiva que incida nas súas repercusións territoriais. Do traballo e debate conxunto entre Bar Bóo e Portela nacerá a proposta de rehabilitación da illas de San Simón e San Antón (1986) [**P34**], unha intervención cos condicionantes da forte presenza desta illa na historia da ría de Vigo: desde aquela que inspirou o xograr Meendinho no século XIII até o lazareto e o campo de concentración durante a Guerra Civil. Así, a rehabilitación das vellas construcións das illas e a construción de novas dotacións parten dunha concepción da dialéctica terra-mar en que o ser humano, coa súa acción, «introduce un novo factor dialéctico, o hábitat, chegando a conformar así un singular exemplo de convivencia e complementación entre natureza e artificio» (Portela e Bar Bóo 1991, 98). Algunhas zonas de alto interese patrimonial e paisaxístico, ademais dun crecente valor turístico, van recibir unha forte achega desde as institucións públicas ou particulares (adegas). Ese é o caso da zona vitícola do Miño e o Sil, nas últimas décadas popularizada como Ribeira Sacra. En Santo Estevo de Ribas de Miño (1991) [**C13**], situado nunha posición privilexiada e moi próxima ao encoro de Belesar, Santiago Catalán Tobía tenta rehumanizar o adro da igrexa, alterado polo trazado dunha estrada e unha explanada asfaltada, empregando para isto referencias visuais ou a utilización da árbore como fito ou mouteira (Garrido Moreno 2010, 275). Xabier Suances, Alfredo Freixedo e Manuel Vecoña interveñen sobre unha das máis emblemáticas institucións monásticas da zona: Santo Estevo de Ribas de Sil (1987) [**S22**]. A recuperación do edificio como Parador Nacional súmase á ampla nómina de monumentos galegos rehabilitados para esta fin. Como solución máis destacada na rehabilitación, os arquitectos propoñen na á norte, que perdera os seus panos murais, un gran espello [**Fig. 493**] que dá continuidade visual ao resto do claustro e «reconstrúe» a fachada por reflexión especular das outras (Verdaguer 1993e, 98). Tamén atopou un conxunto con certas partes ruinosas Alfredo Freixedo en Santa Cristina de Ribas de Sil, onde non renuncia a restituír as feridas da fábrica cunha «reposición *minimal*» (Seara Morales 1991d, 220). No Ribeiro, zona tamén vitícola, Fernando Blanco desenvolve na adega Villa Mein (San Clodio, Leiro) [**B21**] un programa consistente na rehabilitación dunha vivenda tradicional e a construción dun novo edificio para os usos como adega. Fóra destes ámbitos vitícolas, o territorio galego está inzado de monumentos rehabilitados nestes anos: a posta en valor do ámbito do mosteiro de San Xusto de Toxosoutos (1996-1998) [**M10**], de Carlos Meijide e Francisco Vidal —unha «rehabiltación da paisaxe onde cada elemento se tratou concebíndoo como parte dun todo, xa fose espacio verde natural ou artificial, ou espacio edificado» (Garrido Villa 2000, 21)—; ou a rehabilitación do conxunto monumental do mosteiro de Caaveiro (1999; 2001) [**A08**], onde Aguirre e García Braña[994] asumen o desafío de (re)integrar paisaxisticamente o conxunto monacal na maxestosa paisaxe das Fragas do Eume, levando a cabo intervencións mínimas e labores arqueolóxicos, así como o deseño de elementos non executados como unha pasarela de aceiro galvanizado que rodearía o perímetro do mosteiro para ofrecer unha visión holística do conxunto (Yáñez Rodríguez 2019, 74–81).

Neste tipo de intervencións cómpre facer unha reflexión crítica en relación coa cuestión do turismo: a crecente masificación da Ribeira Sacra, determinada en boa medida pola posta en valor dos seus monumentos,

[993] A memoria histórico-artística foi realizada por Pedro López Gómez, director do Arquivo do Reino de Galicia.

[994] Após a aprobación do proxecto orixinal, redactado en 1999, os arquitectos son obrigados a redactar un novo proxecto en que, en verbas da Dirección Xeral de Patrimonio, «debe prima-la conservación por enriba da intervención e a restauración por enriba da rehabilitación», así como renunciar a un «protagonismo excesivo da intervención de nova planta e da achega das solucións da arquitectura actual, que pretenden remarcar a propia intervención por riba dos valores culturais do monumento» (a través de Yáñez Rodríguez 2019, 76).

pode non resultar un modelo de desenvolvemento territorial axeitado para a zona. Isto ficaría máis claro no caso das arquitecturas realizadas para o Camiño desde o Xacobeo 93, protagonistas da exponencial presión turística da peregrinación experimentada desde entón. Aínda que a rede segue a ser ampliada hoxe, o Xacobeo de 1993 supuxo a creación tanto de albergues de nova planta como a rehabilitación dos conxuntos populares de Triacastela e Ribadiso para tal uso. En palabras de Agrasar Quiroga (1993, 7), os criterios seguidos nestes labores de rehabilitación foron: a) a potenciación do valor ambiental dos conxuntos e as súas contornas; o b) o respecto reverencial polo existente; c) a vontade de completar e servir ao conxunto con novas construcións que non renuncien á súa contemporaneidade. En Triacastela [**G22**], García Braña (1993) reaproveita o vello casarío do lugar da Airexa Vella e constrúe dous pavillóns de nova planta cunha absoluta integración na paisaxe do lugar grazas aos materiais e volumetrías empregadas. En Ribadiso [**A07**], Isabel Aguirre e García Braña (1993) levarán a cabo, así mesmo, unha posta en valor paisaxística da ponte medieval. Aínda que arquitectos como De Llano criticaban moitas das obras do Camiño como «simples aliñacións», o certo é que serviron para a posta en valor de moitos máis conxuntos históricos, como o Cebreiro [**Fig. 494**], onde o equipo dirixido por Francisco Javier Reboredo Chaves e Gumersindo Pichel actuou desde a rede de saneamento e alumeado até a consolidación de muros e rehabilitacións como a da vella unitaria (Agrasar Quiroga 1993, 10).

Para alén do Cebreiro, outras aldeas das serras orientais galegas serían rehabilitadas nestes anos. Como xa vimos coas cidades e vilas históricas, a protección destes conxuntos monumentais non se pode dar sen unha correcta planificación a nivel comarcal e rexional, unha necesidade que se manifesta tamén nas aldeas rehabilitadas nestes anos (Allegue Fernández 2007, 191–92). Para Pedro de Llano (1996, 195–99; 2006a, 202–5), a rehabilitación de conxuntos de arquitectura popular é inseparábel da ordenación territorial como mediación entre a protección medioambiental e patrimonial. Na disxuntiva entre adaptar a arquitectura á nova lóxica produtiva, coa conseguinte alteración da arquitectura tradicional, e o abandono desta arquitectura ao desapareceren os marcos socioeconómicos que a amparaban, De Llano aposta polos Programas de Rehabilitación Integrada demandados polo Consello de Europa[995]. Asemade, naqueles lugares cunha economía rural non competitiva, estes programas deben reforzar as actividades tradicionais, promover outras novas, mellorar a comunicación e equipamentos ou fomentar a formación en oficios para a rehabilitación. Estas son as liñas que guiaron a intervención sobre a aldea de Piornedo (1986-2001) [**L04**], dirixida polo propio De Llano xunto con Plácido Lizancos e Alfonso Salgado. Esta aldea foi unha das que mellor preservou os valores estéticos arcaicos da palloza propia dos Ancares, valores que tentaron manter os arquitectos ao tempo que renovaron as dotacións en iluminación, pavimentación e equipamento social, algo que non convenceu o conselleiro Xosé Cuíña, quen detivo as obras de forma esperpéntica[996]. Tamén nas serras orientais, desta volta no Courel, Manuel María Chaín Pérez e Xan Manuel Doce Porto rehabilitaron as aldeas de Seceda e Froxán (1993-1996) [**D02**], intervencións guiadas por dous conceptos reitores: a potenciación espacial das aldeas, pondo en valor a imaxe global do conxunto e «a súa forte relación co contorno, o territorio e a paisaxe»; e o tratamento e valorización do espazo público cunha mínima intervención sobre o privado para corrixir as deformacións visuais que estaban a provocar as actuacións incontroladas (Chaín Pérez 1997, 94). Para Iago Seara (1997b, 101), a intervención sobre estas aldeas —e mais as de Allariz, Combarro ou Piornedo— supón a recuperación non só da arquitectura vernácula, senón dun «territorio histórico» a partir da asunción da «topografía cultural por medio do proxecto».

Máis aló destes conxuntos, De Llano refírese tamén ao programa para a rehabilitación de vivendas rurais como instalacións hoteleiras promovida pola Subsecretaría de Turismo. Nesta enmárcase a rehabilitación de Alfonso Penela dunha antiga fábrica de salgaduras en Aldán (1998-2000) [**P06**], onde o arquitecto fai converxeren os conceptos espaciais e tecnolóxicos tanto propios como alleos á tradición (Llano Cabado 2006a, 206). Como derradeira reflexión, cómpre buscar na rehabilitación de conxuntos

[995] Ademais, para De Llano (2006a, 208), esta política sería máis efectiva se viñese da man dunha comarcalización efectiva da administración autonómica, sumándose ás críticas do fracaso deste modelo de comarcas.

[996] O conselleiro enfadouse irracionalmente por un edificio de formigón en que se estaban aplicando tratamentos exteriores e engadindo elementos vangardistas para «dignificar o seu aspecto» (Carreira 2001, 4). Cuíña ordenou o cese inmediato de De Llano, unha decisión que foi duramente contestada polo COAG.

arquitectónicos, na liña de Pedro de Llano, a revitalización socioeconómica do lugar e o territorio. Sendo o turismo rural unha saída válida en moitas ocasións, esta non pode ser a fin última da rehabilitación do mundo rural, algo que, sen un apoio e un compromiso claro das administracións, semella estar a converterse na única solución para este patrimonio nas últimas décadas.



493



494



495



496

Fig. 493. Suances, Freixedo e Vecoña, rehabilitación do mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil, claustro. Fotografía do autor
Fig. 494. Vista do Cebreiro. Fotografía do autor
Fig. 495. Iago Seara, vivenda unifamiliar en Corrubedo. Fonte: *Obradoiro*, nº 22 (1993), p. 34
Fig. 496. A vivenda en Corrubedo en setembro de 2020. Fotografía do autor

3.2.3. Habitar o(s) territorio(s): da vivenda ás novas urbanidades

As fortes transformacións recentes experimentadas polo territorio galego vai dar lugar a unha serie de dinámicas que seguirán a profundar na tradicional dispersión poboacional e crearán novos xeitos de articular os espazos urbanos fóra das principais cidades. A primeira cuestión que cómpre tratar é a da vivenda unifamiliar desde un punto de vista territorial. Como xa se referenciou no capítulo 1 deste bloque, Tzonis vía no modelo suburbano de urbanización difusa o marco para a innovación no deseño da casa, isto é, modelos dispersos dunha paisaxe exrural e o soño da «pretendida arcadia suburbana» (Tzonis 2005, 3–5). Con todo, a casa contemporánea como marco creativo, se ben participa e fai en moitas ocasións unha análise crítica da situación do territorio en Galiza, cómpre entendela como un exercicio que *per se* non é capaz de producir grandes mudanzas:

> Estas pezas, encargadas por profesionais liberais, e construídas nunha ambigua situación entre o urbano e o rural, renuncian a calquera valor demostrativo para constituírse en exercicios que se esgotan na súa propia singularidade. Estas novas pezas, cargadas das mellores intencións, flotan nunha complexa sopa de estruturas parcelarias alteradas, viarios brutalmente densificados, construcións alleas a calquera valor arquitectónico e paisaxes en veloz transformación, nos que non é posible prever o seu desenrolo futuro. Esta situación explica o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> por que estas vivendas, proxectadas por arquitectos capaces, non ofrecen solucións de alcance, nin posúen o valor demostrativo daquelas arquitecturas pensadas como resposta xeneralizable diante dun problema (Agrasar Quiroga 2005c, 37).

A cuestión da casa abranguerá múltiples realidades territoriais. Como veremos no seguinte capítulo, Portela realizará ao longo dos anos oitenta e noventa unha serie de vivendas no ámbito das Rías Baixas, valéndose dunha estratexia tipolóxica e facendo parte todas elas dunha crecente tendencia na cidade difusa atlántica de desprazar a vivenda cara a zonas próximas aos principais centros urbanos. Lugares como Corrubedo espertarán o interese de moitos arquitectos para a construción das súas propias vivendas, desde as de Gallego e Junquera e Pérez Pita (1982) até as propostas de Seara e Chipperfield, casas que, en moitas ocasións, cómpre entendelas actualmente desde as mudanzas experimentadas polas paisaxes en que se asentan, moito máis virxes no momento da construción [**Figs. 495 e 496**]. Doutra banda, aínda que saia completamente do marco xeográfico do arco atlántico, cómpre facer unha última reflexión sobre unha faixa costeira que tamén ten sufrido estas presións urbanísticas: a Mariña. A unha escala diferente, posto que esta bisbarra é menos populosa e ten unha maior dependencia de sectores estratéxicos hoxe en crise como o aluminio, o concello de San Cosme de Barreiros converteuse nas últimas décadas nun punto de urbanización descontrolada de vivendas unifamiliares e vivendas en fileira para acoller o turismo da zona, con fortes implicacións ambientais e paisaxísticas que lle valeron o alcume de «Sanxenxo do norte». Nesta zona, Carlos Quintáns, na súa casa en Reinante (Barreiros, 2002-2005), ollaba cara ás construcións precarias desta paisaxe como única referencia máis ou menos posíbel e definida: «Só as estruturas sen rematar prometerían algunha posibilidade de que se realizase algo digno, mentres que a realidade (teimuda) encárgase de volver construír outra vivenda que destrúe algo máis esta paisaxe de costa. Esa referencia á estrutura sen rematar foi a xeración deste proxecto e a única posibilidade de conectar con algo próximo» (Quintáns Eiras 2007b, 83).

As casas afastadas dos arcos costeiros desenvolverán as súas propias dialécticas coa paisaxe. Iago Seara, nas tres vivendas para a familia Adolfo Domínguez xunto con Alfredo Freixedo, aplica unha poética da paisaxe que, *a posteriori*, se correspondería cunha lectura da paisaxe de Otero Pedrayo[997], un dos intelectuais que máis influíu no pensamento paisaxístico do arquitecto ourensán[998], ademais da lectura de Gregotti no tocante á ordenación do territorio[999]. Alfonso Penela, á hora de se enfrontar a unha paisaxe tan marcada polos usos vitícolas como o Ribeiro[1000], aposta na súa casa en Boborás (1994) [**P03**] polo que López Silvestre definía como «estética da desaparición», caracterizada pola súa integración «silenciosa, relativamente mimética e, en grande medida, non presente» (Vázquez 2003, 389) nos propios socalcos[1001]. Sendo obvia a inflexión vernácula que se produce neste edificio, cómpre relacionalo coa casa en Moledo do Minho (Caminha, 1998) de Eduardo Souto de Moura, un dos exemplos que Richardson (2001, 170–73) sinalaba como «construción coa paisaxe», inserindo a casa detrás do vello muro e empregando técnicas e materiais tradicionais para rematar o espazo da vivenda, un esforzo tectónico-estereotómico que participa da dicotomía entre *Mauer* e *Wand* espremida por Frampton (2005b)[1002]. Na verdade, como sinala Rodríguez González (2006, 292), esta cuestión do enfrontamento a unha topografía pronunciada e a abertura a unha ampla paisaxe é explotada polo mestre

---

997 Concretamente, Seara refírese á conferencia impartida por Otero durante a súa primeira viaxe a América convidado polo Centro Galego de Bos Aires, «A paisaxe galega, as súas leis e tipos», no marco das Xornadas Patrióticas Galegas da Federación de Sociedades Galegas de Bos Aires (26/7/1947). Esta conferencia, que fora gravada, foi localizada na colección de Segundo Pampillón en Bos Aires, sendo editada a súa transcrición polo Consello da Cultura Galega e incluída no Arquivo Sonoro de Galicia (Otero Pedrayo 1998).

998 Neste senso, con relación á súa sensibilidade paisaxística, a comprensión da paisaxe como unha dimensión máis da cultura galega, Seara (2009) redacta o limiar do volume *Paisaxe e cultura*, un volume editado polo Centro de Estudos Oterianos que consta de contribucións de diferentes persoeiros —entre eles, Antonio Bonet Correa— e unha reprodución do *Ensaio sobor da paisaxe* (1955) do propio Otero Pedrayo. As referencias a intelectuais clásicos como Otero, Risco ou Ben-Cho-Shey, en efecto, están presentes en toda a súa produción académica.

999 Tanto a lectura posterior de Otero Pedrayo como a influencia de Gregotti foron confirmadas na entrevista concedida ao autor en febreiro de 2020 en Santiago de Compostela.

1000 Porén, o concello de Boborás pertence á comarca do Carballiño e non á do Ribeiro.

1001 Sobre a cuestión dos socalcos como feito paisaxístico, *vid*. Seara Morales (1981a).

1002 Esta interpretación poderíase estender á casa de Alcino Cardoso (1971-1973, 1988-1991), tamén en Moledo do Minho, onde Siza amplía dúas construcións rurais integrando a nova construción na topografía.

tripeiro até as derradeiras consecuencias en obras como o estadio municipal de Braga. Esta estética da desaparición sinalada por López Silvestre pode ser detectada, en menor medida, en exemplos como a casa en Toba (Cee, 2002-2005) [**C22**] de Creus e Carrasco que, seguindo a mesma lóxica da tectónica como construción do lugar, enterra parte do volume no propio solo. Esta liña de plena integración na paisaxe terá o seu cénit na Casa para Rodrigo García Cuño (2002) [**Q02**], director da compañía Carnicería Teatro, en Muxía:

> Carlos Quintáns, aínda que comeza seguindo un modelo claramente moderno, acaba creando unha forma próxima ao Y difícil de clasificar. [...] A tan desexada *continuidade fluída* acádase mediante o coidadoso estudo da topografía —é dicir, soterrando partes da estrutura e permitindo que outras sobresaian sen chamar a atención—, así como renunciando ao monumentalismo e á pureza xeométrica. O organicismo semella estar de volta (López Silvestre 2007, 169).

Máis aló do modelo de vivenda unifamiliar, nas últimas décadas apareceron outras casuísticas de urbanización de zonas rururbanas. Nestas zonas aparecerán novos modos de urbanidade baseados en crear novos centros de referencia urbana en territorios tradicionalmente de humanización espallada. Este é o caso do centro cívico de Xove (1984) [**C16**], unha vila cuxo centro urbano está limitado ás beiras da estrada principal. Casqueiro propón unha grande praza cunhas dimensións considerábeis tendo en conta a estrutura tradicional de Xove, empregando a torre da casa consistorial como elemento referencial e onde as construcións —un edificio cultural con auditorio e biblioteca, a propia casa consistorial e a piscina— non renuncian a unha certa monumentalidade cívica. O punto de partida de Manuel Gallego na Casa da Cultura de Valdoviño (1981-1983) [**G05**], nas marxes do arco atlántico, é semellante: un eixo principal —a estrada— que dá cohesión ao conxunto do concello, creándose con esta intervención un novo espazo público onde converxen servizos como a biblioteca ou o auditorio (Gallego Jorreto 2015a, 60) e, por conseguinte, un espazo de encontro da comunidade. No conxunto de intervencións (1995-1996) [**P30**] en Vilalba —centro cultural e vivendas—, César Portela reflexiona sobre o baleiro inacabado dun bordo urbano periférico e degradado, recompondo e dando sentido urbano a este fragmento da vila cunha grande praza sobre un potente zócolo, «tal como acontece na praza do Obradoiro, en Santiago de Compostela, co Pazo de Raxoi, que á vez sirve de muro de contención da praza, de *basis villae* dos edificios, e de fronteira tanxible entre o urbano e o rural» (I. Bonet Correa 2003a, 180). Pola banda de Guadalupe Piñera e Jesús Irisarri, no centro de saúde de Vilamarín (1989-1991) [**I01**], cuxo espazo vén delimitado por un muro, fala do papel das novas institucións como axentes reurbanizadores, unha dinámica que presentaba fortes limitacións que tiñan por resposta a concentración parcelaria: «Para facer este tipo de centros foi precisa a selección e subministración do terreo case sempre por municipios pequenos cun escaso patrimonio de solo. Este normalmente acaba sendo un predio de "terra comunal", que non sempre está no núcleo do asentamento escollido» (Seara Morales 1993b, 492). Por último, nun apartado máis simbólico, Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso toman da organización espacial tradicional a idea para o seu conxunto de 30 VPO no lugar de Chaos (A Arnoia, 1998-2000) [**A01**], formulado como varias agrupacións de vivendas arredor dunha «eira» (Abalo 2001, 207).

3.2.4. Territorializar a paisaxe: fitos e prácticas do lugar

A obra de Portela achega visións moi diversas sobre a intervención no territorio e a paisaxe. Como xa dixemos, o camiño iniciado desde os tempos do CIES e a pegada de Bar inspirarán en Portela un interese en explorar os medios de intervención sobre o patrimonio. Ao longo dos anos, Portela —como tamén manifestaba Rossi nas súas viaxes a Galiza— tentará transcender o límite da cidade para problematizar o territorio, temática que aborda en contextos como o Interarch celebrado en Sofía (Bulgaria, 1983) ou nas Xornadas de Arquitectura Galega (Portela 1983; 1984a; 1984c). Para o arquitecto pontevedrés, pasar da cidade ao territorio é unha resposta aos mitos de progreso moderno e o seu modelo de desenvolvemento baseado na máxima mobilización de forzas produtivas, análises en que non faltan lecturas como a de Henri Lefebvre (Portela 2015, 108–9).

Aínda que o alcance do seu enfoque territorial é global, Portela reflexiona tamén no «lugar» como unidade mínima e perfectamente definida de transformación territorial. Precisamente, ao ser preguntado pola etiqueta do rexionalismo crítico, Portela recolle parte da terminoloxía e concepto de Frampton: «Por iso é moi importante o lugar, pero non só o feito físico, non só a topografía, senón nun senso moito máis amplo, o clima

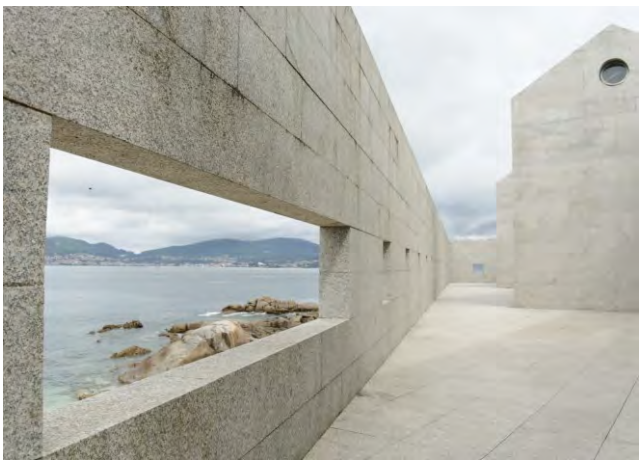
desde logo, pero tamén a sensibilidade, o modo de vida, a cultura en xeral» (Portela 2002c, 466). Nisto é fundamental entender as dúas escalas que posúen os obxectos arquitectónicos: a territorial —situación, lugar— e a humana, sendo precisas ambas as dúas para atender as necesidades dos usuarios (Portela 2015, 112). Antes de analizar a evolución das prácticas territoriais, cómpre citar a súa definición de «arquitectura do territorio», síntese de tres décadas de pescudas:

> Una arquitectura libre de complejos exclusivamente edificatorios, que soslaya los parámetros y supera los límites de la Arquitectura de la Ciudad, que se adscribe a conceptos más amplios y más libres que los habituales [...].
>
> Una arquitectura [...] que puede llegar a ser el humanizar un territorio natural, construyéndolo y no destruyéndolo, sublimándolo mediante artificios que el hombre demanda para dar respuesta a sus necesidades y deseos, y que son capaces de insertarse y de convivir con la Geografía y con la Historia del lugar, con la flora y con la fauna preexistentes, y acabar integrándose con ellos, para bien de todos (Portela 2004b, 51).

Nos anos oitenta, Portela seguiu unha liña moi tipolóxica baseada na repetición dun modelo de arquitectura a dúas augas en diferentes contextos, desde as súas casas até as construcións institucionais da intervención na carballeira de Santa Minia (1982) [**P21**]. En contextos mariñeiros, esta tipoloxía convértese nunha evocación das construcións tradicionais destas zonas, como fábricas de salgadura ou os propios hórreos. Este tipo de arquitecturas, preámbulo da busca da sublimación das obras dos noventa, aparecían en espazos portuarios, como o edificio de base para buque de cables en Vigo (1986); liñas de costa moi afectadas pola especulación como a praia de Compostela de Vilagarcía de Arousa, onde se levantou o xa desaparecido Aquarium (1984) [**P19**]; ou a Casa da Cultura de Cangas (1984-1989) [**P20**], en pleno paseo marítimo. Aínda que os noventa non romperán completamente coa liña tipolóxica[1003], o Faro de Punta Nariga (1994) [**P26**], o Cemiterio de Fisterra (1999) [**P31**] e o definitivo Museo do Mar de Vigo (1999-2002) [**P35**] estarán máis próximas a un formalismo sutil e á exploración doutros elementos expresivos para puír o seu estilo nuns anos en que chegará ás máis altas cotas co Premio Nacional de Arquitectura de 2000. Trátase de tres obras que, polas súas tres localizacións —ría de Vigo, ría de Fisterra e Punta Nariga—, inspirou o romanticismo e a poética mariñeira que adoptou a ampla crítica recibida por elas, máis cando a costa galega experimente a súa maior traxedia mariña da súa historia, o afundimento do Prestige (Fernández-Galiano 2002; 2003b).



497



498

Fig. 497. **César Portela, Cemiterio de Fisterra. Fotografía: Javier Rodríguez Caramés**
Fig. 498. **César Portela, ocos do Museo do Mar. Fotografía do autor**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1003] Para todas estas cuestións, véxase o capítulo 4.

O Faro de Punta Nariga (1990-1995) concíbese como un grande «fuste» situado no centro dun amplo triángulo que exerce como espazo público. Existe, pois, unha certa vontade de monumentalizar a paisaxe, empregando formas puras que poden insinuar o perfil dunha columna. En palabras de Portela: «Esta obra es una obra *clásica* en el sentido de que opta por la *reflexión*, abandona el *gesto*... se despreocupa de las *modas*, y es el resultado de la dialéctica que se establece entre un *lugar* y un *programa* muy preciso, y dando así lugar a una tipología muy definida y al empleo de determinados *materiales*» (Portela 1991c, 67). O Cemiterio de Fisterra (1998-2000) é, probabelmente, o proxecto galego máis celebrado de Portela, a pesar de toda a controversia que xera a súa falta de uso. É unha proposta radical na paisaxe, fundindo unhas arquitecturas mínimas coa topografía [**Fig. 497**]. A proposta fisterrá reflicte como a práctica espacial e paisaxística pode transmitir a memoria vernácula, unha lectura que non está lonxe do «limiar» de Aldo van Eyck: «Lo clásico y lo vernáculo se funden en este proyecto, que también se aventura por el espacio estético inexplorado del *entre*, el *between*, ese espacio ambivalente, indeterminado, indefinido, que sitúa los objetos que crea a medio camino entre el *artefacto*, la *escultura* y la *arquitectura*» (Portela 2010a, 41). O interese é crear un espazo fragmentado, aberto, sen muros, unha disolución dos límites que implica a perda de referencias do espazo habitual e que, polo tanto, precisa doutras: «aquellas que jalonaban los antiguos enterramientos celtas: el mar, el río, la montaña, el cielo. Un cementerio cuyos muros son la colina, la montaña, el río y el mar, y cuyo techo es el cielo» (Portela 2010b, 27). Isto resulta nunha posición radical do concepto de «lugar», posto que precisa de numerosos referentes existenciais para se definir. A poética construtiva convértese nunha poética antropolóxica inzada dos mitos da Costa da Morte e da relación da cultura galega co mundo da morte. Para Gondar (2010, 27) ou Lamas (2010, 77), ao prescindir de muros, o cemiterio de Portela recupera o lugar dos mortos para o espazo público, como en moitos adros de Galiza que son ao mesmo tempo camposanto e campo da festa.

O Museo do Mar foi o escenario para Rossi e Portela faceren converxer o seu percorrido compartido durante dúas décadas. Como confesaba Rossi neste tempo: «Durante el Seminario de Santiago, celebrado en 1976, habíamos visto que, durante siglos, la característica de Galicia era la continuidad entre el terreno agrícola o bosco y las aglomeraciones urbanas, de modo que resultaba poco evidente la distinción entre lo uno y lo otro», engadindo que nisto reside a práctica do lugar na súa arquitectura: «los senderos de la campiña continúan en la ciudad, y el campo está marcado por construcciones, castillos o villas, basílicas y conventos que son como los faros de la costa. Todos ellos señalan los lugares a la manera de puntos de orientación» (Rossi 1993, 5). Sendo evidente que o proxecto final (1999-2002) é moi porteliano, a lembranza de Rossi non foi nunca esquecida polo arquitecto pontevedrés e foi fundamental na toma de decisións do novo proxecto (Portela 2010b, 18). En efecto, a composición do proxecto é case a mesma: as naves rehabilitadas, a substitución do volume claustrado no proxecto orixinal polas naves reinterpretadas de Portela e un peirao que guía até un faro terminal. Estilisticamente, a proposta das novas naves está a cabalo entre as súas miradas tipolóxicas dos oitenta e a sutileza formal dos noventa, unha posición que vén dada pola necesidade de responder ás preexistencias, isto é, a antiga fábrica de conservas —logo matadoiro— Alcabre-Muíño de Vento. O proxecto tenta restituír unha costa exponencialmente afectada pola explotación económica desde o século XIX pero sen renegar do patrimonio herdado deste percorrido histórico. A vella fábrica convértese en mais un elemento de referencia da ría, desde as Cíes até San Simón e entre os cabos Silleiro e Home. Entre o rehabilitado e o construído, Portela crea unha praza central onde converxen as praias do Cocho e da Mourisca, dando un novo sentido urbano a esta zona costeira próxima aos límites das explotacións portuarias e favorecendo itinerarios arredor dunha antiga explotación industrial. Estes itinerarios están favorecidos tamén polo que Martí (2010, 36) denomina «ollo cinético», as visións dinámicas que a arquitectura crea a partir da súa desmaterialización, fragmentación ou a perforación de vans nos muros [**Fig. 498**]. A pesar da urbanización como domesticación da natureza, Portela non renuncia a elementos como o paseo de castiñeiros da entrada ou o propio empedrado da praza central, elementos que recordan, noutro contexto completamente diferente, ás intervencións de Pikionis no Filopapo, camiños fundidos na paisaxe que van guiando a través das súas —seguindo Frampton— propiedades sensoriais.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estas obras constitúen exemplos do que Martí (2002b) denominou «lugares públicos na natureza»[1004], cuxa poética comezou a explicar a través destas últimas obras de Portela (Martí Arís 2003; 2007; 2010). Para Martí (2003, 66; 2010, 31), os lugares públicos na natureza non teñen por que ser alleos á estrutura urbana nin excluír a arquitectura como artificio, exemplificando isto co *Peite dos ventos* de Chillida e Ganchegui ou o cemiterio do bosque —*Skogskyrkogården*— de Estocolmo de Asplund e Lewerentz. A súa aplicación ás obras portelianas é posíbel grazas á estrutura territorial en que traballa, ademais do interese do propio arquitecto na cuestión do lugar público ou a súa participación como membro do xurado da V Bienal de Arquitectura Española, cuxa temática foi precisamente o lugar público. Na verdade, esta reflexión sobre o espazo público na natureza era unha temática da arquitectura galega desde que Fernández-Albalat proxectou a rotonda central da fábrica de Sargadelos (1967-1970) [**A12**]: «En medio del bosque de eucaliptos aparece este trasto. Yo no lo hubiera hecho con esta intención pero, me decía un arquitecto, la plaza es realmente un medio urbano en medio de un paisaje de bosque» (Fernández-Albalat Lois 2008, 13).

Aínda que a carballeira de Lalín será, xunto co cemiterio ou o Museo do Mar, o principal expoñente da cuestión dos lugares públicos na natureza, convén lembrar a intervención en Santa Minia como xénese desta sensibilidade. Portela parte dunhas preexistencias —a ermida do século XVIII e un edificio de comezos de século rehabilitado como casa consistorial— e engade algúns elementos para «pechar» o recinto: a taberna-pousada e a Casa da Cultura, así como engadidos mínimos como pérgolas, emparrados, fontes, canles, estanque, lavadoiro, palco da música, fitos de pedra, bancadas, mesas ou bancos. Exceptuando os dous edificios construídos, o resto da intervención participa en certa medida da «antiarquitectura», unha construción de espazos sen case elementos construídos. Para Beiras García-Sabell (2012a, 136), fronte a unha «xeración de arquitectos ensimesmados por construír», Portela preocupouse sempre por todo o que rodea os procesos construtivos na sociedade rural e a paisaxe natural. Esta forma de proxectar con «construcións adxectivas» participa dunha dialéctica entre a tradición e a modernidade (Portela 1986a, 21) e da integración do vernáculo nuns parámetros culturais novos (Portela 1984c, 69), unhas posicións en que o arquitecto se amosa moi próximo ao rexionalismo crítico. Mais unha vez, pódense ver neste proxecto lóxicas como a do «lugar feito para a ocasión» que Tzonis e Lefaivre definían con Pikionis, marco das relacións e prácticas sociais cotiás ou os rituais colectivos como as romarías; un exemplo de *lugaridade*. Se o proxecto Brión era máis centrípeto, o de Lalín fai parte da implicación centrífuga na paisaxe propia das obras destes anos. En palabras de Martí (2010, 40), a estratexia en Lalín é «espazar o bosque», sen domesticalo nin aprisionalo, coas «resonancias míticas que suscita»[1005]. A outra grande diferenza con respecto a Santa Minia —e mais unha característica da obra desta época— é a absoluta redución da intervención a pezas de volumes e formas puras como xeito de recrear un espazo de encontro e comunidade: o oratorio, o pavillón da auga e a ciclópea mesa parroquial (Portela e Portela 2005, 9–10). Para Huércanos (2013), as implicacións heideggerianas deste proxecto residen precisamente no modo de recrear o lugar como espazo onde se ritualizan as tradicións simbólicas da comunidade. Esta estratexia estaba xa presente en Gómez Román á súa entrada na RAG en 1951, isto é, a da especificidade existencial do espazo: «No estético, porque a topografía galega, como a da Grecia Nai, califícase non por grandes extensións, senón pola variedade de lugares de dimensións limitadas; lugares que, polas súas condicións de clima e paisaxe, ofrecen unha preciosa ubicación para a vida das xentes» (M. Gómez Román 1990, 20).

A cuestión do territorio e paisaxe en Pascuala Campos. Estas posicións participan dalgúns modos de creación de fitos e lugares na paisaxe xa vistos. Dunha banda, a Escola de Formación Pesqueira (1990) [**C04**] parte da reinterpretación de tipoloxías —fábricas de salgadura, neste caso— como base para crear unha nova referencia visual na paisaxe que fai parte da memoria formal da zona. Arredor do corpo central, máis elevado, Campos crea dous claustros para favorecer o convivio neste espazo docente. Doutra banda, a rehabilitación do antigo curro de Sabucedo (1996-1998) [**C05**] explora cuestións que xa se viran en Combarro, isto é, a vontade de

[1004] A cuestión do lugar público na natureza sería ampliada por Beiras García-Sabell (2012a, 119–52; 2012b; 2013) tanto para a xeración de Portela —a xeración do rexionalismo crítico— e a xeración do 2000. A súa tese foi dirixida precisamente por Carlos Martí.

[1005] Cómpre ter en conta que, por mor dun conflito na propiedade da carballeira do río Pontiñas, os elementos do proxecto foron trasladados a un souto no Rodo, un espazo máis delimitado polas estradas e menos envolvente có orixinal.

crear lugares para o encontro cotián. Campos recompón o lugar da igrexa e a escala dos muros que delimitaban o antigo curro das *bestas* —substituído por outro de maior capacidade nunha carballeira nas aforas da aldea—, xerando un novo punto de encontro e xogando dunha maneira non nostálxica cunha preexistencia de fondo valor simbólico. Desta maneira, elimínanse as bancadas que foran construídas para ampliar a capacidade do curro durante a rapa das bestas [**Figs. 499 e 500**], reforzándose tanto o seu muro como o do cemiterio, que son entrelazados a través dun curro máis pequeno para os poldros (Campos Michelena 2000c, 55). ■



499



500

Fig. 499. Curro de Sabucedo antes da reforma. Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), p. 55
Fig. 500. Pascuala Campos, intervencións sobre o curro de Sabucedo. Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), p. 55

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4. Forma, imaxe, tipoloxía: do vernáculo ás abstraccións. O exemplo da casa

> [...] quería ter un espacio anque xa non sei como debe se-lo interior: ¿a dobre altura? ¿luxoso? ¿asceta? ¿románico? ¿barroco? ¿ou tipicamente galego? Eu quero un lugar para a televisión, para a visita, quero que ó meu comedor poida entrar tranquilamente Richard Channing ou quizabes o Joe D'Allesandro das películas de Morrissey. Quero ter unha vivenda para todos, democrática. Carallo, pero así todos terían opinión sobre o meu gusto, viría a crítica i eu non tería descanso. Democrática.
>
> XOÁN CREUS ANDRADE (1991, 4)

> Galicia chea de envases, chea dunha única tipoloxía con cuberta de pizarra pegada dende a fachada e dunha vidreira enmarcada con plástico á que insistimos en chamarlle galería!
>
> XOÁN CREUS ANDRADE (1993, 34)

A CUESTIÓN FORMAL é de especial interese para a análise dos fenómenos vernáculos, como Tzonis e Lefaivre tentaron abordar a través das metodoloxías de Shklovsky e os formalistas rusos. O rexionalismo crítico tentou subverter os códigos elementais do formalismo arquitectónico para atopar discursos alternativos que se erixisen como antagonismo das lóxicas posmodernas, estabelecendo unha fronteira clara entre as prácticas críticas dun contexto dado e as referencias formais externas a dito contexto. Sexa como for, todas estas liñas serán tratadas no presente capítulo. Dunha banda, a aparición do vernáculo na arquitectura galega contemporánea presenta a mesma amplitude conceptual que Tzonis e Lefaivre teñen marcado nos seus escritos sobre o rexionalismo crítico: o vernáculo como o emprego de tipoloxías tradicionais, imaxes recoñecíbeis coa rexión ou que traducen á linguaxe construtiva as referencias culturais ou a propia idea dun país determinado. En efecto, poderemos ver como, especialmente na paulatina espectacularización da arquitectura no final do milenio, a arquitectura tentará en moitas ocasións transcribir unha imaxe e un imaxinario da Galiza a través dunhas referencias formais e simbólicas concretas. Tendo sido o formalismo unha vía de escape á crise do Movemento Moderno e un dos síntomas da recuperación do sentido da historia e da expresión arquitectónica, coas súas evidentes implicacións nas paisaxes urbanas, o certo é que estas sensibilidades estarán presentes no debate galego desde os anos setenta grazas, sobre todo, á recepción das correntes catalá e italiana.

Isto non excluirá a vía do vernáculo como un terreo de experimentación e de autodescuberta contida da arquitectura galega, seguindo aquela conceptualización de Baldellou dun panorama arquitectónico que, debedor da súa tradición popular, viña rexido polas nocións de «sutileza» e «vontade de anonimato». Así mesmo, a ollada ao vernáculo en termos de conservación e recuperación terá tamén a ver coa concepción contemporánea da cidade a través da imaxe. En efecto, como lembra Muñoz (2003), as imaxes son as que crean cidade hoxe, o que para Álvarez Cebrián (2006a, 176) se traduce nun novo tipo de consumo cultural construído a partir das imaxes tradicionalmente vendidas do patrimonio das vilas e cidades galegas. Dalgunha maneira, a partir do marco definido por outros autores como Guilbaut (2004), o vernáculo pode tamén converterse nunha mercadotecnica, nun simple obxecto de consumo, nun sucedáneo (*ersatz*), para alén daqueles usos máis lúdicos e espectacularizantes das propostas máis megalómanas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.1. Das escenografías á creación dunha imaxe galega na arquitectura

4.1.1. Escenografías, formas e expresións urbanas

Como aprendeu o rexionalismo crítico, lembrando as dicotomías estabelecidas por Frampton, os esquemas de Jameson ou as estratexias críticas definidas por Tzonis e Lefaivre, unha das lóxicas acotío enfrontadas á expresión vernácula contida é a escenografía formal. Non todas as arquitecturas deste apartado partillarían esta condición. En verdade, a lembranza formal pode ser, nunha perspectiva ampla, unha interesante proposición compositiva. Desta maneira, habemos percorrer, desde o estado do debate, algunhas arquitecturas co acento da forma, desde as máis «celebrativas» a aquelas que, pola contra, non pretenden ter un papel excesivamente representativo e protagonista en termos espaciais ou urbanos.

O discurso xeneralizado de Portela nos oitenta estaba caracterizado por situar a nación galega nun contexto de forte influencia do imperialismo das grandes potencias capitalistas[1006], sendo evidente o peso da posmodernidade estadounidense nesta valorización. Con todo, malia a reacción política estadounidense, Portela non renuncia a valorar Venturi positivamente ou, se cadra, como un camiño igual de válido có de Rossi: «[Son] diferentes maneiras de cómo especular co espacio. En calquera caso, eu oínlles a cada un deles falar do outro con respeto e incluso con admiración. Para min, e creo que para calquera que non sexa esquemático e dogmático, as teorías de ambos a dous son moi enriquecedoras» (Portela 1986a, 18). Non debe estrañar esta valorización, posto que Venturi, a pesar do ambiente ideolóxico conformado arredor da arquitectura estadounidense após a súa fortuna crítica, ofrecía unha crítica moi necesaria á modernidade. Estas influencias da teoría consolidada nos sesenta son os alicerces da posición de Portela sobre os elementos que se poden tomar da tradición:

> A arquitectura é a expresión materializada de cómo pensa, sente e se manifesta o home no seu medio, é dicir, todo aquelo que se relaciona coa configuración intencionada do espacio. Por conseguinte, en arquitectura todo é pasado, xa sexa remoto ou próximo. O que atinxe ó futuro son só proxectos. E o pasado, así entendido, supón en min a fonte de información e educación espacial máis importante, a única. Agora ben, a arquitectura que facemos hoxe é tamén para mañán, e por elo non pode quedarse nunha mera recopilación histórica, nunha homenaxe ó pasado.
>
> [...] A arte, e a arquitectura é-o, anque tamén sexa técnica, non pode ancorarse na retórica académica e historicista, pero tampouco debe anguiarse polo vágado efémero da moda (Portela 1986a, 18).

Se existía algunha dúbida, Portela distánciase aquí das retóricas máis posmodernas. Bar Bóo partilla esta visión negativa cara ao posmodernismo e a súa pobreza creativa baseada na toma de formas do pasado. Porén, o coñecemento do pasado é fundamental para o vigués, sempre e cando isto non se traduza en «resucitar os mortos». En efecto, froito da súa confianza na modernidade e a crenza de que o Estilo Internacional desviou os seus obxectivos, Bar reserva a capacidade do racionalismo de crear novas formas adaptadas ás funcións sen iso supor unha *tabula rasa* coa historia e as formas, unha liña moi próxima á posición do rexionalismo crítico sobre o proxecto moderno (Bar Bóo 1991, 166–68). Pola súa banda, Baltar Tojo (1992, 102) tamén se posiciona sobre «os excesos formalistas do posmodernismo»: «Nunca os compartín demasiado e a propia historia foinos demostrando a súa inoperatividade, esquecéndose deles ó pouco tempo. A arquitectura que perdura é a que conservou o que podía se-la súa idea esencial e as arquitecturas dos excesos foron sobrepasadas».

Así as cousas, as propostas máis vinculadas á retórica formal posmoderna non foron alleas ao caso galego, como xa fomos vendo ao longo desta tese. Desde a «fin do prohibicionismo» defendido por Portoghesi na Bienal de 1980, só foron precisos grandes poderes políticos e unha continxencia ideolóxica favorábel para se empregaren estas linguaxes. O caso do alcalde Paco Vázquez [**Fig. 501**] na Coruña e Ricardo Bofill reflicte, ademais, o intento de empregar a linguaxe posmoderna como un acto de liberdade creativa que testemuñase o

[1006] Nese sentido, en paralelo á análise que Frampton realiza sobre a influencia de Thatcher, Reagan e a nova dereita neoliberal no mundo da arquitectura, Portela (1986a, 20) é moi crítico coa influencia *yankee* e a forza estética e política emanada dos tempos de Reagan, a quen define como «pallaso sen gracia».

avance de España cara á democracia e á entrada na CEE, deixando atrás as anódinas e violentas planificacións urbanas de finais do tardofranquismo e pulando o arquitecto catalán como o gran símbolo deste novo tempo[1007]. En efecto, cómpre lembrar que a chegada de Bofill á Coruña foi a partir do curso sobre urbanismo organizado pola UIMP, en que o catalán se manifestou en desacordo con moitas cuestións da Lei de Solo vixente e sobre o enfoque dos PXOM (*La Voz de Galicia* 1985b).

Do seu proxecto de reforma da fachada marítima (1985) [**B24**], Bofill formula varios sectores, desde o parque da Torre até a zona do Parrote e da Dársena [**Fig. 502**]. Nestas últimas é onde se desprega todo o aparello de arquitecturas clasicistas. Unha grande columnata pecha a Mariña como se fose unha «ágora acuática», quedando as galerías nun segundo plano a pesar dos argumentos de Bofill, quen consideraba que se lles outorgaba un novo valor a estas, en liña coa recuperación da relación entre cidade e mar, leitmotiv da proposta. Na verdade, seguindo a crítica de González-Cebrián Tello (1987), este simulacro escenográfico muda completamente a configuración da Dársena, fai desaparecer a fachada marítima do Parrote coa construción dunha torre baixo a «falacia mar-cidade», ademais de apostar por un modelo máis preocupado pola nova construción, as expropiacións excesivas e usos lucrativos que na rehabilitación de espazos ou a habilitación de peores zonas verdes e a perda de moitas xa existentes. En resumo: «Todo lo anterior nos indica claramente lo erróneo de una aproximación al borde de la ciudad, donde la imprescindible información acerca de la realidad (topografía, edificaciones recientes, parcelario, planeamiento anterior y vigente etc.) es despreciada, siendo sustituida por dibujitos y estampitas en que se nos pretende vender a los tontos las genialidades del autor» (González-Cebrián Tello 1987, 10).

Para alén do ámbito da Escola, o proxecto de Bofill estivo presente no debate, sendo moi criticado pola profesión. Bar Bóo (1991, 189), que tamén era moi crítico co proxecto de praza de Bofill en Vigo, amosábase contrario á proposta coruñesa, xa que, para alén da súa falta de viabilidade económica, resultaba un contrasentido ao querer «abrir a cidade ó mar pechándoa en base a piscinas e peiraos». Alberto Noguerol, ao ser preguntado polo proxecto de Bofill, sentenciaba directamente: «Tareixa [entrevistadora], ¿non sería mellor seguir falando de arquitectura?» (Noguerol 1993, 105). A última idea que cómpre traer arredor do proxecto de Bofill é que testemuña o interese simbólico e especulativo que sufriron os dous principais portos de Galiza, así como os seus protagonistas máis recorrentes: os intentos errados de Nouvel na Coruña e Vigo, o proxecto «Abrir Vigo ó mar» ou o Palexco da Coruña. Na súa proposta para a Cidade da Cultura, Bofill leva estas retóricas ás derradeiras consecuencias, domando a topografía con cícrculos concéntricos e escalinatas[1008] e concibindo o novo espazo como unha «praza-varanda» que actúa como «espello deformado e reinterpretado dos inmanentes de Compostela» e como novo signo e símbolo emblematico que parte da cidade histórica: «A praza, as rúas, os edificios emblemáticos e a arquitectura vernácula románica e barroca son a arqueoloxía sobre a que se proxecta unha nova modernidade» («Concurso Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela» 2009, 26). O proxecto de Bofill non é o único que presenta referencias a certas tipoloxías «clásicas», concibindo o equipo de Portela a súa proposta como unha ágora, un templo, unha *stoa*, un teatro ou un *bouleuterion* que tece un espazo «fuertemente ritualizado» e abre fiestras e balcóns «en puntos críticos que refuerzan la individualidad del lugar, su condición irrepetible y, en consecuencia, su valor sagrado»[1009].

Volvendo á Coruña, a posta en marcha da posmodernidade bofilliana viría dada polo «deseñador urbano» Vázquez Liñeiro e o Grupo TAU, cuxas intervencións, moi do gusto do PSOE local da época, se moven entre a recuperación do deseño —e desexo— urbano como método operativo. Isto ten a ver coa súa concepción dos edificios como esculturas urbanas, isto é, non só como receptáculos habitábeis internamente, senón como prolongacións externas do espazo privado e elementos de interese visual; esta noción dunha «semiótica

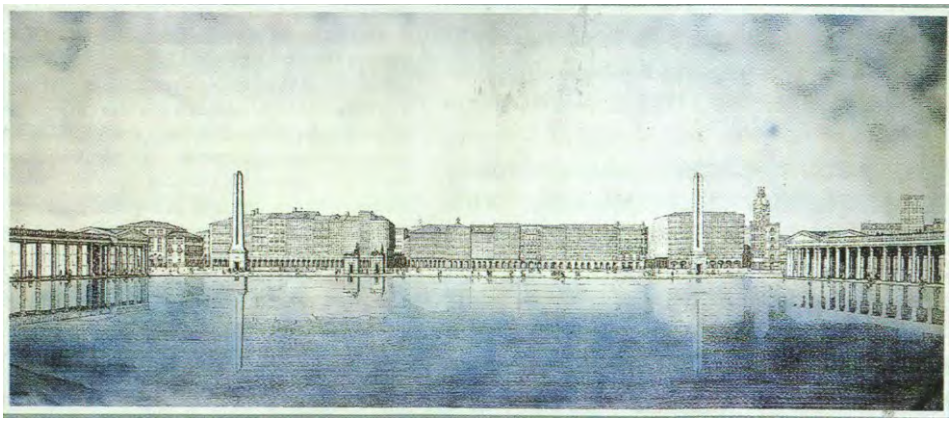
[1007] De feito, para Bofill, A Coruña estaba a chamada a protagonizar este novo cambio de paradigma previo a 1992, cando Barcelona e Sevilla acamparan todas as miradas. Neste sentido, o arquitecto catalán compara o seu proxecto herculino co proceso de reordenación do antigo curso do río Turia que se estaba a dar en València (*La Voz de Galicia* 1986p).

[1008] Neste senso, o proxecto non se atoparía moi lonxe do mundo da Marca Hispánica, de que falamos no capítulo 1 deste bloque.

[1009] Con todo, como ten lembrado nalgunha ocasión, o certo é que a postura do pontevedrés ante o formalismo non é a de crear «episodios banais e inútiles, cheos de *tics* impertinentes e ridículos, frecuentemente perversos», senón «atender demandas sociais» (Portela 2015, 105).



501



502



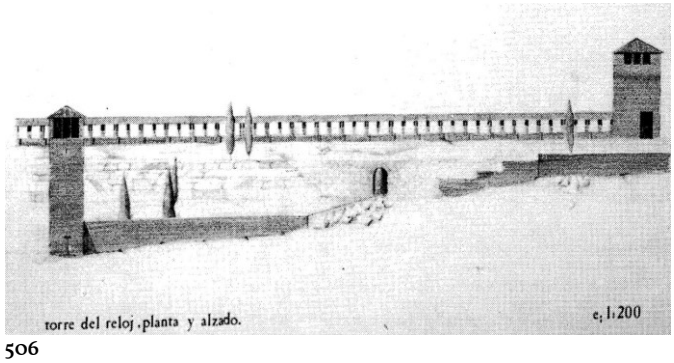
503



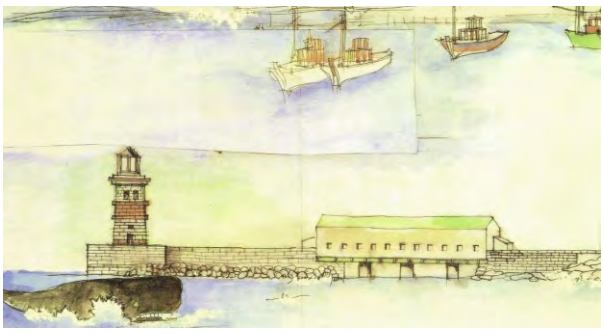
504



505



506



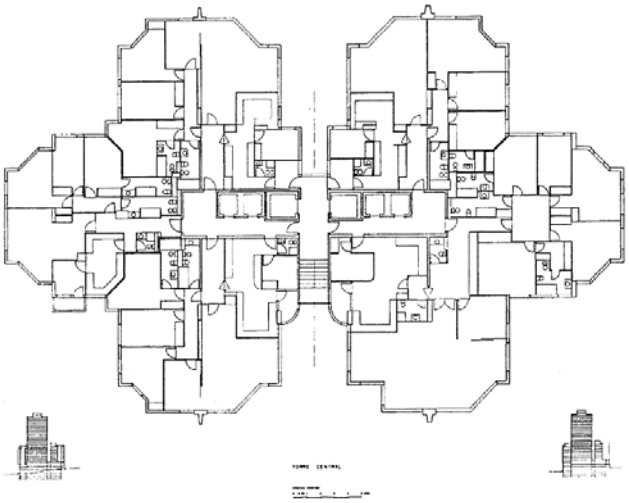
507

Fig. 501. O alcalde Francisco Vázquez na portada da revista *Galicia 10*, nº 6, 1989)
Fig. 502. Ricardo Bofill: proxecto de reforma da fachada marítima da Coruña (1985)
Fig. 503. Grupo TAU: Palacio da Ópera da Coruña (1988). Fotografía do autor
Fig. 504. Grupo TAU: sede de Inditex no polígono de Sabón (Arteixo, 1997-2000). Fonte: Grupo TAU
Fig. 505. Grupo TAU: barrio dos Rosais (A Coruña, 1989-1992). Fonte: Grupo TAU
Fig. 506. Proxecto de Carlos Quintáns Eiras, Pedro Yglesias Pereira e Rodolfo Rodríguez Guerra para a Bienal de 1984. Fonte: Reboredo Santos (1985, 11)
Fig. 507. César Portela e Aldo Rossi: proxecto orixinal do Museo do Mar de Vigo (1992). Fonte: *Obradoiro*, nº 22 (1993)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



508



509



510

Fig. 508. Alberto Campo Baeza: casa consistorial de Fene (1977-1980). Fonte: Campo Baeza
Fig. 509. Carlos Meijide, Torre Trébol (1973). Fonte: *Boletín académico*, nº 25 (2001), p. 25
Fig. 510. Xosé Lois Martínez Suárez: edificio de vivendas en Catro Camiños (A Coruña, 1984). Fotografía do autor

urbana» provén —segundo el— da lectura de Umberto Eco (Vázquez Liñeiro 1989, 33)[1010]. Aínda que, como vimos no capítulo 1 deste bloque, autores como Seara (1993b, 494–95), I. Bonet Correa (1994) ou Almuíña (2000) falaban da converxencia entre dous substratos atlántico e mediterráneo na arquitectura contemporánea galega, Vázquez Liñeiro decantarase polo segundo. Para el, os elementos máis representativos da cidade e os máis aproveitábeis para o novo deseño son as arquitecturas neoclásicas —citando as Casas de Paredes, o recubrimento da Torre de Hércules ou mesmo as galerías—, o que por conseguinte significaría que a cidade está máis enlazada co mediterráneo que co atlántico (Vázquez Liñeiro 1989, 33–34). Sexa como for, o Grupo TAU levaría este compoñente posmoderno mediterráneo ás derradeiras consecuencias co *pastiche* neoclásico por excelencia: o Palacio da Ópera (1988) [**T01**], construído sobre o baleirado da canteira lateral do parque de Santa Margarida [**Fig. 503**]. O que evidentemente se pode recoñecer do ideario de Vázquez Liñeiro é o seu interese en recuperar a artisticidade da práctica arquitectónica e urbanística fronte ao urbanismo

[1010] Indo até o extremo, unha das inspiracións de Liñeiro son os rañaceos de Nova York, concibidos como pezas escultóricas que dinamizan a morfoloxía e planimetría urbanas dun espazo relativamente reducido como a illa de Manhattan. Para Liñeiro, isto sería exportábel á Coruña dado que o seu termo municipal é tamén reducido, mais sempre e cando estes rañaceos estiveren ben deseñados. Así, outra das referencias en termos de deseño urbano sería para Liñeiro o Paseo da Castellana de Madrid, un «catálogo de arte» (Vázquez Liñeiro 1989, 33–34).

moderno ou valores como a monumentalidade, que serviu —seguindo a diagnose dos teóricos críticos coa posmodernidade— como artefacto ideolóxico para grandes corporacións galegas como Inditex, cuxas oficinas centrais no polígono de Sabón (Arteixo, 1997-2000) seguen este gusto monumental [**Fig. 504**]. Nese sentido, Liñeiro reflexiona sobre como barrios como Elviña ficaron en simples espazos-dormitorio ao ter abandonado a idea dunha ordenación estética e, por conseguinte, non poder constituír cidades de seu[1011]. A resposta do Grupo TAU a este respecto foi o barrio dos Rosais (1989-1992) [**Fig. 505**], que nun exercicio semiótico elemental adopta en plano a forma dunha rosa. Porén, sendo innegábel a recuperación da artisticidade do obxecto urbano, a idea do desexo e a sedución mediterránea das súas propostas urbanas son marcos estancos. Trátase, en resumidas contas, dunha vía tan radical que opera quer contra a modernidade, quer contra outras visións críticas desa modernidade: «En el hecho urbano, la simbiosis entre ciudad y hombre no consigue malcopiando a Le Corbusier, no haciendo ciudades cementerio a lo Rossi, pues no hay nada peor en Rossi que los rossianos. Ni peor urbanismo que el realizado con el tecnígrafo o similares; medios demasiado modernos para algo tan antiguo como es la ciudad» (Vázquez Liñeiro 1988, 46).

Máis aló da tipoloxía e a forma, outro valor que xa se deixa entrever nas últimas arquitecturas citadas é a monumentalidade, un valor de interese na presenza e imaxe espacial da arquitectura. Se ben a cuestión da monumentalidade está presente en toda a historia do Movemento Moderno —lémbrense os «nove puntos» de 1943—, o certo é que se converteu tamén nun valor de crítica á modernidade canónica moi potente a partir dos setenta. Ademais daquelas xa citadas polo seu diálogo directo coa cidade histórica como o edificio de Fenosa no barrio compostelán de Galeras, edificios como a nave de Vitrasa (1974) [**B17**] ofrece outra visión da monumentalidade desde a súa situación na periferia viguesa, concretamente na estrada de Camposancos. Para Agrasar Quiroga (2003c, 212), Bar Bóo e Portela superan a modernidade monótona, de programas baleiros, xerando un volume escultórico que recupera aquelas arquitecturas industriais que achandaron o terreo ao Movemento Moderno, como os ritmos murais da fábrica de turbinas AEG de Behrens (1910). En Fontiñas, froito da necesidade de crear referencias urbanas, Baltar, Bartolomé e Almuíña (2000, 13) reforzarán os valores institucionais dos novos xulgados (1992-1995) [**B05**] a través de elementos monumentais, mentres que Meijide na Escola Galega de Administración Pública (1988) [**M09**] presentará un «híbrido tipológico que se encuentra a mitad de camino entre el patio cerrado por una construcción perimetral continua y la yuxtaposición de bloques articulados por galerías de circulación» (Sainz 1993a, 30). Outro exemplo de interese na busca abstracta de referencias monumentais cruzadas coa tradición industrial é o Museo Interactivo da Historia de Lugo (2007-2012) [**N02**], que segundo os seus autores, Nieto e Sobejano, alode a «referencias dispares, como los bastiones de las murallas romanas de Lugo o los arquetípicos silos industriales que tan metódicamente fotografiaran Bernd y Hilla Becher. Su imagen hermética caracteriza el prado como un espacio escultórico y abstracto, a lo cual contribuye la utilización de una malla de acero cortén como material de acabado de los cilindros» (Nieto e Sobejano 2011a).

Estas revisións da monumentalidade estarán ás veces sobrevoando un marcado formalismo, especialmente nas derivas italianas dos oitenta que, como xa vimos, chegou até a propia docencia da ETSAC, de cuxo alumnado saíron algunhas propostas [**Fig. 506**] para a Bienal de Venecia de 1984 (Reboredo Santos 1985). Sobre o proxecto orixinal do Museo do Mar (1992) [**Fig. 507**], seguindo a idea deste edificio como mais un fito na ría, Portela lembra que os monumentos son tal polo seu emprazamento, traendo a colación o xa mitificado convento de San Paio, que é «un clásico sendo ó mesmo tempo un edificio vangardista» precisamente por esta relación do espazo. Ao igual có edificio finalmente construído por Portela, a proposta orixinal formulaba un itinerario até o peirao terminado no faro, que para Rossi é «come la Calle Mayor che atraversa città e piazze e giunge al mare [...]. Il centro del Museo è il grande patio o la piazza centrale: il patio è contornato da mura» (Portela e Rossi 1993, 69–70). Con todo, as influencias italianas serán diversas, podendo atopar no Hotel Milano da Estrada [**A06**] unha pegada de Vittorio Gregotti a través de Giuseppe Agata Giannoccari e Sonia Facchin,

[1011] Liñeiro denomina o urbanismo moderno como «Maldad S.A., dirigida desde el más acá por el resucitado Gerión, diseña arquitecturas monosilábicas, monocromistas y portadoras del virus —Menos es Mies—, considerando el ordenamento como delito e ignorando que el scherzo era el tatuaje de J. S. Bach» (Parrilla e Vázquez Liñeiro 1996, 17).

arquitectos do seu estudo, que foi ben valorada por Xan Casabella (1992, 85) polo xeito de se presentar no emprazamento e no modo de construír con conceptos que non son alleos[1012].

Como se está a ver, o formalismo —e, especialmente, na súa vertente clasicista— serviu como xeito de expresar os novos poderes políticos nalgunhas grandes promocións de arquitectura institucional e pública. En verdade, xa desde finais dos setenta, estes camiños foran explorados por Campo Baeza (1979-1980) [**C01**] no Concello de Fene —catalogada por Urrutia como «posmoderno»—, en cuxa composición se distinguen elementos recoñecíbeis, como a torre do reloxo ou o balcón do alcalde [**Fig. 508**], un recurso que, a outra escala completamente diferente, empregara anos antes Charles Moore en Portland. En Portugal, a Câmara Municipal de Matosinhos de Alcino Soutinho (1983-1984) adopta un certo sabor clasicista depurado nunha estética neorracionalista. Mesmo o Parlamento posúe estas referencias clasicistas, desde o uso dun formigón branco de aspecto «marmóreo» até a creación dunha «columnata» de *pilotis* baixo o hemiciclo. Na súa Mariña natal, Xosé Manuel Casabella realiza en Burela o mercado e centro cívico (1986) [**C13**], unha proposta cunhas referencias que —en vaga actitude— denotan certo clasicismo, sempre mediado pola luz, concepto que rexe esta obra para arquitecto (Bonell e Casabella Álvarez 2004, 208). Lonxe xa da influencia de Bofill nos primeiros anos[1013], esta liña deixa Casabella nunha corrente que, lonxe da posmodernidade, podería ser catalogada como neorracionalista[1014] ou dun tipo de eclecticismo, como afirmaba seu irmán (X. Casabella López 1988, 11). De feito, o arquitecto afastaríase a finais dos oitenta deste «mediterreanismo», cando menos na súa interpretación histórica do Movemento Moderno, cuxo freo en Galiza veu dado pola «insistencia deste no emprego de abundantes referencias á arquitectura mediterránea» (X. M. Casabella López 1988, 18).

As inflexións na forma como xeito de afastamento das linguaxes máis racionalistas viría, en definitiva, auspiciada desde múltiples revisións. Entre as concesións organicistas que Bar irá debullando a partir dos sesenta, a súa lectura de Wright é palpábel na igrexa de Nosa Señora das Neves (1962) [**B14**][1015], mentres que Meijide adopta a forma do trevo no seu edificio de Juan Flórez (1973) [**Fig. 509**] nun exercicio que pode lembrar levemente ás Torres Brancas de Oiza. Noutra orde de cousas, outras arquitecturas adoptan case literalmente deseños contemporáneos recoñecíbeis. As vivendas de Xosé Lois Martínez Suárez en Catro Camiños (1984) [**M05**] lembran así ás populares vivendas «Bonjour Tristesse» de Álvaro Siza para a IBA de Berlín[1016], un edificio con que comparte o seu elemento referente: o frontón curvo crebado [**Fig. 510**]. Formas e imaxes son, en definitiva, modos de expresión da praxe arquitectónica contemporánea, algo que, con todo, non evita a revalorización da antítese, a abstracción ou, en palabras de Peña Pereda (2000a, 122), as «novas figuracións» que foxen da abundancia semántica das cidades, algo que exemplifica coa biblioteca do campus de Vigo de Noguerol e Díez.

4.1.2. O vernáculo, os seus compoñentes simbólicos e a idea de país

O vernáculo ten moitas formas de expresión e moitos xeitos de se manifestar na contemporaneidade. Desde arquitecturas modestas até os grandes proxectos, serán moitas as propostas que reflictan, intencionadamente ou non, unha imaxe recoñecíbel coa propia tradición vernácula. Esta pluralidade de formas ten a ver coas

[1012] A orixe deste proxecto atópase en José Luis Touceda Barreiro, un emigrante retornado que, á hora de proxectar esta infraestrutura hoteleira para a súa vila, tentou chegar até Gregotti a través dos seus contactos en Milán. Porén, ante a posibilidade de Gregotti para realizar o proxecto, este foi derivado aos citados arquitectos. O propio Xan Casabella, na súa valorización do proxecto, recoñece que non soubo desta autoría até chegar ao propio edificio. De feito, co pasamento de Gregotti por covid-19 en 2020, a prensa lembraba o arquitecto italiano como o autor do proxecto (*Faro de Vigo* 2020).

[1013] Xosé Manuel Casabella traballou no proxecto que o Taller de Arquitectura desenvolveu en Reus, unha experiencia en que lle interesou a nova forma que tiña o arquitecto catalán de ver a cidade fronte á ortodoxia moderna. Entrevista realizada polo autor na Coruña en marzo de 2022.

[1014] Lóxicas compositivas que podemos atopar en arquitectos diversos como Carlos Meijide no colexio de Perillo (Oleiros, 1983) [**M07**] ou Jacobo Rodríguez-Losada no centro de saúde de Culleredo (1991) [**R08**], para alén dos xa citados edificios de Grassi ou Lampugnani.

[1015] Agrasar Quiroga (2003c, 184) emparéntaa coa sinagoga Beth Sholom de Wright (Elkis Park, Pensilvania, 1954).

[1016] De feito, durante a súa intervención en «Alternativas periféricas al Movimiento Moderno» no verán de 1986, Siza indica que aceptou con humildade este «casi plagio» do seu edificio berlinés, xa que logo, o edificio de Martínez Suárez fora escollido para a exposición da UIMP (Siranda 1986b, 37). Efectivamente, o arquitecto recoñece que este edificio é «unha cita a un grande arquitecto» (Pousa 2014).

diferentes categorías estabelecidas por Richardson (2001) —con exemplos como o Parlamento de Escocia de EMBT ou o Pavillón da Expo 98 de Siza—, desde as críticas tipolóxicas ás ideas nacionais representadas nalgúns edificios, mentres que Tzonis e Lefaivre ampliaban, a través da lóxica da desfamiliarización, o rango de transmisión dos contidos vernáculos: formas extraídas da tradición, aspectos simbólicos do país ou a transposición dos seus propios mitos.

Comezando polo apartado de arquitectura institucional, o Parlamento de Galiza é un dos proxectos deste período a que se lle presupón unha maior transmisión da idea do que é Galiza. Como xa se comentou con anterioridade, as primeiras sedes do Parlamento, o Pazo de Xelmírez e o Pazo de Fonseca, eran lugares que, dada a súa posición no centro simbólico de Compostela, foron un xeito de mudar os vellos poderes arcebispais polo novo poder democrático, mais a súa pouca funcionalidade obrigou a buscar unha nova sede acondicionada claramente *ad hoc* e axustada ás necesidades[1017]. Algúns proxectos presentados ao concurso tentarían recuperar a memoria histórica do país dunha maneira simbólica. Este é o caso dos irmáns Casabella [**Fig. 511**], que na súa proposta «7 columnas 7 provincias» —segundo premio do concurso— presentaban, literalmente, sete columnas como representación das sete provincias do antigo Reino de Galiza para elevar a tribuna sobre os escanos (Parlamento de Galicia 1987b, 20)[1018]. Porén, máis aló destas ideas simbólicas, case que todas presentan algunha concesión ao clasicismo, dun xeito máis ou menos abstracto, polas implicacións estéticas e ideolóxicas que sosteñen o parlamentarismo.

Do proxecto gañador de Reboredo cabería salientar, neste senso, a recuperacións dalgúns valores tradicionais da fábrica orixinal como forma de achegamento á realidade construtiva do lugar. Pero, como afirma Cohn (1993d, 12), tanto o Parlamento como a sede do Valedor do Pobo son testemuños dun «rexionalismo oficial». Iago Seara empregaba para a circulación vertical do Valedor do Pobo unha caixa de bloques de granito «a modo de templo griego», creando, segundo o crítico, un «ático 'clásico primitivo'». Do lado do Parlamento, Cohn salienta o uso dos recursos naturais, como os chans de granito puído ou a madeira da cámara, que lle outorgan esta condición de «rexionalismo oficial» e un carácter «puramente representativo». Mais a referencia á arquitectura clásica é clara e formal e materialmente contida. O formigón branco, clara alusión ao mármore clásico, xunto cos *pilotis* [**Fig. 512**] a xeito de columnas desfamiliarizadas, son as máis claras e abstractas referencias a dita tradición artística. En definitiva:

> En este regionalismo oficial, con sus acabados burgueses exquisitamente trabajados (en esto no hay rastro alguno de aislamiento provinciano), la distancia creada por la representación y el poder genera realmente una sensación de misterio, como sucede en la cámara interior de granito bañada por la luz del edificio de Seara, o en el volumen silencioso de la sala de asambleas del Parlamento de Reboredo, realizado en un etéreo hormigón *in situ*, invisible desde la calle y cerrada hacia el patio en que se cierne (Cohn 1993d, 12).

No novo campus universitario das Lagoas de Ourense, Fernando Blanco (1997) [**B22**] crea unha grande praza dedicada á senlleira Xeración Nós. Sendo unha referencia tan simbólica da historia e a cultura da Galiza

Páxina seguinte ▶

Fig. 511. **Xosé Manuel Casabella e Xan Casabella: proxecto para o Parlamento de Galicia, «7 columnas 7 provincias». Fonte: Parlamento de Galicia (1987b)**
Fig. 512. ***Pilotis* do hemiciclo do Parlamento de Galicia. Fotografía do autor**
Fig. 513. **Mansilla + Tuñón, edificio do Concello de Lalín (2005-2011). Fotografía do autor**
Fig. 514. **Jean Nouvel: Peirao XXI (2005). Fonte: *A&V Proyectos* (nº 20, 2007)**
Fig. 515. **Fachada principal da Domus (A Coruña, 1995). Fotografía do autor**
Fig. 516. **Fachada posterior da Domus (A Coruña, 1995). Fotografía do autor**
Fig. 517. **César Portela e Ricardo Bofill: Palexco (A Coruña, 2001-2005). Fotografía do autor**

[1017] Sainz, na súa crítica do Parlamento no «Galicia Jacobea», intuía esta mesma cuestión: «Y así, ninguno de los impresionantes monumentos que rodean la plaza del Obradoiro —corazón de Santiago y corazón, a su vez, de Galicia, representaba la soberanía popular encarnada en la Asamblea parlamentaria» (Sainz 1993ad, 22).

[1018] No seu caso, o hemiciclo, de formato semicircular e construído interior e exteriormente con cantaría de granito, está encadrado nun gran recinto pechado con vidro laminado con carácter de espello para favorecer a comunicación visual entre o vello e o novo.



511



512



513



514



515



516



517

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recente[1019], o arquitecto opta por unha solución formal lexíbel pero non evidente. Desta maneira, a praza, que presenta elementos como un banco circular, unha pérgola e espazos axardinados, consta dunha escultura central formada a partir dun gran bloque de pedra de grao azul extraída dun con, isto é, o «O» de «nós». Sobre este bloque xónguense dúas láminas de chapa en horizontal —o «S»— e dúas verticais — o «N»—, que, asemade, actúan como reloxo de sol da «Galicia mediterránea» ourensá, unha inflexión na luz local que ten sido sinalada por Frampton[1020]. Como indica Blanco Guerra (2000, 101): «Escollemos entón o "O" de pedra, o "N" de ferro e o "S" de auga. Terra, lume, auga: o mundo e mais a palabra. Ensamblada a escultura xa é verba material e érguese en voadizo facendo de lumieira e porta do anceio de coñecemento flotando sobre o espello acuático». Para Gallego (2000a, 107), esta obra «territorializa o sitio» e sinala unha cuestión moi relevante á hora de a entender en termos de expresión formal, isto é, os limites da arquitectura, da escultura e o seu entrecruzamento[1021] para crear unha «fermosa descrición do impulso inicial. No lugar representarase Galicia, pero quérese ir máis lonxe, todo proxecto nalgunha medida busca o universal e o imposible, quérese representar o mundo».

A necesidade de transmitir esa idea da «nova Galiza» autonómica transmitíase á arquitectura dun grande acontecemento: o pavillón da Expo 92. Lonxe do repertorio de *revivals* historicistas da Exposición Iberoamericana de 1929 e, como xa vimos, o pavillón reivindicaba o pasado e o futuro de Galiza e mais a súa vinculación con América aproveitando a colonial efeméride do quinto centenario. O «templo hípetro» abríase así ao lago da Expo:

> A manera de gran escalinata, como las que pueden observarse en las antiguas ciudades gallegas, y con sus grandes muros de piedra limitándola, se forma un gran zócalo que quiere recordar las raíces históricas de Galicia sobre el que se eleva un prisma de acero y cristal, imagen tecnológica del futuro al que se dirige sin vacilar Galicia (Comisionado Director do V Centenario 1992, 36).

Pódense atopar tamén vagas e difusas referencias á cultura milenaria, desde a arquitectura megalítica até a castrexa, seguindo ese espírito romántico de conferirlle a todo episodio histórico previo á romanización galega unha aura de misticismo. A planta de cerámica de Sargadelos, coa súa adaptación ao térreo e a forma circular, cunha praza central arredor da cal se estabelece a cadea de produción de cerámica, ten sido vista tamén como un recordo dos castros. Así, Baldellou definía Albalat un arquitecto «a lo Madrid» que pecaba de formalismo e un galeguismo culto que o levaba a resucitar neste proxecto «el círculo celta (los castros, las torques...) y trasplantarlo sin más a la actualidad cuando la libertad se concede o cuando el proyecto revivir viejas tradiciones ya no significantes», un eclecticismo que se manifesta no mimetismo coa contorna (Baldellou 1971, 31–33)[1022]. Consideramos esta afirmación en certa medida errónea, posto que o interese prioritario de Albalat non é o formalismo: «o rexionalismo, máis que forma, é intención»[1023]. A valoración deste autor muda completamente na súa análise de Manuel Gallego. Como xa vimos, o arquitecto madrileño definía o seu complexo de Monte Pío como un castro ou un burgo medieval, mais esta referencia é diferente, máis vinculada á concepción topográfica do conxunto (Baldellou 2003, 87). En efecto, lonxe de consideralo un arquitecto formalista, Baldellou sempre se refire ao maxisterio de De la Sota ao analizar a obra de Gallego. É precisamente a resposta topográfica que distancia a obra de Gallego da condición de imaxe, procurando o seu carácter representativo na humildade e a modestia espacial. A súa referencia non era a grande arquitectura, senón que pretendía crear «a casa dun campesiño» como forma de representar non o poder, senón o pobo de

[1019] Ademais, cómpre lembrar a relevancia de Ourense como cidade en que se comezou a publicar a revista *Nós* en 1920 ou pola importancia do cenáculo ourensán —Risco, Otero Pedrayo, Cuevillas— dentro do grupo.

[1020] En efecto, para ilustrar isto, Frampton (1997a, 389; 2009, 325) valíase da proposta de Harry Wolf para a Riverfort Plaza de Fort Lauderdale (1982).

[1021] «Ámbalas cousas [arquitectura e escultura] sabemos que son aspectos dunha mesma creación —a do espacio e as formas— pero parece que seguimos pensando que a arquitectura precisa liberarse da súa utilidade para alcanzar o seu grao máximo de intensidade e de arte» (Gallego Jorreto 2000a, 107).

[1022] Neste senso, Baldellou pedíalle máis «autocrítica» a Albalat: «Si Albalat lograra de una más profunda autocrítica una arquitectura más rigurosa, no sólo se beneficiaría de ella, sino que, y debido al prestigio que goza, haría un gran favor a la arquitectura de La Coruña» (Baldellou 1971, 32).

[1023] Entrevista concedida ao autor en outubro de 2017 no seu estudo da Cidade Vella da Coruña.

que emana (Gallego Jorreto 2016). Nun proxecto tanxencialmente diferente como a Casa do Concello de Lalín deseñada por Mansilla e Tuñón (2005-2010), estas abstractas referencias están tamén presentes, sendo definido na prensa especializada como «castro *pop*» [**Fig. 513**][1024]. Este complexo, cunha «estrutura aberta e desxerarquizada» e adaptado a topografía, oscila

> [...] entre la precisión y la probabilidad, construyendo una estructura antimonumental en la que, como en las nubes, cada uno puede reconocer las formas cambiantes a partir de las referencias personales, de modo que la identificación colectiva —uno de los objetivos fundamentales de la arquitectura cuando se ocupa de los espacios y edificios públicos— se produce por la diversidad de interpretaciones individuales: un 'castro tecnológico', unas nubes de color, un palimpsesto cívico, un estampado textil, etcétera («Ayuntamiento de Lalín (Pontevedra)» 2011).

Estas apelacións á cultura milenaria galega non só se ve en proxectos dun formato controlado, senón que, seguindo as desconfianzas de Tzonis e Lefaivre, os elementos rexionais poden estar ao servizo dos grandes proxectos do capital económico e político. Así, pódese atopar un xeito moito máis evidente de transmitir estas ideas sobre a historia de Galiza, dado o seu formato e potencial mediático, no «Peirao XXI» (2005) [**N08**] de Jean Nouvel, a proposta gañadora do concurso con que a Autoridade Portuaria de Vigo, comandada polo futuro alcalde Abel Caballero, pretendía transcender o «Abrir Vigo ó mar» coa ampliación do peirao de transatlánticos e avanzar indiscrimidamente na falacia de achegar o mar á cidade a través de recheos destinados a usos lúdicos e comerciais, ademais da construción en altura sobre a mesma ría. En efecto, a potencia simbólica do proxecto reside no seu elemento vertical de referencia a torre-hotel con forma de menhir [**Fig. 514**]. Pensada para estar iluminada á noite e en función das marés, este recurso expresivo xa fora explotado polo arquitecto francés na Torre Abgar de Barcelona (1999-2004).

A Domus (1995) [**105**] foi un perfecto escenario para a práctica destas lóxicas: un proxecto sen estridencias, cun formato limitado pero suficientemente amplo para a posta do discurso dos arquitectos sen descoidar o programa do edificio. En primeiro lugar, existe unha monumentalidade pretendida pero ben entendida, sen compoñente pexorativo, cun rol determinante e estimulante na paisaxe da fronte marítima do barrio de Monte Alto —onde se cometen moitos excesos nestas décadas que foron agochando a silueta da Torre de Hércules— e potenciada non só polo propio volume do edificio, senón na súa elevación sobre o paseo e a inclusión das escalinatas e o grande zócolo de granito. En segundo lugar, a proposta expresivo- formal ten moito a ver coa idea da intersección transcultural que Frampton definía coa igrexa de Bagsværd de Utzon —con elementos simbólicos e formais de dúas culturas, entre Occidente e Oriente—, que é mesmo un encontro transcultural entre dous arquitectos de dúas tradicións diferentes. Así mesmo, tamén está relacionada coa vía que Tzonis e Lefaivre usaban para definir un dos xeitos con que se expresa o rexionalismo crítico e o vernáculo: a través de mitos e símbolos locais que se manifestan desfamiliarizados no edificio. Desta maneira, a fachada principal adquire a forma dunha vela, en referencia á cultura mariñeira galega —Portela—, mentres que o zigzag da fachada posterior aludirían aos biombos xaponeses —Isozaki [**Figs. 515 e 516**]. Eses mitos e iconografías locais eran exemplificados par Tzonis e Lefaivre con exemplos como a biblioteca de Tampere de Raili e Reima Pietilä. Como a arquitectura finesa, o Palexco de Bofill e Portela (2001-2005) [**B26**] emprega a forma dun paxaro na súa cuberta: a gaivota [**Fig. 517**], unha pobre metáfora para lexitimar a separación entre a cidade e a baía e eliminar toda memoria da vella Estación Marítima —cunha escala moito máis adaptada— que inmortalizara Manuel Ferrol nas súas fotografías da emigración. Lonxe das súas retóricas máis lúdicas, Bofill asume un rol que converxe con Portela, quen admira a súa intelixencia a pesar do eclecticismo que caracterizou a súa arquitectura (Rei Núñez 2003, 82–83). No tocante ao convento das Carmelitas de Suances (1965-1968) en Ourense [**S19**], esta proposta de escasos recursos desenvolve un ideario tipolóxico aproveitando a pendente: arredor do claustro, o volume das celas e a igrexa adoptan un perfil en chanzos [**Fig. 518**]. Agrasar Quiroga (2010, 299) resulta certeiro á hora de detectar as implicacións formais desta obra, con fondas raíces na cuestión da arquitectura relixiosa na modernidade: «En él podemos reconocer la reinterpretación de la tradición

[1024] Así era definido na sección de noticias breves de *Arquitectura Viva*, onde se indicaba: «Antimonumental y flexible, en la línea de las arquitecturas de los sesenta, y vagamente reminiscente de los castros prerromanos, esta estructura aspira a ser también un escenario de identificación entre concejo y habitantes» («Un castro pop para el consistorio de Lalín» 2004, 15).

tipológica y la materialidad brutalista de La Tourette de Le Corbusier (1953). La doble piel interior de la cubierta de la iglesia y el volumen de las celdas del convento orensano antipan el juego lumínico y espacial de la iglesia de Bagsværd de Utzon (1969), o el perfil volumétrico de la iglesia del convento en Quinta da Azenha [**Fig. 519**], en Gondomar, de Fernando Távora (1968)»[1025]. Se asumimos esta comparativa con Utzon, o convento das carmelitas partillaría, como vimos de ver na Domus, o encontro de elementos transculturais; en efecto, ao igual có arquitecto dinamarqués, Suances crea un teito curvo baixo a cuberta recta da igrexa.



487



488

Fig. 518. **Xosé Xabier Suances, convento das Carmelitas (Ourense, 1965-1968). Fonte: Docomomo Ibérico**
Fig. 519. **Fernando Távora, convento da Quinta da Azenha (Gondomar, 1968). Fotografía do autor**

Se hai unha obra si construída —parcialmente— que expresa este xeito de levar as referencias simbólicas ao máximo, esta é a Cidade da Cultura. Como arquitectura deconstrutivista, a reflexión sobre a imaxe e a forma son fundamentais, como as xa vistas alusións á cidade histórica —recordo dos soportais, translación das principais rúas da cidade, a explanada e as Torres Hejduk como «novo Obradoiro», seguindo a lóxica do códice e o índice. Mais, neste sentido, cómpre aludirmos ao concepto simbólico demiúrxico: a vieira [**Fig. 520**], elemento profundamente *fetichizado* pola cultura do Xacobeo e reificado aquí como grande mercadotecnia. A meta dun camiño, a magdalena de Proust[1026] ou a interpretación do carácter dúctil da Cidade da Cultura a través da venera de Venus son algunhas das evocacións que o proxecto causa en Fernández Galiano (1999, 64–65). Para García Caramés, o proceso depende dun «fondo» e unha «figura»: «La Ciudad de la Cultura (laica, civil) se dispone frente a la Ciudad Histórica (sepulcro del Apóstol, o mito) y toma de ella el trazado actual de sus calles formado por siglos de voluntades, el Fondo, y lo convierte en Figura, en trama que se superpone a las tramas cartesianas convencionales» (García Caramés 2004, 63). Se Tzonis e Lefaivre (1990b, 25) dicían que o deconstrutivismo era o fillo enfermo do posmodernismo, quizais a Cidade da Cultura sería un bo exemplo para o ilustrar. Fronte á máxima «a forma segue a función», Eisenman foxe de que a función condicione a forma (Rodríguez Caramés 2022). Eisenman, en definitiva, relega a función a unha posición secundaria con respecto aos elementos expresivos e o discurso intelectual que rodea o proceso, xustificándose: «¿Habría hecho Borromini en Roma San Carlo alle Quattro Fontane del mismo modo si pensara únicamente en la función?» (recollido por Moix 2010, 88). Armesto Aira (2000, 38), quen consideraba a Cidade da Cultura «una fecundación gráfica *in vitro* —en el ordenador— entre la figura del Casco Histórico y la Vieira Peregrina», sintetiza á perfección a semiótica de Eisenman arredor da tradición e o mito locais:

> Bajo la apariencia de una fundamentación rigurosa en la realidad del sitio, de su geografía, de su historia, de sus mitos, se toman, de hecho, algunos rasgos epifenoménicos del monte (la figura evocada del perfil); del casco (la silueta de la planta y sus calles convertidas ahora en "estrías"); de la concha (que es también la venera, el sexo de

[1025] Esta vinculación á obra de Távora xa fora sinalada por Seara Morales (1993b, 411).

[1026] Sobre o escritor francés referíase tamén o propio Eisenman para xustificar o seu xogo lingüístico coa historia: «Marcel Proust decía que la memoria del pasado debe cobrar vida en el presente. Eso no significa que haya que copiar la historia, o que se deba hacer que las cosas de hoy parezcan antiguas, sino que podemos construir el presente teniendo vivos los recuerdos del pasado. Intentamos, en cierta medida, tocar la memoria de esta región en nuestro proyecto» (Eisenman 2001a, 25).

> la Afrodita clásica y el emblema comercial de la Shell Oil & Co.) y con ellos se da forma a un texto literario. La trama y silueta del casco, reducidas a líneas cualesquiera, deformadas arbitrariamente, no conservan ni rastro del rol estructurador de la morfología urbana, ni de la sabia implantación topográfica, ni de las relaciones entre Camino y Arribada, entre itinerario y ciudad. Lecciones, todas ellas, que, a nuestro juicio, pueden aprenderse analíticamente, intelectualmente, de forma concreta —porque son paradigmas específicamente arquitectónicos— pero que no tiene sentido reproducir sintéticamente ni trasladar mecánicamente, en una simplista, reductiva y retórica —aunque a la vista del éxito— brillante figuración (Armesto Aira 2000, 39).

Doutro lado, a máis estridente deste tipo de propostas, xa que a referencia ao país é «tan evidente» como o seu propio mapa [**Fig. 521**], resultaría ser a proposta de MVRDV para o concurso da Casa da Historia de Elviña (2003) [**M19**], a última das grandes apostas do alcalde Francisco Vázquez: «Erguido sobre la colina, el museo es un gigantesco mapa tridimensional que atrae la atención sobre la historia de Galicia. A través de sus 'patas' [concretamente, o Baixo Miño, a Baixa Limia e Monterrei], el visitante asciende en línea recta hasta el último nivel» («Concursos: Casa de la Historia» 2004, 47). Para alén desta referencia simbólica pero evidente, o certo é que é proposta menos axeitada paisaxisticamente ao lugar, isto é, o Castro de Elviña. Nunha zona elevada e diferenciada, constrúen un esvelto edificio vertical que rivaliza co terreo[1027]. Sen embargo, a idea do estudo era precisamente crear unha «Galiciamanía» a través dun elemento que iconiza a mesma existencia de Galiza, unha nova icona na «historia da publicidade española» e que, como referente visual, se converte «en una variante contemporánea de la isla de Pascua» (Maas, Van Rijs, e De Vries 2004, 36). Literalmente, MVRDV quería «pór a Galiza no mapa», como explicaba Winy Maas na presentación do proxecto. Aínda que Winy Maas se distanciaba do que se fixo «en Bilbao o en Santiago» (Gómez Aller 2003, 8), o certo é que esta posición espertará axiña desconfianzas. Para Felipe Peña, «Galiciamanía» supón retomar as buscas formais «teorizadas, ensaiadas e esgotadas» nos anos sesenta para a creación de «formas inéditas, figuracións e texturas novas», unha cuestión en que converxen Montaner e Muxí, para quen este proxecto é unha «atractiva síntesis de la idea del edificio anuncio de Robert Venturi y de las propuestas de edificio masa de Rem Koolhaas. [...] No sirve en absoluto como museo, sin embargo, sería un emblema magnífico como sede del gobierno de la Xunta de Galicia» (Maas, Van Rijs e De Vries 2004, 39). Moito máis crítico cos clixés de MVRDV é Carlos Quintáns, quen asistira á presentación do proxecto:

> Unas referencias al regionalismo crítico parecía que no podían tomarse en consideración hasta que aparece la imagen de un señor con boina inundando la sala; nadie se lo esperaba de la misma forma que tampoco llegaríamos a Holanda mostrándoles a una señora sonrosada con sus zuecos de madera o un escaparate nocturno-diurno de Amsterdan. Simplemente fuera de lugar, cuando hubiera sido maravilloso que mostrasen y conociesen la arquitectura que hacían «estos de la boina».
>
> [...] ¿Qué queda de esta propuesta? Tengo la sensación que queda la justificación para hacer gracias y proponer edificios con forma de zapato en la Zapateira, de grelo en la Grela o de percebe en cualquier lugar (Quintáns Eiras 2004, 7).

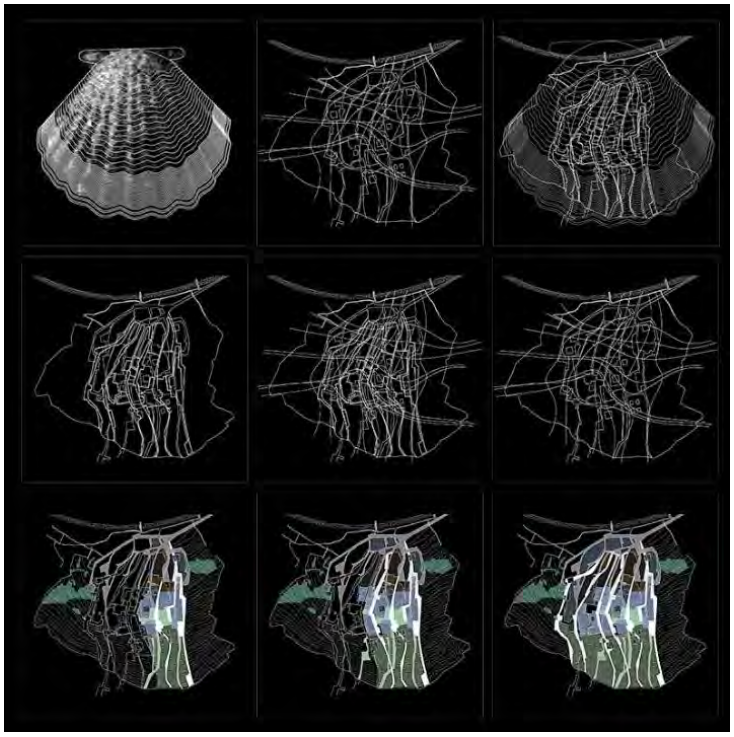
4.2. O estudo da arquitectura popular e vernácula. A «arquitectura do fume»

4.2.1. Achegas ao coñecemento da arquitectura popular e vernácula

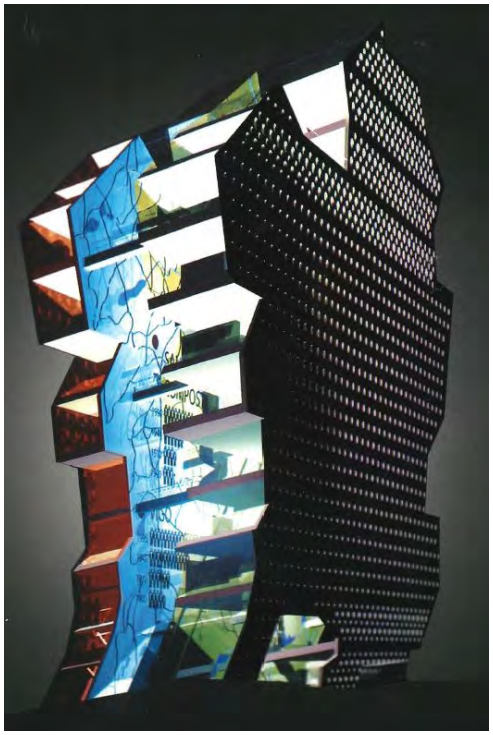
Como xa vimos adiantando, o interese da Xeración Nós, con «Xocas» Lorenzo á fronte, por sistematizar o rico patrimonio vernáculo galego será recollido polos arquitectos galegos nas décadas finais do século. A arquitectura popular galega fixera a súa aparición en obras tan senlleiras como o segundo dos cinco tomos de *Arquitectura popular española* de Carlos Flores (1973, II: 353-541)[1028]. Ademais, Galiza e Portugal fixeron parte da reflexión sobre a arquitectura vernácula orquestrada desde o universo da modernidade: Bernard Rudolfsky, no

[1027] Con todo, fronte ás excentricidades de MVRDV, o certo é que este estudo tamén espertou o interese de Pedro de Llano (2006a, 231) como un exemplo a seguir na reinterpretación da vivenda tradicional, neste caso, a través do das vivendas en Hageneiland (A Haia), onde solapan novos materiais, cores e texturas ás tipoloxías holandesas tradicionais.

[1028] Como anécdota, Rafael Moneo (1978, 25) incluíu unhas fotografías de seu das pallozas do Cebreiro nun artigo sobre a cuestión tipolóxica.



520



521

Fig. 529. **A vieira nos deseños da Cidade da Cultura**
Fig. 521. MVRDV**, proxecto para a Casa da Historia (2005)**

seu estudo da arquitectura «sen arquitectos» para a exposición antolóxica do MoMA, dedica senllas páxinas aos hórreos galegos e os *espigueiros* portugueses nun texto que reflicte un modo de achegamento telúrico e exótico a unhas arquitecturas que considera «case sagradas»:

> Entre las manifestaciones menos conocidas de la arquitectura rural se encuentran los graneros típicos de la provincia española de Galicia, en la esquina noroeste de la península ibérica. Los habitantes de esa región son descendientes de los celtas que invadieron el continente hacia el 500 a.C. En las zonas montañosas se ven toscos y circulares cobertizos de piedra, aunque lo que más llama la atención son los hórreos o graneros. Construidos para durar una eternidad y con aspecto de capillas sobre pilares, sus austeras líneas son llamativas. Su grandeza no es accidental, la mayoría de los campesinos profesa un respeto religioso al pan y a la materia prima con el que se elabora.
>
> Los hórreos, construidos con grandes losas de granito, son ignífugos y a prueba de alimañas. Descansan sobre pilares coronados por piedras circulares que los protegen de las ratas y que, por cierto, son los precursores del capitel clásico. Los intersticios de las paredes se utilizan como ventilación. Dicen las leyendas que los hórreos salen a pasear por la noche.
>
> Los lazos culturales entre el norte de Portugal y el resto del país no han sido nunca tan estrechos como los que ha mantenido con la vecina provincia de Galicia. Por ello, como era de esperar, los *espigueiros* son el equivalente portugués a los hórreos. Este tipo de granero es la imagen predominante en la comunidad rural de Lindoso, en la que la cosecha sigue siendo una labor colectiva. Han sido ubicados en una posición privilegiada para aprovechar la ventilación que proporciona el viento y facilitar el transporte del grano al castillo en caso de invasión (Rudolfsky 2020, 92–95)[1029].

[1029] Rudolfsky inclúe tres imaxes de hórreos galegos, entre elas unha fotografía de Combarro (realizada por José Ortiz-Echagüe, mentres que as outras dúas proceden da Sociedade Hispánica de América de Nova York e do Arxiu Mas de Barcelona), e mais dúas imaxes de Lindoso. Estas últimas foron cedidas polo Sindicato Nacional dos Arquitectos, aparecendo precisamente en *Arquitectura popular em Portugal*.

USC DE COMPOSTELA

As eivas no estudo eran detectadas por Manuel Gallego no contexto da análise da «encrucillada» da Galiza rural en base cos propios discursos de poder existentes na definición do que é 'arquitectura': «Durante anos negóuselle a categoría de arquiteitura a esta arquiteitura popular. Negóuselle, como aito creativo drento dunha cultura arquiteitónica. Quero decir: a traveso da historia da arquiteitura estudábanse os fitos arquiteitónicos, aquelas manifestacións ligadas aos seus autores, aquelas que ao longo tempo chegaron a nós como unha espresión de máis puro refinamento dun estilo» (Gallego Jorreto 1975b, 87)[1030]. Máis unha vez, a aparición do COAG e das xeracións máis novas tivo un papel determinante no coñecemento da arquitectura popular. Pódese lembrar, neste senso, os artigos redactados tanto no *Boletín* como en *Obradoiro* por Carlos García Martínez (1975; 1976; 1978) ou a longa traxectoria de Pedro de Llano Cabado (1978; 1979; 1982) iniciada a finais dos setenta durante a preparación da primeira edición de *Arquitectura popular en Galicia* (Llano Cabado 1981b; 1983)[1031]. Doutro lado, en 1973 celebrouse na Cámara de Comercio da Coruña unha mesa de debate sobre «Vivenda rural e urbana en Galicia». Organizada pola Escola de Arquitectos Técnicos da Coruña, nela participaron Bar Bóo, Gallego, García Braña e Portela, con Rey Pichel como moderador, abordándose cuestións de índole sociolóxica, tecnolóxica, histórica, económica e urbanística tanto do caso galego como doutros sistemas socioeconómicos e xeográficos diferentes (*La Voz de Galicia* 1973a). As Xornadas de Arquitectura Galega tiveron sempre espazo para a arquitectura popular. Nas primeiras, Manuel Gallego (1978) analizaba, a partir das mudanzas na estrutura socioeconómica do rural, as novas tipoloxías de transición da vivenda popular, mentres que Xerardo Estévez (1978) tentaba definir os modelos desas novas tipoloxías no mundo urbano, costeiro e interior. A estas poderíanse engadir exposicións como «As construcións adxectivas na arquitectura rural» (1985)[1032] ou o encontro de vivenda unifamiliar celebrado na ETSAC en 1984, que contou coa presenza dun mozo Eduardo Souto de Moura e no cal se abordaron cuestións sobre a converxencia entre modernidade e tradición, os límites entre a cultura do arquitecto e do cliente ou os materiais (X. Casabella López 1984)[1033].

Neste punto é imprescindíbel deterse na figura de Iago Bonet. Lugués, a experiencia de Bonet Correa na casa familiar en San Miguel de Neira do Rei púxoo en contacto co mundo das pallozas propias dos Ancares [**Fig. 522**], mesturada coa vivencia da infancia compostelá, criou nel o interese de estudar a arquitectura popular do ámbito atlántico. A súa formación barcelonesa e o contacto con Sostres ou Coderch inspiraron nel a vontade de busca dunha identidade cultural, como expresa Blasco Esquivias (2003, 146–48), quen tamén se refire ao proceso de Bonet como análogo ao do polaco Rybczyński, quen, atopando unha pobreza fundamental na arquitectura moderna, «tivo entón que mergullarse nas súas propias lembranzas de casas e habitacións máis antigas para intentar comprender que calidades tiñan estas para subsistir na súa memoria como boas e confortables». Desta maneira, Bonet presentará a súa tese *La arquitectura del humo* en 1968[1034] na Universidade Politécnica de Madrid, unha investigación que coñeceu de preto Aldo Rossi:

> La arquitectura del humo, que con intuición profunda y poética ha definido mi amigo Yago Bonet, la arquitectura de la casa de Galicia, los monumentos de piedra, los pueblos de la costa, los mercados de pescado y, también estos enormes conventos, seminarios e iglesias con el peso de una cultura que sólo permanece, tal vez como un enigma (Rossi 1976; 1977a, 16)[1035].

[1030] Para unha síntese de como se desenvolveu historicamente o estudo da arquitectura popular en Galiza, *vid.* Caamaño Suárez (2003, 31–33).

[1031] Entre a súa produción académica e profesional podemos atopar artigos de denuncia sobre conxuntos concretos (Llano Cabado 1978; 1979; 1982), sobre arquitecturas (Llano Cabado 1980b), en xornadas e congresos (Llano Cabado 1981a; 2004b), ou participacións en colección como *Galicia eterna* (Llano Cabado 1980a).

[1032] Organizadas pola Comisión de Cultura do COAG no Museo do Pobo Galego, esta mostra recollía os contidos da sexta parte do segundo volume da obra de Pedro de Llano (Comisión de Cultura COAG 1985).

[1033] Sobre a cuestión do cliente no rural e a relación co arquitecto, véxase a reflexión de Lizancos Mora (1996).

[1034] Publicada por Edicións do Castro (1994) e pola Fundación Caja de Arquitectos (2007).

[1035] Esta sensibilidade rossiana d'*A arquitectura do fume* fora xa sintetizada por Antonio Armesto na presentación do libro en 1995: «O tratado parte desa experiencia, dunha vivenda na que o fume pasa a representar, a se-la sinécdoque dunha totalidade formada por un clima, por un modo de vida, por unha cultura do habitar. O fume representa non só a vida, senón tamén a forma que a contén. Esta unidade entre acontecemento e estrutura formal, esta analoxía, amortece a explicación determinista, baseada tan só no clima como feito físico,



522



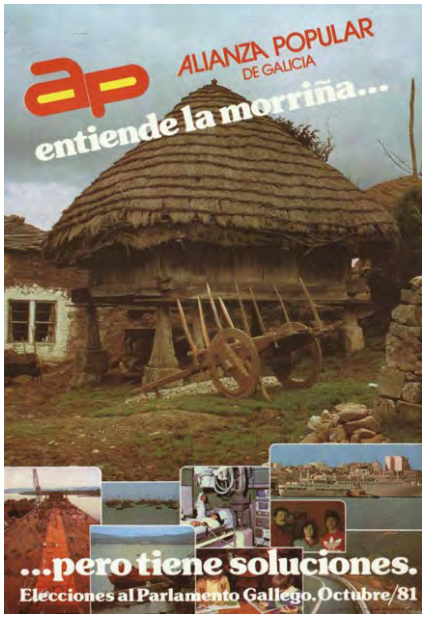
523



524



525



526

Fig. 522. Palloza no Cebreiro. Fotografía do autor
Fig. 523. Portada de *La arquitectura del humo* (1994)
Fig. 524. Portada d'*A casa contemporánea en Galicia* (2005)
Fig. 525. Portada de *Arquitectura popular de Galicia: razón e construción* (2006)
Fig. 526. Cartaz electoral de Alianza Popular ás eleccións ao Parlamento galego (1981). Fonte: Universitat Autònoma de Barcelona. Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General. CEDOC

Para Bonet Correa [**Fig. 523**], a arquitectura atlántica vén desde tempos inmemoriais amoreándose arredor dun espazo central, o espazo do fume, xa que logo, era neste lugar onde se acendía o lume, coas súas funcións térmicas e antisépticas e onde confluían todas as estancias da casa. Por suposto, este era o xeito de articulación das pallozas que Bonet coñeceu na infancia. Máis aló das tipoloxías «populares», Bonet fai un percorrido histórico deste espazo do fume —ou a idea dun espazo central distribuidor—, interpretando que este deu lugar, na Alta Idade Media, ao *hall* ou aula, concepto reitor do espazo interior até o século XIX. Este

que adoita acabar reducindo a arquitectura e as súas formas a unha simple taxonomía de goridas humanas« (reproducido en Blasco Esquivias 2003, 148).

espazo-aula, no século XX, experimentaría unha mudanza cara á tipoloxía de dobre espazo, empregado —neste senso, o autor non se atreve a dicir se foi efectivamente unha relectura contemporánea ou se, pola contra, unha fantástica coincidencia— por arquitectos como Le Corbusier a pesar da súa filiación mediterránea (I. Bonet Correa 1994, 175–78). Ademais, Iago Bonet non renuncia a aplicar isto á arquitectura galega contemporánea:

> En Galicia algunos arquitectos preocupados ante la destrucción en los últimos años del paisaje se fijaron en que la arquitectura tanto de origen culto como popular que lo había cristalizado contenía unos rasgos esenciales que conectaban el hombre a la tierra a través del modo de entender la construcción y del dominio del lugar.
>
> Este hecho, junto a unos medios en un principio poco sofisticados para realizar las obras, les llevó una necesidad de racionalizar y modernizar los materiales más comunes de que disponían observando con grata sorpresa que el medio que parecía hostil se convirtió en su mejor aliado.
>
> De esta forma, los arquitectos Pascuala Campos y César Portela, partiendo de un racionalismo Le Corbusieriano, emplearon diversos materiales, algunos nuevos como el cemento y el plástico y otros tradicionales como la piedra y la madera, que aplicados a una arquitectura conceptualmente ligada al país dieron resultados sorprendentes.
>
> Las «Casas do Remo», las «Casas con Sobrado», las «Casas con Patanal», las «Casas con Corredor» y las «Galerías» fueron estudiadas y manipuladas en sentido positivo, convirtiéndose en una arquitectura gallega de hoy que por conservar los rasgos característicos de la organización espacial de la arquitectura popular son casas del humo (I. Bonet Correa 1994, 184–85).

Con respecto ao senlleiro estudo de Pedro de Llano, como xa indicamos anteriormente, as edicións máis recentes inclúen uns derradeiros capítulos sobre a recreación e validez da arquitectura popular na contemporaneidade (Llano Cabado 1996; 2006a). Partindo daquela máxima da funcionalidade da arquitectura vernácula, este arquitecto defende a necesidade dunha conservación que, con todo, non significaría unha preservación universal do patrimonio inmobiliario: cómpre, pois, sopesar que parte dese patrimonio —boa parte del— pode ser recuperado nun proceso que, en moitas ocasións, resulta menos custoso cá nova construción[1036]. Este xeito de entender a validez da arquitectura popular na contemporaneidade é un consenso máis ou menos amplo na arquitectura galega contemporánea, mais no caso de De Llano, esta convicción posúe a fortaleza da influencia de De la Sota na xénese deste estudo e mais das experiencias portuguesas [**Fig. 524**]. Para alén desta obra, Pedro de Llano faría o seu contributo para o volume XXIII do Proxecto Galicia, concretamente no primeiro volume dedicado á antropoloxía (1997). Neste tomo aparecen tamén dúas figuras non moi afastadas do mundo da arquitectura: Begoña Bas López, etnógrafa e autora d'*As construcións populares: un tema de etnografía en Galicia* (1983)[1037]; e Manuel Caamaño Suárez, arquitecto técnico que redactou *As construcións da arquitectura popular. Patrimonio etnográfico de Galicia*, outro dos grandes estudos sobre arquitectura popular e en cuxo epílogo, ao igual que Pedro de Llano, se estabelecen as posibilidades de concienciación e conservación deste patrimonio na época actual (Caamaño Suárez 2003, 522).

Con todo, aínda que estas visións contemplan a posibilidade de rehabilitación da arquitectura popular para o noso tempo, son conscientes da limitación que esta ten en termos de habitabilidade e confort para a vida contemporánea dado a grande mudanza no sistema socioeconómico que anteriormente daba lugar a este tipo de arquitectura. Ademais, a cuestión da emigración retornada é un dos elementos que amalgama esta cuestión, como ten sido estudado por Lizancos Mora (2005a; 2005b) [**Fig. 525**] na súa investigación sobre a casa galega contemporánea. Para el, a adquisición de novas técnicas e materiais que diminúen os custos e o esforzo, a proliferación da autoconstrución e a lexitimación iconográfica do propietario poden ser entendidas desde o papel do emigrante retornado, para quen a arquitectura tradicional sería sinónimo do atraso que o obrigara a marchar. Pedro de Llano (2006a, 198) engade factores como a perda do carácter artesanal, a construción

[1036] Sobre as políticas de elección do patrimonio a conservar, De Llano (2006a, 200–202) é consciente de que abordar a totalidade da arquitectura vernácula do país sería financeira e fisicamente inabordábel, mais aposta por plans directores —catalogación xeográfica, por relevancia arquitectónica, con propostas de conservación e o seu papel na ordenación do territorio— e plans comarcais, que incidan no inventario dun xeito máis pormenorizado, delimitando os conxuntos máis representativos e estabeleza unha normativa coas necesidades.

[1037] Begoña Bas (1984), ademais, participara nas II Xornadas de Arquitectura Galega cunha comunicación sobre a arquitectura da produción agrícola, unha das súas especialidades.

indiscriminada de infraestruturas viarias ou a implantación de infraestruturas industriais, a presión turística e, na liña de Lizancos, unha mudanza ideolóxica en que a poboación do rural, a través dos medios de comunicación social, asume uns roles de vida urbana que aplican á súa contorna.

Con todo, a idea básica que subxace neste proceso é que a casa, que posuía elementos relacionados coa agricultura de autoconsumo, desaparece ao mudar o seu rol como unidade de produción (Llano Cabado 2006a, 195). Este paradoxo, por suposto, ten a ver coa fonda transformación do medio e das tipoloxías da vivenda rural que, nos últimos anos e como veremos no epílogo, se ten dado canalizado a través do absurdo debate do *feísmo*, moitas veces limitado a unha visión caricaturizada e *kitsch* da arquitectura rural que non aborda profundamente as causas. Isto non quere dicir que, máis aló destes autores xa citados, estas cuestións non teñan estado no debate arquitectónico. Xa Baldellou (1971, 25) sinalaba a influencia da emigración retornada na construción. Os anos do desenvolvismo tardofranquista foron determinantes para este cambio de paradigma, algo que a Autonomía estaba chamada a solucionar. Sobre este papel do novo ordenamento institucional debateran César Portela, «Xocas» Lorenzo, Benito Fernández González —Director Xeral de Urbanismo, Vivenda e Medio Ambiente)— e Benigno Rodríguez Quintas —alcalde de Baiona— no especial «A vivenda rural ameazada» do programa *Encontros* (1986)[1038]. Do debate acontecido neste programa pódense tirar tres ideas básicas que seguen —ou deberían seguir— aínda hoxe vixentes. En primeiro lugar, un matiz fundamental achegado por «Xocas» Lorenzo é que a culpa da «non é dos emigrantes, senón da emigración» como fenómeno que testemuña o colapso do mundo rural tradicional e as mudanzas estéticas e socioculturais cara a un rural «urbanizado». En segundo lugar, desde unha perspectiva marxista, Portela sinala as mudanzas no campesiñado tradicional e na nova burguesa, facendo fincapé na incidencia dos bancos e caixas de aforro nas transformacións da arquitectura tradicional e pondo o foco sobre a inacción das administracións. En terceiro lugar, aínda que Fernández González reivindica o papel dunha administración autonómica máis próxima, onde si coincide con Portela é na non imposición das solucións en materia de rehabilitación, fomentando o acceso á cultura e ás axudas para levar a cabo este tipo de obras (Álvarez Pousa dir. 1986). Sobre a cuestión do papel da nova administración autonómica, se ben esta era máis próxima ao patrimonio galego, a retórica dos primeiros gobernos non acababa por rachar co conflito entre tradición e progreso, como testemuña un cartaz electoral de Alianza Popular nas primeiras eleccións ao Parlamento (1981) [**Fig. 526**].

Baltar Tojo (1991a, 187) refírese a este tipo de arquitectura —nuns termos que lembran á caracterización de Tzonis e Lefaivre— como un «rexionalismo regresivo», manifestado en chalés de segunda residencia «a los que no suele ser ajeno el lenguaje de la piedra, "latín" de la arquitectura que, como lenguaje, se le presupone sabiduría en su expresión y acatamiento a su contenido». Sendo consciente da necesidade de moita xente de se distanciar das pobres condicións de vida do pasado, Baltar engade unha reflexión moi interesante, vinculando a valorización da arquitectura tradicional a un tipo de poboación *urbanita*: «Hoy parece, de todos modos, que tal criterio va alterándose, pero aún son más apreciadas esas imágenes de viviendas tradicionales por habitantes urbanos que aspiran a vivirlas después de que las transformaciones profundas que derivan del cambio de uso y del añadido confort» (R. Baltar Tojo 1996, 188). Hervella estabelece unha comparativa entre os modelos importados pola emigración de mediados de século cos daquela emigración do cambio de século, que transfería o que aprendera en América. Con todo, a súa opinión sobre estes modelos non é positiva, levándoo a unha cuestión de ostentación: «Estas residencias de verán que proliferan polas nosas costas, edificios con cubertas piramidais ó estilo suízo ou holandés, ou os enreixados coroados por leóns, aguias e sereas son o exemplo máis plausible do novo colonialismo importado polos emigrantes. Isto é produto da falla de cultura, mesturando co dubidoso gusto do promotor e o afán de ostentación» (Hervella 2002, 36). A influencia da emigración na configuración do que podemos chamar un «novo vernáculo» é tamén percibida desde fóra do ámbito galego. Unha demostración anecdótica disto é a reflexión de Ruiz Cabrero ao se referir ás casas de Bar Bóo: «in Galizia, paese ancora più lontano da "scuole" di qualsiasi genere, Bar Bóo dava, con le sue piccole case, un esempio di come costruire in un ambiente rurale estraneo al trascorrere del tempo. Il suo esempio purtroppo non ha avuto seguito, e negli anni di cui stiamo

[1038] O noso agradecemento ao Servizo de Documentación e Arquivo da CRTVG por nos facilitaren este material.

occupando, la rovina di uno dei paesaggi più dolci della Spagna è stata prodotta con il denaro dei suoi stessi figli, gli emigranti» (Ruiz Cabrero 1989b, 59).

4.2.2. As tipoloxías populares e vernáculas traducidas

Tzonis e Lefaivre, malia a súa distancia con Rossi, non dubidaban en relacionar as prácticas do rexionalismo crítico con rossianos de todo o Estado. No seu contacto con Galiza, Rossi pareceu estar moito máis preto da esencia da arquitectura vernácula e popular, lonxe dos formalismos máis histriónicos da Bienal de Venecia de 1980. Na súa viaxe de 1982, Rossi fala do aprendido das súas experiencias galegas desde o SIAC de 1976:

> Ha influido en gran medida, pero no de un modo metódico [...]. Por ejemplo, la galería con vidrio, que es un elemento muy importante de mi arquitectura, pero no directamente ni de modo mecánico. Es algo que pertenece a mi experiencia aquí, algo que yo he incorporado. Otra cosa aprendida en Galicia es el uso de la mezcla de lo monumental y lo rural, de lo cultural y de lo espontáneo. En el artista hay siempre una evolución, pero claro está, hay puntos de referencia que son más importantes que otros y Galicia es para mí uno de esos puntos. Últimamente he estado en Luisiana y New York, lo que ha sido otra etapa muy importante, fantástica. Es una arquitectura que tiene todos los elementos, con una presencia muy fuerte de la cultura española, de la francesa y de la americana, hasta formar un conjunto muy completo, algo así como lo que yo he llamado «la ciudad análoga», como cuando tú estás en el café Napoleón y pareces estar al mismo tiempo en Francia, muy lombardo, a veces en Pavía, en Baviera o en Mantua... es una cultura muy similar: las galerías, las casas y además la presencia de la ciudad moderna, el suburbio y todo. En las ciudades típicas se puede ver en qué medida es absurdo hablar de ciudad moderna o antigua de lo rural o lo urbano, de lo cultural, porque se escapan a estos conceptos y a estos esquemas (González Carrera 1982).

En verdade, sen ser exactamente o mesmo, Aldo Rossi está a referirse á transculturalidade dos elementos vernáculos que xa vimos coa Domus da Coruña. Rossi engade outro elemento aprendido na Galiza: «Un ejemplo para mí fantástico es el hórreo. Lo pongo siempre como ejemplo mágico. Es lo más funcional, campesino y monumental al mismo tiempo. Es increíble. Ante un hórreo, si no tienes referencia, puedes ver un monumento, puede ser una tumba, una cosa romana, todo. En Galicia hay mundos que yo he encontrado particularmente, muy especiales» (González Carrera 1982). Isto é algo semellante á asociación que, como veremos deseguido, estabelecían Tzonis e Lefaivre entre o hórreo e o templo grego. Aldo Rossi remataba:

> —Para mí es una bandera rechazar la *stupidezza* —explica Aldo—, eso de no pensar lo que se hace o tener prejuicios, eso es estupidez. El que dice «yo sólo bebo vino» o «yo sólo bebo cerveza», eso es estupidez. Si hace un momento estábamos en una casa gallega tomando vino gallego, en otra ocasión podríamos estar en una casa alemana tomando cerveza. Hay que vivir la experiencia.
>
> En la conferencia tuve que rechazar la estupidez, cuando alguien comentó que incluir una galería en un apartamento era fascista. Eso es una estupidez. Uno puede decir, «a mí no me gusta la galería». Bien, eso es crítico, pero lo que no se puede hacer es afirmar que todos los que vistan de color son fascistas, porque eso es una tontería. En arquitectura y ocurre esto. Marx nos habla de la utopía progresiva y progresista y de la utopía que no es nada. La humanidad se propone siempre y sólo las preguntas que puede contestar. Cada vez que se pone una pregunta, si la mente lo hace, es algo que puede contestar, aunque parezca utópico (González Carrera 1982).

Cómpre neste punto abordar as vivendas para a comunidade xitana de Campañó (Poio, 1970), encargada a Campos e Portela polo Padroado de Vivenda Xitana. O conxunto, pensado para a autoconstrución e a escaseza de recursos, consta de varias casas cun nivel inferior aberto delimitado por *pilotis* —pensado para o lavado e secado da roupa—, a planta principal e o faiado. Inmortalizadas nas fotografías de Anna Turbau [**Fig. 527**] e en *Gitanos sin romanceros* de Llorenç Soler [**Fig. 528**], como xa temos indicado con anterioridade, estas casas estarán moi presentes na crítica arquitectónica dos anos setenta como un dos principais testemuños da recepción de Rossi, aparecendo desde a exposición «Aldo Rossi+21 arquitectos españoles» até o especial de *L'architecture d'aujourd'hui* sobre a «arquitectura de *tendenza*». A raizame rossiana inspiraba nalgúns autores unha sorte de clasicismo: «Las casas en el campo de Galicia de César Portela, constituyen una versión de la línea clásico-racional en cuanto favorecedora de un entendimiento neo-vernáculo de la arquitectura, y ambos ejemplos parecen orillar el movimiento moderno para introducirse en puntos sofisticados de una ilustrada (e inexistente) tradición académica (Capitel 1992, 51). Unha perspectiva semellante é a que manteñen Pérez Rojas

e García Castellón (1994, 206), quen sinalan as «formas de caravanas, pero con contenidos clasicistas». En relación coa cuestión dos carromatos, para I. Bonet Correa (2003a, 177) estas vivendas «anticipába(n)se tres anos á idea conceptual da vila en Borgo Ticino (1973) de Rossi», a casa que ilustraba o cartaz da exposición de 1976. Con todo, máis aló desta vinculación rossiana, estas vivendas constitúen tamén un dos exemplos máis paradigmáticos dos modos de expresión vernácula definidos por Tzonis e Lefaivre, quen se referían directamente a elas. Para Tzonis e Lefaivre, a forma das casas e a súa disposición sobre o terreo lembraría aos carromatos, referencia cultural ao nomadismo do pobo xitano que, a través dun encontro transcultural, entra en diálogo coa forma vernácula desfamiliarizada do hórreo como forma de reconciliación de «nomadismo y sedentarismo, la fusión de lo local con lo itinerante». Porén, a conversión dun anterior campamento *chabolista* nun asentamento permanente creaba un paradoxo para estes autores: «¿Suponía ese campamento petrificado una mejora real de las condiciones de vida de los gitanos en España o servía en última instancia para satisfacer los deseos del Caudillo de mantener a esa etnia 'domesticada' y bajo control?» (Tzonis e Lefaivre 2005, 52).

Como xa vimos, o lavadoiro realizado por Campos [**Fig. 529**] na praza da Chousa de Combarro é outro dos exemplos que máis interese espertou en Tzonis e Lefaivre. Se Tzonis e Lefaivre (2005, 52) afirmaban que o proceso compositivo é inverso ao de Rossi —de «abaixo arriba» en Campos e de «arriba abaixo» no italiano—, a toma de elementos formais vai ter tamén motivacións diferentes, lonxe de calquera tipo de lexitimación intelectual do proxecto a través das súas referencias a certa historia construtiva. En efecto, moito máis aló dunha referencia lúdica, esta escolla formal opera desde a esfera da identidade das persoas que van empregar o lavadoiro: «El proyectar, como un acto de amor, queda relegado a proyectar por identificación con el modelo. Identificación que superficialmente se liga a la forma y profundamente a la actitud que subyace a la consecución de la forma» (Campos Michelena 1995a, 266). Isto xa era sinalado por Tzonis e Lefaivre nos oitenta, quen lían o lavadoiro desde a restitución con dignidade do ritual cotián de lavar a roupa, o sentimento comunitario e ritual, a posición da muller no mundo contemporáneo e como este contexto inflúe no proceso formal: a desfamiliarización da forma do hórreo e o cruzamento coa idea do templo nun proceso de dobre tipificación[1039], unha relación formal que tamén estabelecía Sainz (1993ac, 70)con relación á Escola de Formación Pesqueira, un «hórreo costero». Cómpre reproducirmos varios parágrafos deste fragmento:

> Sin embargo, al mismo tiempo, el hórreo es lo opuesto a un edificio pragmático, con su evidente similitud con un templo antiguo, sin duda un vestigio de la arcaica cultura pagana de la región. Desde este punto de vista, los pilares sirven como una especie de podio, separando y elevando el tempo del mundo profano, imponiendo su estatus como un mundo dentro del mundo, formando un todo presidido por sus propias reglas sagradas; los conductos prismáticos salientes sugieren columnas; el ángulo del tejado, el de un templo.
>
> [...] Dado que el tejado está hecho completamente con plástico, en lugar de tejas o madera, y las paredes, tradicionalmente de granito, se han eliminado por completo, el sol y el aire sirven para secar la ropa. Situando el acto banal de lavar la ropa en una escenografía que es como un templo, irónicamente realiza otra clase de limpieza: quitar la capa de rutina que cubre nuestra percepción de la vida cotidiana. Desbanaliza un acto supremamente banal: el lavado y secado de la ropa, que asume un aura de teatralidad, artificialidad y arbitrariedad.
>
> Además de hacer un comentario crítico sobre el puesto de la mujer en una estructura social tradicional, la obra de Pascuala Campos contiene un fuerte elemento de regionalismo crítico. En su tipificación de los elementos arquitectónicos regionales, intenta sentar los cimientos de una forma de vida y una cultura comunitaria renovada, que es diferente al retorno sentimental a las vacías formas del pasado, así como al anonimato del gran engaño modernista. Cuando el sol ilumina el pueblo, el lavadero-templo se convierte en la más brillante de todas las estructuras, con su paradójica yuxtaposición de identidades y sus muros de ropas de colores agitándose con la brisa. En su característica forma multivalente, es una celebración de un modo de vida y de trabajo tradicional y una protesta contra el destino de las mujeres en las sombras rurales de la tardía era capitalista (Tzonis e Lefaivre 1985, 14–15).

[1039] Neste sentido, para Tzonis e Lefaivre, este proceso de dobre tipificación é partillado por Pascuala Campos en Combarro e por Manuel Trillo e Antonio Martínez nas súas vivendas sociais de Sevilla, cuxos elementos rexionais estaban desfamiliarizados tanto dos lugares vinculados tradicionalmente á clase obreira en Andalucía, mais tamén con elementos rexionais desfamiliarizados dos edificios «nobres» ou «palacianos» (Tzonis e Lefaivre 1985, 17).

Para Galego Marante (2018, 210), xunto co compromiso cos usos, a lembranza do hórreo é o símbolo necesario de respecto polo lugar e esas referencias, de contida monumentalidade, son a base desa «bandera feminista sin planfletos ni abstracciones [...] que De Michelena maneja con hormigón, madero y vidrio». Sen negar a evidente evocación do hórreo, o certo é que Campos a relaciona coas manifestacións populares do seu tempo, facendo unha valorización responsábel e non clasista dun fenómeno que actualmente se vincularía ao mundo do *feísmo*: «Siguiendo la manifestación espontánea del uso de tendederos sobre finísimos pilares de hormigón encofrados con uralita, se ha hecho propuesta del nuevo lavadero en hormigón y a dos alturas» (Campos Michelena 1985, 87). Sexa como for, este achegamento á construción popular é tamén para a arquitecta unha forma de reconciliarse coa arquitectura do real, da arquitectura perfectamente axustada ás necesidades e afastada da arquitectura estereotipada da contemporaneidade (Campos Michelena 2000b, 22).

A reinterpretación dos elementos vernáculos por parte de arquitectos rossianos é unha cuestión sinalada por máis autores. Neste senso, Capitel, referíndose a Tarragó, Linazasoro, Garay e Portela, salientaba a relación entre arquitectura e cidade, o valor do lugar ou a tradición como contido que «dará cuerpo a una arquitectura de intervención vernácula, en la que se reflejará desde un principio la base ecléctica de los principios de la *Tendenza*, que se manifestarán, sin embargo, en los proyectos y obras concretas, en forma de una purista adhesión a la línea clásico-racional» (Capitel 1992, 50). Carlos Martí, un dos principais seguidores de Rossi, fai un achegamento do vernáculo cunha sensibilidade semellante ao analizar o cemiterio de Fisterra de Portela. A definición dos nichos como «hórreos da memoria» recolle, partindo do recoñecemento da forma por analoxía, algunhas das evocacións formais, visuais e conceptuais que adoitan envolver o vernáculo. En primeiro lugar, con relación ao funerario desta obra, para Martí (2002a, 33) o hórreo talvez «adopta la forma, y a menudo incluso las dimensiones, de un sarcófago, es decir, de una urna separada del suelo que contuviera los restos de un difunto en posición yacente, tal como se acostumbra a enterrar a aquellos cuya memoria se quiere honrar de un modo especial». En segundo lugar, o cemiterio remite á vida cotiá do campesiñado, dos seus ritos do cultivo e a colleita e «todo aquello que, al transcenderla, remite a una concepción sagrada del mundo» (Martí Arís 2002a, 33; 2010, 33–34). Por último, as ideas formais non teñen por que ser inéditas, senón que fan parte dunha longa tradición que se remonta ás «construcciones megalíticas de la prehistoria, y pasando por las ágoras de la ciudad helenística o las plazas medievales abiertas sobre el paisaje, llega hasta los monumentos en pleno bosque o en mitad de la campiña tal como fueron pensados por la cultura de la Ilustración». (Martí Arís 2010, 32–33). Nese interese prestado polo arquitecto catalán á obra de Portela, especialmente naquelas intervencións que se definían baixo o paraugas de «lugares públicos na natureza», as referencias formais que atopa son constante. Sobre os elementos creados para a carballeira de Lalín [**Fig. 530**], Martí (2010, 37) vincúlaos a unha tradición ancestral, que remite ao crómlech de Stonehenge e que, na cultura moderna, foi retomada polo escultor Constantin Brâncuşi en Târgu-Jiu.

En verdade, o hórreo é unha tipoloxía onde converxen á perfección todas estas cuestións: o vernáculo, o clasicismo formal e mais tamén a vinculación á praxe racionalista. Non son poucas as referencias que vinculan certas arquitecturas populares, como os palafitos, aos *pilotis* do Movemento Moderno, sendo Le Corbusier un dos mestres máis interesado nestas tipoloxías. No caso dos hórreos, existe unha vinculación directa co mestre suízo tanto para Seoane[1040], quen afirma que «admirou Le Corbussier [sic] no seu paso por Galicia», como para Baldellou: «Cando Le Corbusier falaba de Carnota alababa a súa cualidade serial e o seu carácter "moderno". Encontrar na tradición resonancias dos nosos propios problemas tranquiliza tanto como inquieta. Buscar en solucións alleas un modo de pospoñe-las nosas supón o abandono da reflexión sobre as razóns da orixe». Con todo, o autor quere distanciarse de calquera tipo de invocación formalista directa: «A palafita, o hórreo, son antecedentes probables do *piloti* que nunca, sen embargo, os imita. A cultura do hórreo non se pode invocar con hórreos producidos en serie. O arremedo é patético» (Baldellou 1995c, 12). Sexa como

[1040] Descoñecemos cal é esa viaxe de Le Corbusier a Galiza, non podendo clarificar esta información mais aló de datos non contrastados. Con todo, como vinculación galega co mestre suízo, pódese lembrar o artigo de Lizancos Mora (1995b) sobre os debuxos que Le Corbusier realizou no seu paso por Galiza, entre eles, unha vista de Vigo desde o transatlántico que o levaría até América do Sur é identificada como «La Corogne».



527



528



529



530



531



532

Fig. 527. Fotografías de Anna Turbau do conxunto de Campañó de Campos e Portela (1970-1972)
Fig. 528. Fotograma de *Gitanos sin romancero* (1976)
Fig. 529. Pascuala Campos: lavadoiro na praza da Chousa de Combarro (1984). Fotografía do autor
Fig. 530. César Portela: intervencións na carballeira de Lalín (2001). Fotografía do autor
Fig. 531. César Portela: Ponte Azuma (1992). Fonte: *Obradoiro*, nº 22 (1993)
Fig. 532. César Portela: Museo etnográfico en Togamura (1994). Fonte: *Obradoiro*, nº 23 (1994)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

for, a racionalidade atribuída á arquitectura popular e as súas implicacións na arquitectura moderna ten no hórreo un dos exemplos máis claros.

Partindo da súa idea de que non existe unha diferenza entre o local e o universal —sendo categorías que se funden entre si—, para Portela o verdadeiro desafío é fundir a linguaxe formal coa linguaxe construtiva, dando lugar á linguaxe arquitectónica que permite que tanto as obras galegas como as obras realizadas noutras xeografías teñan unha implicación co lugar e, polo tanto, sexan todas elas locais (Portela 2010b, 12). Así:

> A mí fue el corazón el que me llevó primero a estudiar arquitectura y después a instalarme en mi pueblo, Pontevedra, para hacer obras que pueden considerarse locales por su proximidad. Pero la misma motivación me llevó luego a intentarlo en otros lugares lejanos en la distancia pero próximos en lo esencial, si eres capaz de comprenderlos.
>
> Al final lo que determina una obra es el clima, la cultura y las necesidades de los hombres. Y los hombres somos todos más parecidos de lo que nos creemos. La esencia de la arquitectura también. Una casa en el Valle de Toga-mura, rodeada de nieve frecuentemente es, en esencia, muy parecida a una «*palloza*» de la Sierra de Os Ancares en Galicia: en ambos casos todo el espacio gira y se estructura alrededor *del hogar*, *del fuego*. Es el «*espacio del humo*», tal como lo denomina Yago Bonet. Y en una casa caribeña, lo esencial es su espacio central, el «lugar del fresco» del que nos habla Alejo Carpentier, análogo al de las casas-patio andaluzas y alrededor del cual se organiza el fresco.
>
> [...] En el proyecto hay que tratar de expresarse siempre como uno es. No poner la cabeza por delante programando las cosas hasta el punto de decir: esta obra, como está aquí al lado de donde vivo, la voy a hacer de estilo gallego y esta otra que está en Japón de estilo japonés. Si empleas los materiales y las técnicas adecuadas y se encuentran a gusto los gallegos o los japoneses, el resultado es una obra gallega o japonesa.
>
> [...] Las obras hay que hacerlas como te las pida el sitio y los futuros usuarios, empleando los materiales y los oficios más adecuados, pero sabiendo acomodarte al presupuesto del que dispones (Portela 2010b, 13–14).

Neste punto, cómpre facerse unha pregunta: como funciona este proceso á inversa, isto é, cal é o punto de partida de Portela nas súas obras xaponesas, ambas as dúas na prefectura de Toyama e a partir das cales comezou a súa relación con Isozaki. Dun lado, a Ponte Azuma (1992) [**Fig. 531**] foi realizada no marco dun plan director para a recuperación da contorna do río Uchikawa ao seu paso pola vila mariñeira de Shimminatto. Portela concibe dous grandes zócolos e unha estrutura de madeira rematada nos extremos con dous templetes semellantes aos empregados na ponte sobre o río Arnoia en Allariz. Con todo, Portela desvincúlase de calquera interpretación historicista:

> No proxecto que aquí se propón non hai vocación nin vontade de referencia directa, de *pastiche*. Non é un «collage» de referencias. Pretende todo o contrario que un discurso de tipo historicista, aínda que rescata e comparte ideas e conceptos que, reelaborados desde unha sensibilidade moderna e progresista son, e serán sempre, de actualidade. Este proxecto intenta ser unha proposta persoal onde as referencias conscientes e as influencias inconscientes están pasadas pola peneira da miña propia idea acerca da arquitectura. Nesta medida é un proxecto sincero, quero pensar que acertado, e en todo caso posible, moi respectuoso co medio físico e social no que se implanta, por canto en ningún momento esquece o programa e o lugar, e ten unha clara vontade de ser construído. Para iso elixiuse coidadosamente as técnicas constructivas e os materiais máis idóneos, «as pedras sen as que non hai arco», que explicaba Marco Polo a Kublai Khan (Portela 1993, 76).

Doutro lado, no Museo Etnográfico de Togamura (1994) [**Fig. 532**], Portela parte tamén do encontro co lugar, adaptando o edificio á topografía. Máis aló disto, o arquitecto pontevedrés volta a reflexionar sobre a arquitectura tradicional xaponesa, empregando elementos como a pérgola, interpretando a grande rampla de subida como un potente zócolo ciclópeo e introducindo e adaptando elementos da súa arquitectura galega como o espazo do fume, un espazo de encontro para a veciñanza no inverno e que exerce como «réplica do espazo da auga que Arata Isozaki construíu ó aire libre para o bo tempo nas inmediacións do río». Entre as valorizacións de Portela (1994d, 87), cómpre salientar dúas ideas: a concepción do edificio como unha mediación entre exterior e interior e entre natureza e artificio, así como o encontro —transcultural— entre Oriente e Occidente, que é tamén unha conexión entre tradición e modernidade. Como síntese desta cuestión do formalismo de Portela, Lapuerta (1995, 58) afirmaba que, nas fotografías e planos, as súas obras dos oitenta producían «una sensación de aburrimiento: arquitectura carcelaria, simplista, atracción por el feísmo», algo que, con todo, mudaba na visita: «Lo carcelario es ahora la belleza propia de la repetición; la simplicidad se

torna permanencia; la atemporalidad, resistencia; el feísmo, imágenes con memoria y primitivismo insospechados. La presencia física del material lo puede todo». Isto vén en relación coas súas obras internacionais, sobre as que o crítico continúa cunha anécdota:

> En una reciente visita de Portela a la Escuela de Arquitectura de Madrid, los alumnos, siempre impertinentes, le hicieron tres preguntas:
>
> —¿Cómo va a resistir su obra el cambio de escala, el cambio de ese carácter doméstico que poseen sus edificios anteriores?
>
> —¿Cómo es posible que usted colabore con Isozaki (en el Domus de La Coruña), y qué va a salir de ahí? (La colaboración con Rossi en el Museo del Mar no les inquieta nada).
>
> —Si su arquitectura ha sido hasta ahora minifundista, vernácula, gallega —tipológicamente, pero también dese el punto de vista formal o material—, ¿qué va a pasar con los proyectos que tiene en Cartagena de Indias o en Japón?
>
> Las obras colombianas sólo se conocen por los planos y maquetas; las dos japonesas ya están construidas. Y cuentan los japoneses que el Portela oriental les parece japonés, primitivo japonés. También a Bogart le reprochaban que siempre hacía el mismo papel, y respondíamos que no, que siempre hacía de él mismo (Lapuerta 1995, 59).

Volvendo á cuestión do hórreo, esta vinculación formal non se realiza só en arquitectos rossianos. Lembremos, por exemplo, a categorización da fachada exterior da Fundación Luís Seoane de Creus e Carrasco como un «hórreo de vidro e pedra», en referencia á celosía empregado por este estudo de arquitectura que non dista moito da empregada por Blanco Guerra na Casa Arístides (1990) [**B20**]. Para alén do hórreo, outros elementos da arquitectura tradicional galega aparecen constantemente en todo tipo de arquitectos. Como xa vimos no segundo bloque, Fisac, deixando atrás o exemplo rexionalista da Estila, no edificio do CSIC do Campus Sur de Compostela fai unha exquisita reinterpretación do soportal galego cuns finos *pilotis* brancos que esteticamente teñen a ver cos «ósos» empregados por este arquitecto. Mesmo en arquitectos *a priori* moi vinculados a unha praxe estilisticamente vangardista como Noguerol e Díez tamén aparecen, para autores como Cohn (1993b, 1643), unha lembranza vaga dos pórticos das rúas compostelás na facultade de Filoloxía (1988) [**N04**]. Ademais, cómpre non esquecer que o termo «vernáculo» atinxe tamén as lembranzas daquelas formas históricas creadas nun contexto xeográfico concreto. Neste caso, en Mazaricos, José Manuel Peña Serna coroa o centro de saúde (1999-2002) [**P11**] cun grande cilindro [**Fig. 533**] que nos lembra a ese coroamento da fachada da portaría do convento de Santa Clara de Compostela [**Fig. 534**] (Agrasar Quiroga 2004c, 300).

O repertorio formalista chega, evidentemente, dun xeito moi claro ás formas vernáculas. Na Coruña, a referencia era, sen dúbida, a galería, que fora protagonista no curso de urbanismo da UIMP en 1985. Denis Bowen referíase neste seminario ás potencialidades da galería na imaxe urbana a través da iluminación nocturna, como na Torre Eiffel (*La Voz de Galicia* 1985a). Mais unha vez, as principais institucións privadas da cidade terán un papel chave neste proceso. A Fundación Barrié de la Maza encárgalle a Ramón Vázquez Molezún no Cantón Grande a súa sede central na cidade (1980-1989) [**M15**]. Este modo de facer unha obra declaradamente historicista na súa concepción da galería —iso si, concibida como muro-cortina, sen as paredes de carga interiores para xerar o efecto térmico das galerías decimonónicas— e no seu repertorio de elementos do barroco de placas —moi diferente ao de Peña Serna— no espazo simbólico do Cantón Grande non é casual [**Fig. 535**], pero contrasta co xeito de facer na súa sede en Vigo dúas décadas despois, baseada en intervir desde a contemporaneidade sobre un edificio histórico. Esta galería deixaba atrás o pano de vidro empregado na sede de Fenosa na rúa Fernando Macías, un inmóbel que, paradoxalmente e após ser vendido á inmobiliaria Fadesa (1997-1999), sería «rehabilitado» e ampliado desproporcionadamente[1041], adoptando unha

[1041] Este edificio é o máximo expoñente dunha sorte de estilo *neocoruñés* que caracterizou a etapa de Francisco Vázquez na alcaldía e a presenza de Fadesa, un tipo de arquitectura que Soraluce Blond definía como «estilo manuelino» por Manuel Jove, fundador desta inmobiliaria. Outro caso serían os números 1 e 2 da avenida Linares Rivas, obras de Faustino Domínguez Domínguez sobre as que se construíron dous edificios con pezas de cantería do XIX mesturadas con novas galerías e réplicas das molduras en formigón e aluminio (Sánchez García 1997a). Este estilo é extrapolábel a Vigo, onde o *boom* da construción en granito deu lugar a unha arquitectura *neoviguesa* caracterizada por numerosos *pastiches* que presentan un uso indiscriminado de motivos ornamentais en pedra. Así mesmo, nos estudos


533


534


535


536


537


538

Fig. 533. José Manuel Peña Serna: Centro de saúde de Mazaricos. Fonte: Agrasar Quiroga (2004c)
Fig. 534. Fachada de Santa Clara. Fotografía do autor
Fig. 535. Ramón Vázquez Molezún: Fundación Barrié na Coruña. Fotografía do autor
Fig. 536. Vivendas do conde de Fenosa. Fonte e dereitos: Concello da Coruña
Fig. 537. Andrés Fernández-Albalat e Luis Sala: sede do Casino. Fotografía do autor
Fig. 538. Nicholas Grimshaw: Fundación Caixa Galicia da Coruña (2005). Fotografía do autor

retórica de corte fondamente historicista [**Fig. 536**], ademais de levar máis de vinte anos de preitos e unha sentenza en firme de derrubo[1042]. A un nivel máis limitado son os elementos decorativos do barroco de placas empregada por Cano Lasso no escenario do Auditorio de Galiza. Neste caso, trátase de referencias que, se ben posúen un indubidábel sabor formal, están recluídas no espazo interior dunha obra que destaca pola súa lectura contemporánea dos valores monumentais da cidade. Con todo, a galería, usada tanto no Auditorio para se asomar ao lago como na Universidade Laboral de Ourense como elemento de coroa, constituiría mais unha referencia formal.

de Garrido Rodríguez (2000a; 2001) e Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000) pódense atopar numerosos exemplos de edificios de comezos do XX cuxos alzados foron profundamente alterados con adicións desproporcionadas e a descontextualización dalgúns elementos orixinais.

[1042] Un estudo de Pedro de Llano Neira sobre o vello edificio de Fenosa verá a luz no futuro volume *Arquitecturas añoradas* (2023).

Con todo, a galería será tamén un dos elementos vernáculos máis reinterpretados desde o punto de vista formal. O Banco do Noroeste de Ramón Vázquez Molezún (1957), visto por Baldellou (1995c, 64) como unha reinterpretación contemporánea da galería, é un dos exemplos da adaptación deste elemento vernáculo ás praxes construtivas da contemporaneidade e o seu sistema de lóxicas produtivas. Garrido Moreno (1998b, 395–402; 1999b, 106–11) repasa as novas perspectivas da galería na Coruña, atendendo ás novas técnicas, estilos e normativas. Díaz Gallego (2019) tamén percorre estas reintepretacións da galería coruñesa na arquitectura moderna, atopando nexos entre o artigo de Amezqueta (1968) en *Arquitectura* e a *Complexidade e contradición na arquitectura* de Venturi na intersección tradición-modernidade de ambos textos. Un dos arquitectos que máis explorou as posibilidades dunha nova concepción da «galería» como un pano de vidro miesiano, coas súas implicacións na morfoloxía e composición urbanas, foi Fernández-Albalat en exemplos como o edificio na Porta Real (1969) ou o edificio do Banco Central e o Casino (1969, en colaboración con Luis Sala) [**Fig. 537**], este último moi problemático ao ocupar o soar do vello Hotel Palace e marcar o cambio de tendencia cara á construción en altura dos Cantóns herculinos. A galería como elemento da relación entre o espazo público privado, o interior e o exterior[1043], espertou a sensibilidade mesmo do grande mestre da modernidade, Alejandro de la Sota, en cuxo edificio de vivendas da rúa Gondomar de Pontevedra (1972) recoñece adaptarse ás tipoloxías urbanas, con elementos tradicionais como as galerías e un formigón que imita a pedra, en liña coa súa sensibilidade co vernáculo: «[...] en Pontevedra, como muchas partes de Galicia, la arquitectura tiene unas características perfectamente definidas: ventanas enrasadas, por poderosas razones ancestrales, y galerías, por otros motivos ancestrales. No hay ni una tontería en la arquitectura gallega popular, ni siquiera en la urbana, que podría estar más sofisticada» (M. Puente 2002, 174). Volvendo á Coruña, a vitalidade desta lembranza formal enfrontará posicións enfrontadas, entre os exemplos xa citados como a Fundación Barrié, en que Molezún deixa ben atrás a súa proposta do Banco do Noroeste, ou as vivendas do Conde de Fenosa e aquelas que, desde un maior compromiso tecnolóxico, leva ás últimas consecuencias a cuestión do muro-cortina. O pano de vidro como novo cruzamento lingüístico da galería ten sido levado a cabo por arquitectos como Andrés Perea na antiga sede da REE (1992) [**P12**] ou, no ámbito *High Tech*, por Nicholas Grimshaw na Fundación Caixa Galicia (2005) [**G26**], que para Cohn simboliza o compromiso da técnica coa tradición [**Fig. 538**]:

> Only a generation or two ago, it would have been difficult to find a large, international practice contributing with such distinction to a consolidated historic context in a foreign land. The confidence and skill with which Grimshaw's team has inserted such an assertively contemporary structure into the parade of proud provincial commercial buildings along La Coruña's seaside proves that a respect for the past by no means precludes cutting-edge technical and formal experimentation—a testament to the vibrant complexity of the traditional city as a living cultural artifact (Cohn 2007b, 125).

4.2.3. A visión da casa

A casa sintetiza as posicións que levamos vendo neste capítulo con respecto ao vernáculo, exemplificando á perfección o espectro entre a forma e a abstracción. A casa contemporánea xorde como evasión dun mundo urbano que, con todo, non é alleo a ningunha realidade territorial galega. En efecto, moitas das casas escolmadas nestas liñas atópanse nas grandes áreas suburbanas da costa atlántica, espazos inexorabelmente dependentes dos centros urbanos. Con respecto a aquelas casas máis afastadas das grandes áreas urbanas difusas, pódese afirmar tamén que todas elas participan das profundas transformacións do rural galego, xurdindo das reparcelacións e asumindo os modelos de mobilidade caracterizados pola urbanidade. Sendo así as cousas, as propostas dos arquitectos tentarán reconciliarse coa realidade do vernáculo ou, se cadra, afirmarse como obxectos privilexiados de deseño nas diferentes paisaxes. Desta maneira, calquera tentativa de explicar estes fenómenos como un retorno neorruralista á Arcadia debe ser colocado nun marco de matices. Sexa como for, a cuestión da casa será tamén un dos máis debatidos en diferentes publicacións —especiais en *Obradoiro*, *Arquitectura Viva* ou o volume *25 casas de Galicia*— e será mais un punto de conexión coas experiencias

[1043] Sobre esta cuestión, véxase a tese de Couceiro Núñez (2001).

portuguesas, podendo citar neste sendo *Casas atlánticas: Galicia y norte de Portugal* ou a tese de doutoramento de Carreira Duarte, que repasa as coincidencias morfolóxicas en ambas as dúas beiras do Miño.

É interesante repasarmos algunhas casas «clásicas», entendendo por 'clásicas' aquelas dun período de modernidade hexemónica, sen prexuízo das lecturas críticas que xa puidese expresar cada unha. En efecto, as propostas de Bar Bóo ou Molezún son colocadas por Armesto e Padró (1996, 8) nas coordenadas críticas de casas portuguesas —como a Casa Ribeira da Sousa de Távora en Ofir (1957-1958) ou a Casa Rocha de Siza (1960-1962)— en sintonía co contacto co *Team X* e, por suposto, coa experiencia fundamental do Inquérito, unha arquitectura que non pode ser interpretada «sólo en los términos de un regionalismo, crítico frente a la imitación banal de lo popular y frente a la académica, sino como un acercamiento a lo real derivado no tanto de los propios ejemplos como de los dinamismos intelectuales movilizados al comprender que, de aquellos bellos utensilios, ligados a modos de vida tradicionales en proceso de desaparición, cabía aprender una lección compleja». A recuperación de Wright e a capacidade de expresión do material na Casa Vázquez (1963) de Bar Bóo [**B11**] ou o racional e esencial emprego do espazo do refuxio na Roiba (1969) de Molezún, quen aproveita o muro dun vello alxibe, exemplificarían estas intersecións entre modernidade e preexistencias. O outro grande pioneiro da arquitectura moderna galega, Albalat, realiza na súa casa en Montecelo (Bergondo, 1976) [**A16**] un achegamento lingüístico, ao reinterpretar a forma tradicional do alpendre no corpo central (Fernández-Albalat Lois 2008, 55). Seguindo co mestre herculino, esta pegada vernácula móstrase mesmo en exemplos de vivenda serializada, como nas vivendas para pescadores de Sada (1967) [**A11**], co baleirado da planta baixa ao modo das vivendas tradicionais das zonas pesqueiras. Esta cuestión da serialidade pódese trasladar tamén ao poboado mineiro de Fontao (1954), onde Cort e Basilio Bas toman certos elementos da arquitectura da zona traballados pola propia poboación local[1044]. Mención á parte merece a Casa Domínguez de Alejandro de la Sota, unha modernidade máis lecorbuseriana que non renuncia a dinamismos espaciais emanados do coñecemento de Eero Saarinen —o habitáculo representado por unha esfera cortada polo plano de terra (Sota 1981, 58)— e que constitúe unha referencia na arquitectura galega desde uns presupostos non necesariamente ligados a certa tradición:

> La ironía de Sota se revela como eficaz instrumento desnaturalizador de valores pintorescos y de otras adherencias significativas, capaz de replantaear las cosas como si ocurrieran por primera vez. Citando a Castelao, cuenta la anécdota del campesino gallego que, ante el culto forastero urbana que alaba los monumentos megalíticos del lugar, aclara: «Aquí, en la aldea, les llamamos piedras». En otra, contemplando una estela funeraria, un paisano gallego comenta: «Qué vieja debe ser esta piedra», lo que suscita en otro la reflexión: «Supongo que como todas las piedras». Sota busca más allá de lo primitivo, donde las cosas aún no tienen connotaciones culturales: en la topología, en los arquetipos o contradiciendo ciertas convenciones en el uso de materiales (Armesto Aira e Padró 1996, 9–10)[1045].

O ronsel de Rossi é, mais unha vez, unha das correntes operativas na construción da casa, o que Armesto e Padró (1996, 9) definen como «sensibilidade etimolóxica», directamente relacionada coa perspectiva antropolóxica do «espazo do fume» de Bonet. Esta noción cobra todo o seu significado na tipoloxía da vivenda, amalgamando tanto a idea do espazo limitado e o habitar de Heidegger como aquilo que Baldellou (1971, 19) chamaba «a aventura cotiá» dos ritmos espaciais. Bonet puido pór en práctica esta idea do fume nas súas elementais casas. Desde o seu contacto coa burguesía catalá aparecen exemplos como a Casa Ibarz (Cadaqués, 1972), cun cilindro negro que percorre en altura a casa; a Casa Can Pere Bonic (Monteny, 1972), cun «recuncho baixo palio inspirado nas pallozas galegas» (Blasco Esquivias 2003, 149); ou a Casa Suazo (1975), que recolle a forma cubo, vinculada ao mundo mediterráneo, mais artellando o espazo interior ao modo atlántico como conexión psicolóxica co pasado galego do residente (Seara Morales 1981b, 51). Xa en Madrid, coa Casa Azul

[1044] Entre estes elementos que permiten identificar estas casas coa arquitectura da zona, Agrasar Quiroga (2009b, 42) salienta as escaleiras exteriores ou o seu perfil crebado. Por outra banda, sobre a cuestión da serialidade, véxase polo miúdo o capítulo dedicado por Río Vázquez (2014, 180–97) para este período, onde o autor recolle a posición de Cort e Basilio Bas de se achegaren á «esencia de la construcción gallega». Como tamén lembra Río, a falta de materiais foi que obrigou a crear obradoiros coa poboación próxima, o que permitiu a introdución dos labores tradicionais na obra.

[1045] Aínda que non é citado, o texto orixinal é o discurso de Sota (1990) na recepción do premio PINAT en 1988.



539



540



541



542



543



544

Fig. 539. César Portela, Casa Estévez Barcala (1980). Fonte: *Documentos de arquitectura*, nº 16 (1990)
Fig. 540. César Portela, Casa Pías (1983-1984). Fonte: *Documentos de arquitectura*, nº 16 (1990)
Fig. 541. Pedro de Llano, Casa Blanco-Ons (2000). Fonte: *25 casas de Galicia* (2005), p. 74. Fotografía: Pablo Anllo
Fig. 542. Alfredo Freixedo e Iago Seara, vivendas para a familia de Adolfo Domínguez (1980). Fotografía: Javier Azurmendi. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003)
Fig. 543. Manuel Gallego, Casa Gallego (1977). Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)*. Fotografía: Manuel Gallego
Fig. 544. Igrexa románica de Santo Antolín de Toques. Fotografía do autor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





Fig. 545. **Manuel Gallego, Casa Rodríguez en Veigue (1988-1991). Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)*. Fotografía: Hisao Suzuki**

Fig. 546. **David Chipperfield, casa en Corrubedo (1996-2002). Fotografía do autor**

(El Berrocal de Manzanares el Real, 1982)[1046], Bonet traducirá nunha arquitectura de profunda convicción racional os mecanismos da memoria que xacen na tipoloxía[1047]. No seu exemplo galego, a Xoiaría Noroeste (1995), realizada para Antonio Ibáñez, a memoria do lugar é restituída até o punto de introducir o pavimento da rúa no propio local (Seara Morales 1993b, 430–31; Blasco Esquivias 2003, 153), en que o espazo do fume é recuperado como elemento tamén fundamental na arquitectura doméstica compostelá, que será abordado por Bonet nun novo ensaio, *A arquitectura do lume en Compostela* (2020). Voltando ao seu libro, Bonet aplicaba a lóxica do fume á obra de Campos e Portela:

> En 1974 Pascuala Campos y César Portela[1048] diseñan la casa Fortes en La Pamán [sic], Pontevedra, que tiene un gran espacio central que recuerda la organización de las pallozas, pero será con la casa Carreras en 1979 en Armenteira (Pontevedra), la casa Estévez, 1980 en Salcedo (Pontevedra) y la casa Pías en 1982 en Montouto, Santiago de Compostela, cuando elaboran los modelos autóctonos de casas del humo contemporáneas.
>
> El clima psicológico que se crea en ellas, como el modo de entender la organización de la vida y por lo tanto del espacio, las hace herederas de ese mundo antiguo y ahumado y lleno de misterios de Galicia (I. Bonet Correa 1994, 185).

Portela facíase eco das investigacións do seu amigo Iago Bonet e tentou definir os elementos da arquitectura popular e a súa aplicación —fundamentalmente no ámbito da provincia de Pontevedra— á praxe contemporánea ao longo dos oitenta, década en que fará as súas grandes achegas á tipoloxía da vivenda. Seguindo unha definición semellante á empregada por Baldellou (1971, 19), Portela (1984b, 28; 1985, 54) sintetizaba as bases da arquitectura popular galega na prodixiosa integración no medio, a austeridade exterior —economía formal e emprego de materiais próximos—, a riqueza espacial interior con base a un espazo unitario ou a dobre altura, a converxencia de espazos privados, semiprivados e comunitarios, a gradación en espazos interiores, exteriores e intermedios e a abundancia de espazos de usos múltiples —estar e pasear, lecer e traballo. No tempo en que Martínez Sarandeses (1982) realizaba os seus estudos sobre a arquitectura

[1046] Para Blasco Esquivias (2003, 151), na Casa Azul e o seu espazo a dobre altura danse cita «as cultas proporcións da igrexa mozárabe [sic] de San Baudelio de Berlanga, as populares camariñas das pallozas galegas, os baldaquinos da arquitectura atlántica do fume, a luz e as transparencias visuais da arquitectura mediterránea e, por fin e sempre, a caixa espacial, que se concreta no fermoso e evocador *studiolo* da planta alta, un espazo íntimo e privado, aberto á casa e á paisaxe e inspirado no famoso cadro de Antonello de Messina, *San Xerónimo no seu estudo*».

[1047] *Vid*. Bonet Correa (1993).

[1048] Destes primeiros anos de traballo conxunto pódense citar tamén a casa reitoral de Marín (1968-1969), a casa de Agustín e Helena Portela en Areas (Sanxenxo, 1972-1973), e mais a casa de Arturo Ruibal (Sanxenxo, 1971-1972).

vernácula en Pontevedra, César Portela levaba a cabo unha xeira de casas no ámbito de Pontevedra e O Salnés, unha listaxe que Bonet Correa[1049] sintetiza en seis: a Casa Estévez Barcala (Salcedo, 1980-1982), a Casa Pías (Montouto, 1982-1984), a Casa Rei (Marcón, 1985-1987), a Casa Pino (Vilaxoán, 1987-1989), a Casa Ferradás (Marín, 1990) e —saíndo da tipoloxía en si, pero seguindo na mesma coordenada formal— a Fundación e Casa da Cultura «Neira Vilas» (Gres, Vila de Cruces, 1994) [**P17, P18, P22, P24, P25, P28**]. Esta vinculación xeográfica era sinalada por Cohn ao se referir ao rexionalismo do pontevedrés: «Portela todavía mantiene las primeras esperanzas perdidas de la corriente posmoderna como un símbolo de resistencia y memoria local frente a las temerarias rehabilitaciones de los pueblos de las Rías Baixas, donde a veces uno tiene la sensación de que queda muy poco o nada de la arquitectura gallega tradicional» (Cohn 1993d, 11). Convén detérmonos en dúas delas. A Casa Estévez Barcala [**Fig. 539**] inaugura o modelo de volume elemental rectangular, só interrompido en planta e alzado pola galería, que, adquirindo unhas dimensións moi amplas —en verbas de Bonet, unha «galería en patamal»—, marca moi polo miúdo a relación entre o fóra do dentro e o dentro do fóra e «consagra na modernidade un tipo antropolóxico tan antigo» (I. Bonet Correa 1992, 35)[1050]. O espazo do fume é levado até o final na Casa Pías [**Fig. 540**], cun grande espazo central a dobre altura coa lareira, que «sacraliza o espazo privado da familia fronte ó territorio sagrado que se visualiza desde o interior». O espazo do habitar adquire, pois, toda a súa expresión existencial en si mesmo. Bonet Correa vai alén e estabelece o itinerario histórico desta casa:

> Esta casa, cuns precedentes tipolóxicos na Rotonda de Palladio e no noso país no pazo do Marqués de Sargadelos é dual en toda a súa composición: nos seus eixes de simetría, nas súas galerías, na dialéctica entre o emparrado e invernadoiro, entre o espacio central e os periféricos, entre o arriba e o abaixo; retoma o tema do pazo coa mesma densidade pétrea, recréao nunha linguaxe sen traumas, cun sentido constructivo do noso século. É evidente que a casa Pias se nos presenta na súa imaxe como a inversa das construccións de Van der Rohe, pero como estas, exprésase cun mínimo de elementos, os cercos das ventás actúan formalmente coa mesma forza constructiva que nas cartelas de Mies (I. Bonet Correa 1992, 35).

O valor de cita vernácula nos termos en que o formulan Portela ou Bonet pode ser atopado en maior ou menor medida noutros arquitectos. Por exemplo, a Casa Canosa (Moaña, 1980) de Andrés Reboredo —coa participación na dirección da obra precisamente de Portela— partilla unha morfoloxía semellante á dalgunhas casas de Portela, racionalista e na procura dunha matriz regular como xeito de aproximación vernacular (Carreira Duarte 2014, 232–34); a diferenza máis palpábel, neste senso, é o emprego, por imperativo das obras, de formigón no canto de pedra (Agrasar Quiroga 2003b, 213–14). As evocacións, aínda que perfectamente definidas polo arquitecto, adquiren un cariz máis abstracto nos apartamentos do tenis (San Pedro de Nós, 1972) [**M06**] de Meijide, sen iso querer dicir que non exista unha reflexión sobre o vernáculo: «El doble espacio, característico de la arquitectura tradicional, aparece en el estar al retranquearse el dormitorio principal, consiguiéndose además una iluminación cenital» («Carlos Meijide. Obras y proyectos» 2001, 28). Un proceso formal máis complexo é o seguido por Pedro de Llano na Casa Blanco-Ons en Bertamiráns (1997-2000) [**L03**]: a idea de «dous carromatos de cíngaros, que estacionados xunto a unha estrada húngara, unidos por unha gran lona central organizando o espazo de convivencia colectiva» (García ed. 2005, 72), así, tería a ver coa noción de encontro transcultural de que vimos falando noutros exemplos [**Fig. 541**]. Mais unha vez, na casa-refuxio de Corrubedo (1982) do padronés Estanislao Pérez Pita e Jerónimo Junquera [**J01**], o espazo do fume volve aparecer aberto ao exterior cunha galería.

[1049] Máis aló destas seis casas, a nómina desta tipoloxía abrangue a Casa Carrera (Armenteira, 1977-1979), a Casa Domínguez en Salcedo (1981-1983), o proxecto da Casa Beiras en Beluso (Bueu, 1984), a casa de Xosé Muruzábal en Meixigo (Cambre, 1992-1996), a casa de Luciano Varela na Caeira (Poio, 1992-1994), a casa de Tareixa Navaza (Brión, 1993-1994), a casa de Rafael López (Meis, 1994-1996), a casa de Vicente Romo en Cesantes (Redondela, 1994-1998), a casa de Berto Fortes en Cela (Bueu, 1997-1999), a casa de Manolo Neira (Cotobade, 1998-2003), a casa de Anxo Beiras no Casal (Moaña, 1999-2004), a casa de Belén Outeiriño (Vilamarín, 2003-2005), a casa de Xandre García Caballero no Outeiro (Amoeiro, 2004-2006). A case totalidade delas pode ser atopada en Bonet Correa (1992; 2003a; 2003b) ou Portela (1991c).

[1050] A galería, para Armesto e Padró (1996, 10) está tamén presente na casa de Corrubedo de Pita e Junquera, nas casas para Adolfo Domínguez na Derrasa, a Casa Seoane de Quintáns e Crespo e mesmo na Casa Domínguez, «en la que, por prodigiosa y surreal inversión, la galería está en el núcleo, envolviendo la escalera...».

No caso das tres casas para a familia do deseñador Adolfo Domínguez na Derrasa (Pereiro de Aguiar, 1979-1983) [**S08**], Alfredo Freixedo e Iago Seara recuperan o concepto espacial do pazo («Recuperación del concepto de Pazo» 1987) e exploran a súa relación co medio [**Fig. 542**]. Así, os patios en U permiten relacionar o espazo íntimo coa natureza, unha simbiose entre interior e exterior que lembra ás reflexións de Tadao Ando da necesidade de recuperar a intimidade e o contacto coa natureza no mundo contemporáneo, sen esquecer que estas casas se tratan dun espazo privilexiado. O vernáculo pode non ser tan «recoñecíbel» a nivel visual noutras casas que posúen un contexto paisaxístico que as acaba por definir na tensión —seguindo a terminoloxía de Frampton— entre tectónica e natureza. A xa citada casa de Penela en Boborás ten a ver máis coa lóxica do socalco que cunha tipoloxía concreta de vivenda tradicional, algo que non impide o claro recoñecemento da realidade vernácula, moi determinada pola restitución dunha paisaxe tradicional que comparte coa casa de Moledo de Souto de Moura. Como inciso, outra casa de Souto de Moura, aínda que parte deste valor do muro topográfico, pero non renuncia a crear un volume con vocación de monumentalidade a modo dun *temenos* ou terraza-recito que remite aos grandes temas da acrópole (Armesto Aira e Padró 1996, 11). Esta lóxica do paralelepípedo pódese atopar, nun contexto paisaxístico completamente diferente, na casa de Iago Seara en Corrubedo (1989-1992) [**S04**] o volume redúcese á mínima expresión, con cuberta dunha soa auga e exercendo a «fronteira entre ambas as dúas realidades: norte-sur, sombra-sol, civilización-natureza, pedra-area, camiño-duna» (Seara Morales 1993b, 468) nunha paraxe próxima á praia nas aforas da vila.

Suances, na casa para o pintor Virxilio (1966) [**S18**], atópase máis próximo ao mestre De la Sota, reducindo os volumes ao esencial e estrito (R. Baltar Tojo 2003, 24). Esta procura da esencialidade existe tamén na casa en Corrubedo (1969-1970) [**G01**] de Manuel Gallego. Esta casa partilla coa casa de Molezún na Roiba ou a de Junquera e Pita en Corrubedo a condición de refuxio, de arquitectura reducida ao necesario para habitar unha paisaxe concreta, ou dito doutro xeito, con «certo carácter abstracto de artefacto con certa autonomía do sitio» (Gallego Jorreto 2015a, 22). Se ben a casa para o pintor Enrique Ortiz Alonso na Illa de Arousa (1979-1982) segue unha lóxica semellante á anterior, a Casa Gallego no lugar do Carballo (Urbanización «El Pinar», Oleiros, 1977-1979) asume unhas características vernáculas —«unha linguaxe formal moi característica doutra cultura, que é a popular, que eu tiña razoado antes»[1051]— moito mais visíbeis, froito da maior comodidade e a oportunidade de levar á práctica as súas reflexións na súa propia casa (Gallego Jorreto 1991f, 68). Partindo dun módulo rectangular expandido, Gallego formula un «espazo contedor, neste caso semellante ao definido por unha granxa ou un pendello», a dobre altura nun dos seus lados e adaptándose á topografía [**Fig. 543**]. Desta volta, a cuberta é o elemento que conxuga todos as situacións e espazos, tanto abertos como pechados (Gallego Jorreto 2015a, 40). Partindo destes presupostos, para Pieltain (1996b, 40) esta casa é un «contenedor libre de estructuras intermedias, los alpendres o cobertizos de la tradición gallega, y en su imagen arquetípica, larga, alta y estrecha, a las iglesias románicas que pueblan esas tierras» [**Fig. 544**]. No muro de xisto louseño existe unha vontade expresa de explorar as características expresivas e materiais deste elemento, aínda que afastado do modo tradicional, xa que se trata dunha cachotaría que agocha o encofrado de formigón (Armesto Aira e Padró 1996, 10). Todos estes elementos pretenden ser un xeito de comprensión cultural: «Con esta idea e unha cultura, faise realidade o proxecto. A cultura achega constantes que se incorporan sen esforzo como algo compartido. Así xorde a forma de entender o espazo» (Gallego Jorreto 2015a, 40).

A topografía e a relación coa contorna marca os dous planos da Casa Gallego. Isto, que ten a ver coa reflexións de Gallego sobre o habitar o territorio, ten mais unha consecuencia na vivenda colectiva, en que Gallego matiza os espazos semipúblicos e a súa relación cos privados (Gallego Jorreto 2015a, 19). Esta cuestión, que xa se albiscaba no conxunto de Vite, volve ser experimentado nas vivendas unifamiliares de San Pantaleón (Paderne, 1985-1989) [**G07**], onde o proceso conta coa participación dos moradores, a lóxica da autoconstrución e a creación dunha trama que permita xerar espazos de comunidade, valéndose para isto de elementos tradicionais como parras. A lóxica da parra, que formalmente está emparentada coa pérgola, volta a aparecer na Casa Rodríguez de Veigue (Sada, 1988-1991) [**G10**]. Dominando o territorio desde unha posición elevada sobre a ría, a casa de Veigue está pensada como refuxio para tempadas curtas, un espazo de retiro que se

[1051] Entrevista do autor con Manuel Gallego na Coruña en novembro de 2017.

amplía con «galerías, porches e emparrados» [**Fig. 545**], o cal vén constituír unha reflexión «sobre os límites como situacións enriquecedoras, chegando a ensanchar as fronteiras ata facelas habitables, ou diluílas no natural» (Gallego Jorreto 2015a, 102). Estes elementos de carácter máis plástico outorgan un compoñente de artisticidade ás casas de Gallego, unha artisticidade que, en calquera caso, está máis suxeita á subxectividade e interpretación da vivencia dos espazos xerados que á propia formalidade (Gallego Jorreto 2007, 77; 2021b, 184). En definitiva, as casas de Gallego non son alleas ao seu propio coñecemento da arquitectura popular, uns temas de carácter emocional que son racionalizados:

> [...] En ese sentido, con todas las referencias, las memorias, las emociones y los análisis también racionales, la arquitectura resultante quedará impregnada de estas estas cosas.
>
> Pero no hay ninguna intención de traducir a un cierto análisis tipológico por estar en Galicia. No creo nada en eso. Lo que no puedo evitar es que para mí existen vivencias y formas de entender el espacio y formas de hablar. Yo hablo gallego y tengo un acento cuando hablo castellano que está siempre ligado a mi forma de ser y, en ello, sí existe seguramente Galicia. Pero no es una conciencia de transposición de un tema a otro. Lo que hubo es una preocupación grande de entender y racionalizar la arquitectura del espacio donde vivo.
>
> ¿Por qué me gusta un tipo de forma de vida? ¿Por qué me interesa el significado de la arquitectura de galería o la vinculada a un muelle? ¿Qué quiere decir arquitectura popular? Me interesa mucho la arquitectura que se sitúa fuera de los cánones académicos de la cultura oficial (Gallego Jorreto 2021b, 112).

Para Pedro de Llano (2006a, 227), a cuestión da forma arquitectónica ten a ver coa función, sen iso supoña un estancamento nas formas tradicionais, algo que ve desde as «expresivas actitudes de Xosé Manuel Rosales ou Carlos Quintáns» até a busca da racionalidade en Gallego. A chegada de Chipperfield a Galiza, froito dunha brincadeira de Manuel Gallego[1052], é máis un exemplo da rica intrahistoria afectiva da arquitectura galega recente, materializada na implicación do propio arquitecto na vida da vila[1053]. Lonxe dos grandes proxectos galegos en que concursou, a casa do arquitecto en Corrubedo (2002) [**Fig. 546**] parte dunha implicación no lugar baseada na perfecta adaptación á morfoloxía das casas adxacentes, que non renuncia a realizar un zócolo de granito na parte inferior e a seguir unha certa cadencia na abertura de vans ao tempo que altera o perfil da fachada marítima para proxectar un lucernario cara fóra, todos eles elementos que Pedro de Llano (2006a, 223) relaciona coa arquitectura mariñeira. Pola súa banda, outro dos arquitectos sinalados por De Llano, na Casa Couso en Buceleiras (Ames, 1992-1994), Xosé Manuel Rosales afástase de calquera formalismo mimético, formulando como inflexión vernácula a estrutura das casas: os catro espazos de que se compón a casa dialogan entre eles por unha serie de corredores que, cun trazado irregular, ofrecen variadas e completas visións da paisaxe coma se fosen os pequenos rueiros dunha aldea (Rosales Noves 1996, 15).

Outro episodio sinalado por Pedro de Llano que se pode pór en relación coa casa é a recreación de espazos, desde a intervención de Creus e Carrasco nunha modesta casa en Tapia de Casarego (1994-1996) [**C20**] até a rehabilitación de Manuel Gallego da Casa dos Lemos como Casa da Cultura de Chantada (1987-1990) [**G09**]. O núcleo da primitiva casa non é só o único que se mantén, senón que dirixe o novo interior; un espazo do fume que, desta volta, adquire un cariz público. Para artellar este espazo ergueu un potente mastro metálico, sobre o cal conflúen os diferentes tellados —con orientacións diferentes— e mais as lumieiras, creándose ao seu redor unha estrutura de escaleiras que percorren a altura en espiral. A estes exemplos poderíanse engadir a casa en Vilasouto (1975) dun mozo Antonio Armesto [**A22**], a rehabilitación dunha vivenda rural que tivo o seu espazo na exposición «Aldo Rossi + 21» (Grupo 2C 1977a, 42–43); a casa de Castro de Carlos Almuíña (1987-1994) [**A20**], rehabilitación en que hai un recoñecemento da tradición atlántica do fume mediado polo *Raumplan* de Adolf Loos (Almuíña Díaz e Viz Otero 1991, 46); ou a casa para Samuel en

[1052] Como conta nunha entrevista: «Lo conocí en Milán. Me contó que pasaba el verano en un lugar maravilloso en la costa del sur de Italia. Le tomé el pelo y le dije que lo maravilloso era el Atlántico, que era como el inglés pero con sol y como si fuera África. En otoño me llamó porque quería venir. Le dije que estaba de broma, que había niebla, que hacía frío. Pero vino. Y empezó a freír pimientos y a hacer tortillas» (Gallego Jorreto 2016).

[1053] Para alén de reabrir o Bar do Porto, unha taberna histórica da vila, Chipperfild creou a Fundación RIA (Rede de Innovación Arousa), unha institución sen ánimo de lucro que actúa como *think tank* para a análise do territorio a prol dun desenvolvemento sostíbel e o mantemento dos modos de vida (Chipperfield 2018). Ademais, na súa vinculación con Galiza ten realizado tamén pezas de cerámica para Sargadelos.

Vilaboa (1986-1996) [**G21**] de Celestino García Braña, onde a rehabilitación parte da preexistencia mínima sobre a que se superpón unha nova xeometría crebada de formigón (Seara Morales 2003a, 270). Pódese rematar con esta conclusión de Armesto e Padró:

> Quizá aquella operación de reconocimiento de unos caracteres como redescripción de una cultura sea el rasgo principal de la actitud de los arquitectos gallegos. El reconocimiento o anagnórisis —que en la Poética de Aristtóteles es un elemento de tragedia— se manifiesta en obras como resonancia romántica del paisaje, presentimiento de que la escena rústica o bucólica empieza a ceder presentándose como ruina de un ciclo de civilización inexorablemente cumplido (Armesto Aira e Padró 1996, 10–11). ■

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

5. Da técnica á artesanía: materiais, solucións construtivas e aspectos sensoriais da arquitectura

> En los muros intactos, la vegetación se abre paso por entre las grietas, en una lucha implacable por sobrevivir al olvido, y uno se encuentra a cada paso, como la cosa más natural del mundo, con el milagro de las piedras florecidas.
>
> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, «Viendo llover en Galicia» (1983)

> Construír en Galicia non pode ser igual a construír en Madrid, en Andalucía, en Nova York ou en calquera outro lugar da terra que non sexa Galicia. Son outros o seu clima, a súa cultura e a súa imaxe. Unha vez máis, eu quería encontrar esa solución que ligase a casa á súa circunstancia, á choiva, á pedra, ao monte sobre o río... [...] a tella ou a lousa, que onte se empregaron, non esgotan hoxe a posibilidade de cubrir da choiva que cae mansa do ceo.
>
> JAVIER CARVAJAL (1993, 61)

CHOVÍA CANDO García Márquez visitou a terra de súa avoa aló polo ano 1983, como chovía no Macondo natal de José Arcadio Buendía do senlleiro *Cien años de soledad* (1967). As vivencias desta viaxe, que apareceron nas páxinas do *El País*, amosan un García Márquez cativado polo misterio e a nostalxia da beleza da paisaxe galega. Para el, o Obradoiro foi a única praza que fixo dubidar a súa predilección pola Praza do Campo sienesa. Esa beleza de Compostela e das rías de Vigo e Arousa cobraba sentido na conxunción co clima. «Santiago rise do sol e da lúa», dicía Otero Pedrayo. Se a pedra posúe ese compoñente sentimental e simbólico na literatura de Rosalía de Castro, Castelao, Unamuno ou Valle-Inclán, na arquitectura estará presente, especialmente naquelas experiencias coa ollada posta na tradición. O rexionalismo crítico aborda, loxicamente, esta sensibilidade. Xa vimos como o clima, na lóxica de Frampton (1985c), é un elemento determinante na concepción da paisaxe na arquitectura do rexionalismo crítico, algo que en Galiza presenta ás veces un matiz saudoso, morriñento ou —se cadra— estereotipado e pobremente romántico. En efecto, na transición do quinto ao sexto punto, Frampton empregaba os materiais, a luz, o clima, o cromatismo e as evocacións sensoriais e materiais xeradas por eles como elementos que privilexian a experiencia fronte á representación. Para Tzonis e Lefaivre, a aposta polos materiais rexionais era un xeito de reconciliación cos valores da artesanía fronte á burocratización e a tecnoloxía universais. Do lado de Richardson (2001, 62–63), se ben os materiais eran a esencia do rexional, a mirada cara a unha artesanía perdida xera un indubidábel paradoxo, mais non negaba a posibilidade de que mesmo a prefabricación e a autoconstrución podían facer parte dunha arquitectura sensíbel co lugar. En efecto, nesta lectura, mesmo os materiais que non son tradicionais e a subversión das técnicas poden constituír achegas ao rexional ao participaren do esquema sensorial de Frampton.

Os materiais e as técnicas son vectores que relacionan a arquitectura contemporánea dun xeito xenuíno ás ensinanzas dos «compañeiros de oficio» e foron a base dun debate que, desde os setenta, formulaba a dicotomía entre a «casa de vidro» e a «casa de pedra» que Agrasar Quiroga (2009a, 123) recollía de Purini. Por exemplo, Richardson, ao tratar a casa de Moledo do Minho de Souto de Moura, recollía a seguinte afirmación do arquitecto de Cedofeita: «Acredito que a grande aspiración dun arquitecto é ser anónimo, [crear] espazo que posúa a sabedoría acumulada durante centos de anos», algo que se manifesta no uso dos muros construídos con pedra seca (Richardson 2001, 170). Para Pedro de Llano (2006a, 223–25), os materiais tradicionais son mais unha ensinanza da arquitectura popular, da precisión entre a forma construída e os materiais empregados, sendo preciso para a súa aplicación contemporánea máis investigación sobre as súas posibilidades técnicas. Con todo, serán moitos os arquitectos que tenten abordar as técnicas e as condicións materiais que tradicionalmente viñan definindo a arquitectura propia de Galiza. Unhas condicións materiais que, como na

USC

descuberta de *Gabo* ou de Javier Carvajal ao proxectar a Casa Criado (Lugo), non poden desvincularse das condicións climáticas, dunha sorte de existencialismo arquitectónico patente no pensamento de moitos arquitectos ou no compoñente máis celebrativo das técnicas e materiais asumidos por outros.

5.1. Do granito á lousa: pescudas nos materiais tradicionais

No derradeiro terzo do século XX, a cuestión dos materiais tradicionais —especialmente a pedra— marcará de maneira determinada o debate no seo do gremio arquitectónico. Máis aló das buscas culturais que subxacen neste interese, as revistas tanto do colexio como da escola comezaron a inzarse de traballos sobre temáticas como técnicas construtivas en pedra (Astor Casalderrey 1989; Fernández Madrid 1996a; 2008), as problemáticas ambientais nos materiais (Fernández Madrid 1991), as solucións de adaptación climática (J. A. Franco Taboada 1979) e incluso integrando outras disciplinas como a edafoloxía para comprenderen mellor os procesos químicos do material (Silva Hermo 1990). As técnicas construtivas eran tamén a escusa para estabelecer os termos dun debate estilístico ou de análise de tendencias. Blanco Guerra, na súa análise das cubertas e os beirados en Galiza, máis aló de explicar as condicións socioeconómicas en que ficou institucionalizada a cuberta plana da modernidade, explora diferentes opcións de cubertas e beirados empregados recentemente na arquitectura galega. Dun xeito semellante a Frampton na dicotomía entre *earthwork* e *roofwork*, entre as múltiples solucións analizadas por Blanco Guerra pódese ver unha dicotomía entre aquelas propostas máis vinculadas á «ética espacial» e aquelas ao manierismo posmoderno «en sus versiones neorrealistas o neorracionalistas —y es sólo una de las clasificaciones posibles— parece haber facultado a los arquitectos para hacer incursiones más frecuentes en la temática de la cubierta inclinada [...]. Así vemos aparecer desde las variantes *pop* del último Venturi a la congestionada renuncia a la expresión plástica manifestada por la *tendenza*» (Blanco Guerra 1980, 64). Nesa predilección pola pedra dará lugar a dous especiais de *Obradoiro* (nos 20 e 21, 1992) sobre esta temática onde salientan textos como o do escultor Leiro (1992, 29) ou o do arquitecto e escultor François Pougheol, unha carta enviada a un seu amigo contando as sensacións que provocou nel a súa viaxe a Galiza. A súa estadía galega serviulle para pór en práctica o seu labor coa pedra a cabalo entre a arquitectura e a escultura co seu *Studiolo* [**Fig. 547**], unha obra que ensaia a creación de espazos a partir dun monólito partido previamente e estuda a integración doutros materiais, a iluminación axeitada sobre eles ou a acústica xerada[1054]. Así mesmo, Pougheol tivo tempo para se interesar na historia pétrea da arquitectura galega, desde o megalitismo, a cultura castrexa, o prerrománico, o románico e o barroco até Palacios ou Portela como posibilidades reais do uso do granito na contemporaneidade:

> Pero este interese pola pedra non se corresponde aínda coa reactivación das grandes tradicións na arte de construír, porque a sociedade industrial responsable da súa desaparición causou graves lesións na mentalidade da maioría dos construtores —cando falo de maioría, entendo que se trata do mundo construído desde hai 25 anos, do cal a media é máis que mediocre.
>
> Algúns exemplos recentes que utilizan plenamente as cualidades da pedra contribuirán, eso espero, á curación desas almas perdidas pola sociedade de consumo e de especulación (Pougheol 1992, 39).

Con todo, para comprender este intre de revalorización da pedra e a técnica, cómpre retrotraerse unhas décadas para analizar episodios de interese neste proceso.

5.1.1. Da tradición canteira ás «pastas»

A pedra, especialmente o granito, ten sido vista ao longo do século XX como un dos fundamentos máis claros da «galeguidade» arquitectónica. A tradición canteira espallouse polas diferentes bisbarras, chegando mesmo a desenvolver nalgúns casos unha linguaxe gremial de seu, o verbo dos *arginas*. Este protagonismo do granito é especialmente determinante no crecemento das vilas e cidades da zona suroccidental de Galiza, desenvolvéndose arredor de Vigo un importantísimo labor canteiro para responder ás necesidades de

[1054] Ademais, o *Studiolo*, a pesar das súas dimensións, viaxou por toda Europa (Pougheol 1992, 45).

crecemento da cidade burguesa desde finais do século XIX. Como xa temos visto en máis dunha ocasión, arquitectos como Palacios, Gómez Román ou Vaquero Palacios, na súa case «mística» descuberta de Galiza e Compostela, espremeron até as máximas consecuencias as súas posibilidades nas linguaxes estilísticas imperantes, rexionalistas ou persoais. Palacios, pola súa condición de porriñés, soubo exportar este material á metrópole sen descoidar o emprego doutros materiais.

Portela (1986a, 18), na xa citada entrevista de Luís Rei Núñez, situaba Palacios e González Villar á altura dos grandes mestres modernos. Un dos arquitectos máis innovadores no uso do granito ao longo do século XX, Xosé Bar Bóo, recoñecía unha entrevista de Uxía Senlle n'*O tranvía* o maxisterio de Palacios: «Palacios soubo sacar moito partido da pedra, con expresións que ían desde o pulimento mais exquisito ata as maiores tosquedades. Sabía tratar marabillosamente os materiais. Usaba cerámica para crear efectos cromáticos que sempre buscou» (Bar Bóo 1992a, 24). Ademais, tivo que enfrontarse á monumentalidade da obra palaciana coa rehabilitación e instalación dun templete do Metro en Gran Vía [**Fig. 548**][1055] deseñado por Palacios nun parque do Porriño (1970): «Esta última cualidad es estrictamente necesaria a causa de la contrastante relación de escalas: la gigantesca ('monumental') del templete —a pesar de no ser más que eso: un templete— y la pequeña e intimista de Porriño» (Bar Bóo 1985, 17)[1056]. As súas obras galegas con marcado aceno rexionalista, quizais pola súa grande capacidade expresiva e certa visión «primitivista», chamaron a atención dos historiadores e críticos de arquitectura posteriores. Neste senso, unha figura chave será González Amezqueta (1967, 8–9), quen comparaba o carácter rudo da igrexa da Vera Cruz do Carballiño e da fachada do mosteiro da Visitación do barrio vigués de Teis coa plasticidade da fachada do mosteiro de Arantzazu, de Oiza e Laorga, en Oñati (1950), co seu xogo de puntas de diamante esculpidas na rocha calcaria desta zona [**Figs. 549 e 550**][1057].

As primeiras modernidades traerían sobre Galiza diferentes interpretacións da pedra. No caso de Miguel Fisac, o seu proceso de depuración formal entre La Estila e o Instituto de Investigacións Agrobiolóxicas (1952) amosa as dúas caras deste material no arquitecto manchego: dos rudos bloques do colexio maior á pedra puída do edificio do Campus, empregando en ambos os dous as variacións cromáticas que expresa a cachotaría. José Luis Fernández del Amo, en Santa Cruz do Incio (1961-1963) [**Fig. 551**] reconcíliase coa artesanía tradicional da lousa como dispositivo para a inflexión tipolóxica da memoria vernácula. Volvendo a Luis Laorga, este arquitecto experimentará coa pedra nos seus edificios galegos: a Universidade Laboral «Crucero de Baleares» (Culleredo, 1961-1964), xunto con José López Zanón, e o Colexio dos Milagres de Baños de Molgas (1965-1969), onde xoga con perpiaños sen labrar para dialogar co santuario de Nosa Señora dos Milagres [**Fig. 552**][1058].

Pola banda do gran mestre da modernidade galega, Alejandro de la Sota tamén fará o seu propio percorrido polos materiais «alleos» á modernidade. Deixando atrás os rexistros rexionalistas da escola de capataces do Bastiagueiro (1945), a Misión Biolóxica de Salceda (1949) [**S14**] é a grande aportación en pedra á modernidade, onde Sota emprega o granito con diferentes texturas. Na verdade, o arquitecto pontevedrés asinou proxectos fundamentais da modernidade estatal con materiais non canónicos. Se nas vivendas da rúa Prior de Salamanca (1963) [**Fig. 553**] se adopta por imperativo a típica pedra calcaria da cidade, no edificio do Goberno Civil de Tarragona (1957) o carácter institucional marca a escolla do mármore como elemento de cubrición da fachada. A dúbida de Sota sobre o seu proxecto de Tarragona era se sería aceptado polos pais da

[1055] En 2018, a Comunidade de Madrid realizou unha réplica do templete da Rede de San Luís na Gran Vía. Actualmente, promovida por Álvaro Bonet a través da súa conta de divulgación en Instagram Proyecto Antonio Palacios (@descubre_a_palacios), preténdese recuperar a marquesiña deseñada para a Porta do Sol, unha proposta que xorde como contestación ao proxecto de rehumanización dura do km 0 de Madrid que se está levando a cabo desde 2022.

[1056] O Concello do Porriño finalmente descartaría o proxecto de Bar Bóo e contaría con Desiderio Pernas para realizar unha sinxela cimentación do templete. A oposición de Bar a esta decisión provocou o seu cese como arquitecto municipal (Bar Bóo 1985, 20; Blanco Granado 2015, 193).

[1057] Así mesmo, González Amezqueta (1967, 9) atopaba esa expresión dos materiais na obra temperá de Fisac, Fernández del Amo ou Sota.

[1058] Todos estes exemplos poden ser atopados en Seara (1993b, 384–88). En Rodríguez Caramés (2020a, 332–38), estas arquitecturas son analizadas como continuadoras modernas dunha tradición de arquitectura en pedra na Galiza en que a obra de Palacios foi un dos principais paradigmas.



547



548



549



550



551



552

Fig. 547. François Pougheol, *Studiolo*. Fonte: *Obradoiro*, nº 21 (1992), p. 45). Fotografía de François Pougheol

Fig. 548. Antonio Palacios, templete da Rede de San Luís reconstruído no Porriño. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Edvac

Fig. 549. Antonio Palacios, mosteiro da Visitación de Teis. Fotografía do autor

Fig. 550. Francisco Sáenz de Oiza e Luis Laorga, mosteiro de Arantzazu (Oñati). Fonte: Wikipedia. Licenza: CC SA-BY 4.0. Autoría: Javi Guerra Hernando

Fig. 551. José Luis Fernández del Amor, igrexa de Santa Cruz do Inicio. Fonte: *Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto* (2009), p. 325. Fotografía de Vari Caramés

Fig. 552. Luis Laorga, Colexio dos Milagres. Fotografía do autor

modernidade, unha dúbida que se disipou nunha conversa con Josep Lluís Sert: «recuerdo y repito lo que me dijo Sert cuando, preocupado por el desprestigio que por su prestigio tenía el mármol, le comenté mi intención de construir con mármol de Tarragona el Gobierno Civil de la ciudad. "Todo lo que usted saque de la tierra y lo coloque, trabajado o no, encima, estará bien", fue su respuesta» (Sota 1993, 2)[1059]. A importancia da pedra é parte da herdanza da súa orixe pontevedresa, unha sensibilidade que se recolle no seu edificio de vivendas da rúa Gondomar, como testemuña na súa conferencia de 1980 en Barcelona: «El material de la fachada es un remedo de la piedra que se usa, pero es hormigón y está bien en el ambiente y enlaza muy bien con las casas urbanas de Pontevedra capital» (Puente ed. 2002, 174). Este interese de Sota na pedra é algo que, en última instancia, e como Palacios no caso de Bar Bóo, provén do maxisterio dun arquitecto tan lonxe estilisticamente como Manuel Gómez Román:

> Contábame o gran arquitecto Manuel Gómez Román (inventor da Arquitectura galega actual) que ó remata-la súa carreira en Madrid, alí se quedou a traballar cun compañeiro seu de promoción moi relacionado e de seguida tiveron, como sempre ocorre, gran cantidade de encargos. O ben relacionado coidaba das súas boas relacións. Don Manuel, o bo arquitecto, coidaba dos seus proxectos e das obras. Un bo día nunha visita do bo arquitecto a unha delas viu como estaban construíndo un muro de ladrillo cun espesor estraño, escaso. Preguntou don Manuel o porqué daquel espesor. O encargado da obra contestoulle con naturalidade que deixara o espazo necesario para o chapado de pedra. Don Manuel non dixo nada máis, foise á súa casa, fixo a equipaxe e foise a Vigo, de onde era, deixando unha nota ó seu compañeiro en que dicía: «Voume a onde non se chapan ós muros de pedra, pedra» (Sota 1990).

Xosé Bar Bóo é unha referencia chave na redescuberta e xeneralización do uso da pedra na arquitectura moderna, froito das súas inflexións no pensamento existencialista e a influencia do organicismo, así como a reflexión sobre a cultura da rexión que sinalarán Tzonis e Lefaivre. O interese das «pastas» [**Fig. 554**], inspiradas nas tradicionais pedras fincadas no chan ao modo dos tradicionais emparrados ou no peche fas fincas, era dobre, protexer contra a humanidade e actuar como revestimento externo, isto é, impermeabilidade e beleza (Bar Bóo 1992b, 59), defendendo que un menor espesor da pedra empregada non ten por que traducirse obrigatoriamente nun abaratamento dos custos: «a subdivisión de espesores por simple acuñamento —das pedras o que admitan— é sempre mais económico que o aserrado industrial» (Bar Bóo 1990c, 95). Se os primeiros usos en zonas rurais ou suburbanas, comezando pola Casa Ferro (Ponteareas, 1958) [**B09**], estaban caracterizados polo uso da pedra en zonas baixas para evitar o ascenso de humidades, en contextos urbanos usaraa como revestimento. Así, a primeira aparición na cidade de Vigo será no edificio de vivendas da rúa Jenaro de la Fuente (1962) [**B10**], unha zona practicamente sen urbanizar até ese intre e onde as ordenanzas municipais obrigaban a usar a pedra naquelas partes visíbeis da fachada (Bar Bóo 1968, 26; 1990c, 97). A praza de abastos de Gondomar (1964-1965) será o ensaio ensaios para as vivendas de militares en Pontevedra (1965) [**B12**], onde emprega as pastas en dous paramentos; nas vivendas para a cooperativa «San Xosé Obreiro» (1969) [**B15**] do barrio de Coia, onde son alternadas en dous planos creando fendas que permiten unha boa iluminación sen por iso deixar entrar directamente o sol, a chuvia e o vento; e no Policlínico Cíes (1967) [**B13**], onde soluciona con suceso o formato circular da planta sen necesidade de xuntas de dilatación (Bar Bóo 1990c, 98–100). Nos Xulgados da Coruña (1985) [**B16**], Bar terá a oportunidade de desenvolver estas técnicas nun edificio institucional, lonxe de intencións especulativas, e aproveitando unha estilóbata «de rocha e verde [que] estimula a elección de contrastes na configuración do edificio. Tamén a xustiza coa ambigüidade pena-redención...» [**Fig. 555**]. Este percorrido de Bar defende a posibilidade de recuperar a pedra como un elemento construtivo contemporáneo que, como dicimos, pode ser máis económico: «Se as pastas son económicas porque a súa produción requere pouca man de obra a pesar de obterse, actualmente, por procedementos cáseque artesanais e que, polo tanto, podería ser menor se se industrializase» (Bar Bóo 1990b, 105). Ademais, o edificio coruñés é un dos exemplos que recolle a admiración de Bar por Palacios: «Eu, que seguín a súa obra,

[1059] No seu discurso de 1988, Sota desenvolve máis esta conversa que tivo co mestre catalán: «"Don Xosé Luís, un Goberno Civil, un edificio do Estado ¿feito de mármore está mal?". "Non, ¿de onde é o mármore?". "De Tarragona, chámase *borriol*". "Todo o que tire vostede do solo e, laborado ou non, o chanta vostede enriba, está ben". "Mil gracias, don Xosé Luís"» (Sota 1990).

aprendín del a facer tódalas combinacións posibles para tratar a pedra como unha xoia. Creo que o Edificio do Xuzgado de A Coruña é un exemplo claro» (Bar Bóo 1992a, 25).

Unha das valorizacións máis positivas das pastas foi a de Tzonis e Lefaivre no seu percorrido polo rexionalismo crítico en España: «[Bar] utiliza con verdadera maestría, de forma deliciosa y con un toque de humor, placas de granito dispuestas verticalmente y solapadas entre sí, consiguiéndose una agradabilísima textura que entronca con la arquitectura tradicional gallega. Emplea hormigón, cristal, acero y otros materiales industriales encajados armoniosamente. Pero el material que destaca, en lugar del panel vertical estándar de hormigón prefabricado, es el panel vertical de granito que irradian fuerza y vigor» (Tzonis e Lefaivre 1985, 11). Porén, novamente Baldellou (1971, 31) non interpretaba positivamente estes recursos, vinculándoos a unha «vuelta a la materia primigenia. La utilización de las famosas "pastas" como límite territorial, como menhires hincados en tierra, le han sugerido y esta idea ha venido ayudada por condiciones del material y económicas ciertísimas su colocación como cerramiento. La tradición no existe fuera de nuestro inconsciente colectivo». En efecto, Baldellou, facéndose eco do seminario de Sargadelos de 1970, vía con moita desconfianza calquera tipo de restitución da memoria artesanal: «La tradición mal entendida puede llevar a la errónea interpretación de Sargadelos, pretendiendo incluir en un proceso industrial todas las condicionantes de un pasado artesano, o a los Albalat y Bar, por un camino incoherente, en sus relaciones con la forma celta en un caso y en el otro con el material. En este sentido son perfectamente válidas las solicitudes de museos etnográficos realizadas en el Seminario de Diseño Industrial de Sargadelos, como base previa cultural, más que como finalidad en sí» (Baldellou 1971, 26). En resumidas contas, o que Baldellou achaba «antipático» era o uso da pedra sen uso estrutural: «si se aprecian los materiales tradicionales, habrá que respetar su tradicional empleo». Xan Casabella, nun estudo sobre o arquitecto vigués, láiase da má interpretación de Baldellou deste asunto. Para el, as pastas son un cerramento de fachadas de calidade, adaptadas ás circunstancias socioeconómicas do país, un recurso de longa traxectoria no sur de Galiza e norte de Portugal e unha «filosofía que me parece perfectamente válida nun país periférico e na que estuvo empeñada tamén Alvar Aalto coa recuperación da madeira e outros materiais e artesanías tradicionais, James Stirling na primeira época cando seguindo a Le Corbusier insistía na recuperación da construcción vernácula en ladrillo con novos principios, etc.» (X. Casabella López 1986b, 38), concluíndo que é unha actitude «sincera e progresista» que racha cos «tics estéticos do eclecticismo decimonónico». O propio Bar Bóo (1987) responderá ao artigo de Casabella parabenizándoo pola súa interpretación e matizando ou ampliando información sobre as cuestións tratadas por el. Así mesmo, non será a única alusión que faga aos arquitectos que interpretaban a súa obra, chegando a interpelar Baldellou e Fernández Madrid —por un texto publicado uns meses antes— nun artigo sobre o edificio dos Xulgados da Coruña:

> Se este espesor [10-12 cm] permite resistir en perfectas condicións as maiores presións de vento sen necesidade de trasdosea-las pastas situadas verticalmente de solo a teito, nas fachadas —logo, teñen función mecánica, querido amigo e compañeiro Baldellou— e se esta capacidade mecânica permite distanciar ancoraxes —co consecuente abaratamento— sen risco a que se produzan deformacións permanentes por pandeo e quizais outros factores, como ocorreu na admirable obra de Alvar Aalto, Finlandia Concert Hall, en Helsinki, inconclusa a súa morte, e que agora teñen que refacer totalmente o seu aplacado de mármore de Carrara [...]. ¿Que razón estimable que non sexa resultado de prexuízos estéticos pode impedi-la súa axeitada utilización arquitectónica?
>
> Esta pregunta que formulo con todo o aprecio e afecto, gustaríame que ma contestasen tanto o xa devandito amigo, M. A. Baldellou, como o noso compañeiro Xoaquín Fernández Madrid, do que lin o seu interesante artigo no *Boletín Académico* nº 12 en días pasados (Bar Bóo 1990b, 105)[1060].

Se o uso non estrutural das pastas non xeraba simpatía en Baldellou, para Fernández Madrid a innegábel riqueza expresiva das pastas estaba suxeita a unha contradición de ontoloxía estrutural: «tanto espesor tiene el elemento sustentante como el revestimiento. La piedra, que por su espesor podría llegar a formar una fábrica y ser autoportante, está suspendida en el vacío. Para que se pueda leer en su auténtica función de revestimiento, el despiece es vertical y las llagas corren continuas de arriba abajo» (Fernández

[1060] Pódese dicir que Fernández Madrid (1996b) «respondería» a Bar Bóo no monográfico póstumo cun artigo sobre as pastas e os seus sistemas de ancoraxe.

Madrid 1990b, 8). Como adianto das diferentes tendencias de finais de século, esta análise de Fernández Madrid enmárcase nunha contribución en que se repasan as diferentes tendencias no uso da pedra, sintetizadas en dúas actitudes. Dunha banda, o uso dos paneis e os aplacados como revestimento supuxo non só unha innovación e adaptación técnica, senón tamén a prol dunha nova expresividade ou, se callar, a recuperación da expresividade pétrea non só a través da propia pedra, senón tamén de formigóns tratados ou pedras artificiais. Doutra banda, o autor refírese a aqueles usos da pedra en todo o seu espesor, isto é, «bloques» —renuncia a falar de perpiaños pola ausencia dun traballo artesanal— de pedra para adquirir o aspecto tradicional do perpiaño en edificios construídos con muro de carga ou fachadas con estes «bloques», citando nesta categoría o Auditorio de Galiza e mais o CGAC; ademais, as pastas de Bar estarían tamén preto desta concepción do uso da pedra en todo o seu espesor (Fernández Madrid 1990b, 6–8).

Como figura con forte influencia nalgúns arquitectos interesados no uso da pedra, Aldo Rossi fixo moitas reflexións sobre as condicións materiais e sensoriais da arquitectura galega, como testemuñaba as xa vistas evocacións atlánticas e venecianas da fachada de Santa Clara na *Autobiografía científica* (Rossi 1998, 81–82). Mesmo nos *quaderni* dos setenta podemos atopar reflexións estéticas sobre a cornixa atlántica galega: «Nelle chiese bretoni sull'Oceano la vegetazione muschiosa sulla pietra grigia è uguale a quella di Santiago —grigio / verde / ruggine— i colori delle conchiglie. Anche il bizzarro gotico / rinascimento / barocco» (Rossi 1999d). Noutro fragmento de outubro de 1973 atopamos tamén reflexións sobre a relación ambiental da arquitectura co espazo: «In questo grande spazio si riuniscono tempo atmosferico e tempo cronologico. Ma anche nella materia delle cose, nelle pietre dove la forma lavorata si riunisce alla forma della materia, le scritte e le figure delle pietre tombali. Questo annulla ogni altra concatenazione di vita pubblica e privata; ancora pensi alla Cattedrale di Santiago, alle facciate successive a loro volta riunite dal tempo e dall'aria del mar e costruite sopra e l'una all'altra unite» (Rossi 1999g). Para Rossi, esta vinculación entre o natural e o construído na arquitectura galega adquire a súa máxima representación nun barroco que «parece volver á natureza», como no ouro dos retablos de San Martiño Pinario que «nace de manera natural de la piedra gris» ou, mais unha vez, na catedral: «En pocos lugares del mundo la catedral ha tomado ese color verdoso entre la pátina de la piedra y el color del musgo que nace de la piedra misma. Así son las piedras de Santiago de Compostela» (Rossi 1993, 5). Con todo, máis aló das sensacións creadas pola materialidade da arquitectura galega, Rossi reivindica a análise destes elementos vernáculos fronte á tentativa de anovar ás présas:

> —Hay cosas, sin embargo —añade— que son utópicas, porque son estúpidas, son una forma de alienación. Ahí están las experiencias de la casa de cristal o la casa de vidrio, con polémicas inútiles, congresos sobre la casa de plástico. De repente hay un arquitecto que se levanta por la mañana e inventa la casa de plástico. La cosa es más compleja. Después de treinta años vemos que todo aquello eran "estupidezzas", que se sigue construyendo en ladrillo o piedra y resulta más barato y mejor. Porque, en definitiva la arquitectura no se modifica en un día, ni con la obra de un arquitecto, sino que se modifica con el tiempo, con el paso de los siglos, a través de una constante evolución (González Carrera 1982).

5.1.2. Expresividades contemporáneas da pedra

Desde os inicios dos setenta, a pedra era xa unha referencia expresiva na arquitectura duns arquitectos novos que tentaban responder ás crises da modernidade, unha tendencia que non só se rexistrará naquelas arquitecturas vinculadas dun xeito mais evidente ás tipoloxías vernáculas, senón tamén en arquitecturas de profunda funcionalidade. Como xa vimos, mesmo en arquitecturas de carácter industrial como o edificio de almacéns para Fenosa de Baltar, Bartolomé e Almuíña, os arquitectos deciden, a través do uso de pedra artificial, vincularse á estética pétrea da cidade, adquirindo este edificio unha retórica que recupera os valores sensoriais que Palacios outorgaba á pedra na central do Tambre, como xa indicamos anteriormente. Sexa como for, a pedra foi elevada a referente simbólico, aínda que ese proceso de revalorización teña infravalorado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

outros materiais[1061] ou consolidado novos paradigmas estéticos que atentan contra outros elementos construtivos tan tradicionais como a propia pedra. Este sería o caso das revocaduras en branco, que desaparecen en moitas rehabilitacións baixo a falsa crenza de que o natural é deixar a pedra das cachotarías ao descuberto.

O debate dos anos oitenta movíase na posibilidade funcional e económica do uso de pedra. Souto de Moura, nas xornadas sobre vivenda de 1984, defendía o uso da pedra como un material que ofrece numerosas vantaxes no mercado e que, dependendo de cada construción e das necesidades que presente, pode chegar a ser moito mais barato có formigón ou o ladrillo (X. Casabella López 1984, 50–51)[1062]. Esta actitude é a que guía o camiño dun dos principais arquitectos da pedra da Galiza contemporánea. Herdeiro de Bar e Rossi, Portela é obviamente un dos arquitectos máis preocupados en reflexionar sobre a pedra autóctona na contemporaneidade. As vocacións estéticas e técnicas da escolla da pedra eran perfectamente sintetizadas por Cohn:

> «¿Por qué usar hormigón cuando puedes usar granito?», me preguntaba Portela mientras recorríamos su edificio para el buque cablero de Telefónica en el puerto de Vigo. ¿Y por qué no? Al igual que en la Escuela de Formación Pesquera de Pascuala Campos, que también se enfrenta al mar abierto, el granito en bruto, tal y como sale de las canteras, está colocado en forma de grandes bloques ciclópeos de medio metro de altura que, según Portela, cuestan una fracción del precio de un aplacado pulimentado; en torno a los huecos de las ventanas la piedra se ha cincelado in situ y lleva detrás una hoja de fábrica de ladrillo u hormigón, formando en conjunto un muro de carga con cámara de aire (Cohn 1993d, 11).

Máis aló do interese por cuestións técnicas como a porosidade, a resistencia ao clima, a condutividade calorífica ou o coeficiente de dilatación (Portela 1982a, 470–71; 1987a, 27), Portela relaciona este *boom* da pedra como unha resposta ao modelo de desenvolvemento emanado do mito moderno do progreso: «Las crecientes crisis energéticas, económicas, y también políticas e ideológicas, que se han venido produciendo a lo largo de la última década, consecuencia de un modelo de desarrollo que tiene su origen en la revolución industrial, y que se basa en el desarrollo ilimitado de las fuerzas productivas» (Portela 1981, 52; 1982a, 474; 1987a, 29). Neste sentido, a pedra é para Portela é unha alternativa en termos de competitividade económica, accesibilidade, proximidade e sustentabilidade. Iago Bonet Correa (1992, 35) acredita en que o uso da pedra en Portela é un modo racional de afrontar as condicións físicas e non un recurso folclórico: ao mesmo tempo que anova no uso de pastas e perpiaños, prefabricados normalizados na cantaría —na liña da evolución técnica que Richardson (2001, 62–63) contemplaba para os materiais vernáculos—, o arquitecto pontevedrés eríxese como continuador da tradición canteira de Pontevedra. En efecto, a artesanía é fundamental na concepción porteliana: «La labra puede efectuarse en el taller de labra, a pie de cantera, o a pie de obra, y siempre de acuerdo con las reglas de Estereotomía. El empleo de medios mecánicos en el corte y pulido de la piedra no ha eliminado ni ha podido reemplazar la labor de auténtica artesanía que los canteiros llevan a cabo, transmitiendo su oficio de generación en generación y conservando las tradiciones gremiales más puras» (Portela 1982a, 472). Neste fragmento pódese atopar outra concepto que Frampton emprega dialecticamente coa «tectónica»: a «estereotomía», o valor da masa como elemento que, xunto coa poética tectónica, traduce a sinceridade estrutural do edificio e a súa forza expresiva. Esta dialéctica entre estereotomía e tectónica determinan tamén a forma de entender o límite da arquitectura a través dos muros, desde as propostas en que

[1061] Pódese lembrar, neste senso, que un dos motivos de incomprensión entre Bar Bóo e Méndez Ferrín no seu debate sobre o Pazo da Xustiza foron os ladrillos empregados na fachada posterior do edificio. Fronte a Bar Bóo, que sostiña que isto era unha solución desarraigada proveniente «de Madrid», Méndez Ferrín defendía a tradición galega do ladrillo.

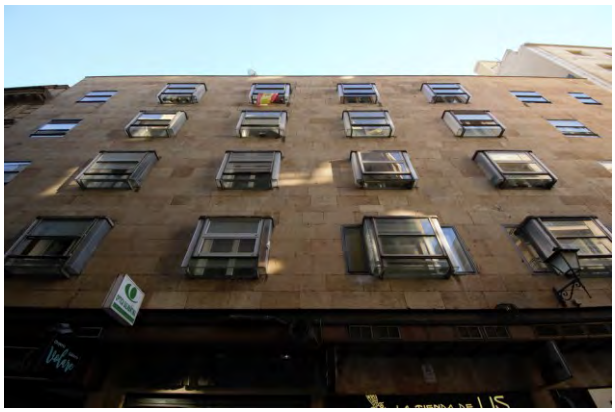
[1062] Ademais, Souto de Moura deixa ben claro que o seu uso da pedra está lonxe de calquera evocación folclórica, algo que compensa co uso doutros elementos: «Cuando la construcción es en piedra, la carpintería puede ser de aluminio, hierro o madera. Esta última no la quería porque eran dos materiales naturales que podían hacer parecer la construcción rústica, y yo no la quería identificada con la producción neorrealista, revival de las cosas morales, porque mi información no es esta; quería y me interesaba la piedra como referencia existente. El aluminio es al contrario, creo que estaba estropeando la imagen que yo quería, porque la confrontación era muy grande; creo que el metal es mixto y de una cierta tecnología más controlable, va a tener un aspecto más artesanal también, no es como el aluminio; el metal es el material que me interesaba más por ser un poco el equilibrio para la confrontación» (X. Casabella López 1984, 50).

USC DE COMPOSTELA

predomina a masa, como nas casas dos oitenta, até a redución ao mínimo da estrutura construída en obras como o Museo do Mar, onde o encontro entre tectónica e tactilidade se manifesta na vontade de «interpretar a Galicia material. Así o granito representaría un vencello entre a natureza e a construción» (Portela e Rossi 1993, 66). O proxecto orixinal do Museo do Mar xurdía da reflexión de Rossi sobre o valor perenne da pedra galega, unha idea que se reflicte nesta cita seleccionada da memoria para o obituario que lle dedicou *Obradoiro* á súa morte: «Questa ricerca tra la costruzione e il luogo, tra la storia e la storia futura, è il progetto. Nel suo costruirsi nel tempo esso potrà modificarsi: ma non si modificherà la sua lunga linea di granito grigio che attraversa l'acquario come un grande *hórreo* e giunge alla luce inquietante del faro alla soglia dell'Oceano» («In memoriam de Aldo Rossi (1931-1997)» 1998, 156). Ademais, sendo a tectónica un dos elementos de conciliación entre construción e natureza, e dependendo a tectónica no esquema de Frampton dos valores táctiles do material, a transición entre a superficie rochosa e o granito domesticado do Faro de Punta Nariga [**Fig. 556**] exemplifica á perfección estas poéticas.

Non en van, Portela obtería en 1999 o Premio Internacional da Arquitectura en Pedra (I. Bonet Correa 2003b, 48). Froito do interese da crítica polo uso de materiais e técnicas tradicionais, a obra do pontevedrés foi incluído no volume *La natural seducción de la piedra* (2007) [**Fig. 557**] co Cemiterio de Fisterra e o seu uso do granito gris de Mondariz: «La atención dedicada a la disposición de los volúmenes y a la creación de un diálogo entre naturaleza y arquitectura es el resultado de una intencionada voluntad proyectual que encuentra la forma de expresarse también mediante la elección de las técnicas constructivas y del material empleado» (Bertolazzi 2007a, 46). Para alén doutras obras de Portela citadas, como a Domus ou o Centro de Estudos Avanzados de Compostela (1999-2000) [**Fig. 558**], outra obra incluída son os edificios de EMBT para o Campus de Vigo, destacándose a combinación entre a pedra e o formigón visto cunha textura próxima á da pedra [**Fig. 559**]: «Existe por tanto una superposición entre el lenguaje propio de los dos materiales que se citan el uno al otro al diseñar las fachadas. El granito de hecho se ha empleado como revestimiento en lajas alargadas superpuestas que imitan las señales del encofrado dejadas sobre la superficie del hormigón visto. La composición de las fachadas se completa con zonas enfoscadas de blanco y con las aperturas que siguen el ritmo de los espacios internos» (Bertolazzi 2007b, 130).

Este percorrido polas novas expresividades da pedra non estaría completa sen citarmos as contribucións de Antón García-Abril e Ensamble Studio. A Escola de Altos Estudos Musicais (1998) [**G18**], veciña do Centro de Estudos Avanzados de Portela, adopta unha posición no tratamento rudo e rugoso do granito que a achega máis á obra de EMBT que ao tratamento puído do granito nesta obra de Portela [**Fig. 560**]. Así mesmo, as gretas da fachada que deixa a estereotomía do aparello pretenden «llevar al interior las resonancias del entorno: la carballeira, el agua y la luz galaica» («Centro de Altos Estudios Musicales, Santiago» 2004; García-Abril 2020a). Así as cousas, as propostas galegas de García-Abril afondarán máis se cadra nas posibilidades expresivas da pedra, que son levadas até as derradeiras e máis radicais consecuencias. Tamén na Finca de Vistalegre, a Sede da SGAE (2005-2007) [**G19**] ábrese ao parque como un gran pórtico formado por perpiaños ciclópeos de granito colocados sobre unha armazón de aceiro [**Fig. 561**]. A súa case nula labra é, en termos técnicos e semánticos, a incontestábel sublimación das «pastas» de Bar (Rodríguez Caramés 2020a, 338). Fronte á pedra como material para o enfrontamento co parque, a fachada á rúa de Vistalegre contrasta no uso dos materiais: «Construido con una solución compuesta de vidrio y una masa de carátulas de CD, conforma un paño simbólico de policarbonato cuyo gradiente de color y ligereza —como si se tratara de una gran vidriera contemporánea— se contrapone a la pesadez y sólida naturaleza del pórtico de piedra» («Sede de la SGAE, Santiago de Compostela» 2008; «Sede Noroeste de la SGAE, 2005-2007, Santiago de Compostela» 2020). Esta mestura de elementos tradicionais e modernos fan parte do diálogo entre a «memoria» e as inquedanzas do «espírito de hoxe»: «Así, algunas de las soluciones constructivas que se han empleado son una reinterpretación de características particulares de la arquitectura tradicional gallega, como los espacios porticados que conectan el casco histórico de Santiago de Compostela, las vidrieras o la talla simbólica de las piedras» («Sede de la SGAE, Santiago de Compostela» 2008; «Sede Noroeste de la SGAE, 2005-2007, Santiago de Compostela» 2020). Ensaiada a montaxe das pezas no propio xacemento, para Bertolazzi (2007c, 150) esta intervención resulta moderna á vez que primitiva, posto que retrotrae «a una cultura arcaica



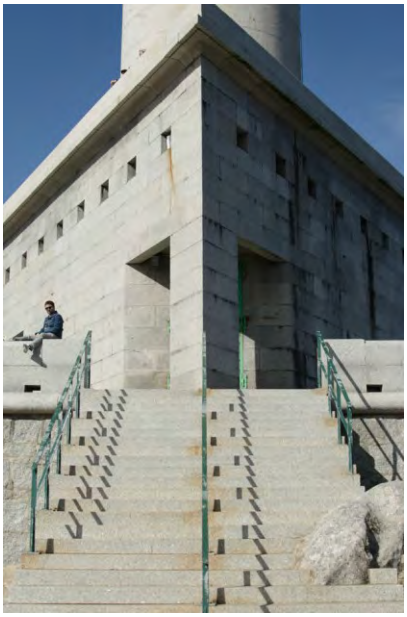
553



554



555



556



557



558

Fig. 553. Alejandro de la Sota, edificio de vivendas na rúa Prior (Salamanca). Fotografía do autor
Fig. 554. Xosé Bar Bóo, monumento ás pastas nas vivendas para militares de Pontevedra. Fotografía do autor
Fig. 555. Xosé Bar Bóo, xulgados da Coruña. Fotografía do autor
Fig. 556. César Portela, escaleiras do faro de Punta Nariga. Fotografía do autor
Fig. 557. Portada de *La natural seducción de la piedra*
Fig. 558. César Portela, Centro de Estudos Avanzados da USC. Fotografía do autor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 559. EMBT, edificio do Campus de Vigo. Fotografía do autor
Fig. 560. Antón García-Abril, Escola de Altos Estudos Musicais. Fotografía do autor
Fig. 561. Antón García-Abril, sede da SGAE. Fotografía do autor
Fig. 562. Antón García-Abril, Trufa. Fonte: A&V *Monografías*, nº 230 (2020). Fotógrafos: Iwan Baan / Roland Halbe


559


560


561


562

atlántica que ha dejado paisajes ancestrales de dólmenes y cromlechs», arquitectura megalítica con que comparte o equilibrio das grandes pezas pétreas que a compoñen. Na Trufa (2006-2010) [**G20**], o nivel de experimentación vai máis aló de calquera preconcepto tectónico e estereotómico. Un foxo cavado é enchido e delimitado por medeiros de palla, os cales son completamente cubertos por formigón. Como se fose un con de granito [**Fig. 562**], a vivenda extráese do propio interior creado polos medeiros segundo van sendo consumidos durante un ano por parte dunha tenreira chamada Paulina (García-Abril 2020b). No espazo xerado, a textura das medas de palla queda petrificada no formigón, que adopta unhas texturas semellantes á da pedra. Se o material en Frampton é un xeito de achegarse á experiencia do espazo fronte á representación da arquitectura, este exemplo afástase de calquera intento de representación para ofrecer a máis pura experiencia arquitectónica, neste caso unha «cova» furada cuxa simulación é un xeito de interacción coa natureza máis elemental e primitivo. Esta vontade de expresar un grande volume «pétreo» pódese atopar tamén no auditorio

municipal do Bastiagueiro (Oleiros, 2006) de Vier Arquitectos ou, literalmente, no xigantesco con empregado por Blanco Guerra no monumento á Xeración Nós en Ourense.

Así e todo, o granito non é o único material propio de Galiza. A lousa é, nomeadamente na vertente oriental do país, o gran testemuño da idiosincrasia construtiva. As rugosidades propias do seu tratamento, da dureza das súas vetas, outórganlle o compoñente táctil e fana idónea para a cubrición de fachadas e interiores, ben con paneis, ben con laxes. No proxecto de Vilalba, César Portela válese da lousa verde agrisada de Meira, un material de proximidade que lle confire un carácter vernáculo de primeira orde (I. Bonet Correa 2003a, 180); dunha tonalidade máis escura, é lousa é tamén empregada na vila chairega por Carlos Meijide e Tomás Meijide no albergue para peregrinos (1998-2000) [**M11**]. Así acontece tamén no edificio para o control de túneles da A-6 en Pedrafita do Cebreiro (2001-2002) [**F04**], unha nota amábel coa paisaxe e os materiais da zona de Arturo Franco Taboada fronte ao descomunal viaduto da autovía, unha das grandes infraestruturas viarias de Galiza [**Fig. 563**][1063]. A forte tradición louseña e a súa aplicación contemporánea esténdese ao outro lado dos Ancares, ao Bierzo, co edificio universitario de Ponferrada (2001-2003) [**D01**] de Daniel Díaz Font e Belén Martín-Granizo, que a empregan na cuberta. O uso da lousa esténdese mesmo en zonas xeoloxicamente non metamórficas: desde as fachadas transventiladas coruñesas de Noguerol e Díez no centro de saúde de Elviña (1995) [**N06**], recurso empregado noutros proxectos, e de Reboredo e Pineda no Hospital Marítimo de Oza (1993-1995) [**R04**], con lousa de Laza; até os potentes muros de lousa dourada do Estudo Cano Lasso —Lucía, Diego, Gonzalo e Alfonso Cano Pintos— na Casa Álvarez (Ames, 1993-1994) [**E04**] en Ames. Neste apartado pódese lembrar o elevador do proxecto «Ribadeo accesíbel» (2005) [**A02**] de Abalo e Alonso, só que desta volta non se trata de lousa: o formigón trátase para simular pedra, como se o elevador fose unha «torre da antiga muralla» da vila mariñá, unha alusión lingüisticamente interesante para unha dotación que salva o forte terreo peado que existe entre a Atalaia e o porto.



Fig. 563. **Arturo Franco Taboada: edificio de control de túneles da autovía. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 302**

Máis aló das cuestións técnicas, as pedras adquiren tamén compoñentes engadidas como a institucionalidade. Como xa adiantamos no capítulo 4, o carácter institucional dos xulgados de Fontiñas é precisamente acentuado co uso da pedra. Como recoñecen os propios arquitectos: «A composición externa utiliza certos condicionantes da parcela (forma, simetría, plinto de grandes bloques de granito con labra de cantería —perpiaño—) e reálzaos coa axuda de recursos compositivos (pórtico do acceso principal, torres de formigón que encerran as escaleiras) ou mediante a selección de materiais de acabado (granito abuxardado) para acentuar a imaxe de representatividade institucional» (R. Baltar Tojo, Bartolomé Argüelles, e Almuíña Díaz 2000, 13). Empregaren os materiais como signo político da nova Galiza e como mostra da súa posición

[1063] Ademais das problemáticas da súa construción, o viaduto tivo contestación cidadá por parte de asociacións da zona. A esas problemáticas cómpre engadir o recente colapso da estrutura de parte do viaduto en xuño de 2022. Sobre o proceso de construción do viaduto, *vid.* Saladini (2006a).

ante o presente foi unha das preocupacións das institucións autonómicas en proxectos de proxección exterior como o pavillón da Expo do 92, en que se destaca a mestura entre materiais tradicionais —granito gris de Lugo, rosa do Porriño e lousa de Ourense— e outros modernos como o aceiro e os vidros especiais (Comisionado Director do V Centenario 1992, 36). Nesta asunción de valores representativos, o uso de granito puído tiña na sede do Valedor do Pobo de Iago Seara un papel fundamental na concepción do grande volume das escaleiras como unha estrutura «templaria» (Cohn 1993d). Ás veces, estes condicionantes institucionais entrarán en conflito coa praxe de arquitectos. Como xa adiantamos no capítulo 2 deste bloque, Siza tivo que desistir da súa idea orixinal de usar mármore na fachada do CGAC, optando pola cubrición de granito[1064]. Con todo, a condición da pedra en Galiza tiña en Siza algo especial: «Cuando surge, lo orgánico se vuelve natural: hojas y musgo que nacen del granito, envolviéndolo tenuemente, como las telas de Christo, o enviando ramas desde el extremo de algún escudo de armas, en el que la decoración comunica la historia» (Siza Vieira 1993c, 4). Sexa como for, convén detérmonos mais unha vez na complexa e polémica[1065] cuestión da pedra do CGAC a través desta reflexión:

> In a way, this discussion is an introduction to the issue of materials. I remember that when I began the museum, I had the idea of making it in white marble—for many reasons. One reason was that in Santiago, like all of the cities in northern Portugal and that part of Spain, including Galicia, it is traditional to build everything out of granite. Even the houses that were originally made of stucco have since been replaced with granite, destroying the historical patrimony. In old photographs and in leftover areas of Santiago, you can see how everything was once white. I also thought that there was a case to be made for introducing a non-local material to an exceptional building in an exceptional part of the city. We shouldn't be afraid of that. When a city is developed, or wants to renew its institutions, it makes an open city. And using non-local materials is in a way a reflection of that opening up, to communication, to context of exchange with history. This was my idea, but as you can imagine, everyone was horrified by it. The fact is that I, myself—maybe even out of shyness or a certain sense of responsibility—abandoned the idea that I thought could have been a *tour de force*. Maybe it was a little too strong for the context, and so I opted for the traditional granite of Santiago. Introducing marble as a contradiction provokes two ideas: communication and a certain kind of newness. In the interior of the museum we used white marble from Greece. And for some reason the interior didn't create any controversy—not to mention the fact that there was a very strong argument for using the marble, which was actually cheaper than using local material. Rather symptomatic of our present time, isn't it? (Siza Vieira 1999a, 50–51).

Deste fragmento podemos extraer varias cuestións. En primeiro lugar, o compoñente simbólico do granito, que resulta indubidábel, ten sido levado até as derradeiras consecuencias nestas últimas décadas. Como xa temos indicado, a «redescuberta» da pedra na arquitectura contemporánea ten feito esquecer solucións estéticas tan tipicamente galegas como as revocaduras brancas, que Siza, como vimos de ver, tentaba «reinterpretar» co uso dun material novo[1066]. En segundo lugar, o emprego de mármore ten tamén unhas connotacións culturais moi marcadas, reservándose para o interior o material traído de Grecia, algo que non supuxo un prezo maior có uso de materiais locais. Siza afirma que isto é unha cuestión comunicativa e de medo á novidade, ao que habería que engadir tamén a sensación de que o emprego de materiais «non modernos» fai parte dun imaxinario de opulencia e encarecemento que non é tal. Na verdade, Siza non é pragmático co uso de materiais, demostrando que as súas escollas se adaptan ás necesidades de cada proxecto, teñan ou non implicacións na memoria rexional, como os múltiples usos que fai do azulexo en obras como as estacións de metro de São Bento (2005) no Porto e Baixa-Chiado en Lisboa (1988) ou o Pavilhão de Portugal da Expo (1995-1998)[1067]. Como xa vimos, Frampton (2000a, 50) avaliou a condición de tectonicidade do muro do CGAC, unha tectonicidade que non estaba exenta de certa ambigüidade expresiva e que, con todo, non resulta nunha

[1064] Unha solución que, con todo, afirma ter sido tomada con «plena liberdade» malia as polémicas xeradas arredor (Siza Vieira 1998d, 101).

[1065] Neste sentido, cómpre lembrar que unha das moitas polémicas do edificio foi o ennegrecemento da pedra empregada na fachada por mor da súa oxidación (Samaniego 1997). As explicacións e respostas ás acusacións son respondidas por Siza (1998d, 104) na entrevista concedida a *Obradoiro*.

[1066] De feito, para Siza, «Santiago, cidade de granito» é un concepto «relativamente recente»: «Foi durante as realizacións do século XIX e sobre todo a comezos deste século, e mesmo hoxe en día, cando durante as transformacións realizadas nos edifícios antigos se propón descubrir a pedra. Isto é unha actitude relativamente recente e non ten un fundamento histórico importante» (Siza Vieira 1998d, 101).

[1067] A este uso do azulexo como conxunción entre vellos e novos materiais refírese Richardson (2001, 210).

arquitectura de cartón-pedra —un «rocho decorado»—, posto que pedra e aceiro foron usados tendo en conta as súas calidades matéricas e traballados artesanalmente[1068]. A Facultade de Ciencias da Información será, neste senso, «máis Siza». Preguntado por Margarita Ledo sobre as diferentes significacións entre a FCI e o CGAC en termos de materiais, Siza afirmaba:

> 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 construción mais 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 construído. Poida que denantes da cor branca tivera habido outras cores poisque un certo puritanismo levou os tons máis austeros tamén para as cidades (Siza Vieira 1994a, 61).

A popularidade da pedra galega[1069] como elemento de modernidade traspasa as súas propias fronteiras[1070], en moitas ocasións a través dos propios arquitectos galegos con obra fóra: o granito rosa na sede de Bankunión de Corrales e Molezún en Madrid (1972-1975) [**Fig. 564**], no Centro Etnográfico de Togamura de Portela[1071] ou na súa estación de autobuses de Córdoba [**Fig. 565**]: «Elixín a pedra para o muro e despois de buscar por Andalucía decidín levar granito desde Galicia, que curiosamente se tingue de amarelo gracias ó reflexo do estuco andaluz» (Portela 1999, 9). Sendo varios os exemplos de emprego do granito galego por arquitectos alleos ao universo cultural galego, este material aparece nun dos proxectos de maior sensibilidade coa cultura propia e o lugar construídos no conxunto do Estado nos anos setenta: a Praza do Tenis e o *Peite do vento* de Chillida e Ganchegui, en que, como lembraban Tzonis e Lefaivre (2005, 54), o pavimento da praza foi executado con lastros de granito rosa do Porriño[1072]. Neste proxecto, Peña Ganchegui parte dun coñecemento dos usos dados tradicionalmente ao granito en Galiza, xa que permite un despezamento variábel que lle serve para pavimentación, delimitación do lugar, as bancadas ou as zonas de unión coa xeoloxía do lugar (a través de Portela 1982a, 474)[1073].

A pedra e os materiais autóctonos, con todo, serán empregados como elementos de valorización e xustificación de arquitecturas problemáticas. Por exemplo, na prensa local viguesa valorábase o feito de que Bofill empregase materiais autóctonos para o seu proxecto de Praza da Concordia (Chema García 1989). O máximo expoñente deste uso propagandístico do material é, mais unha vez, a Cidade da Cultura. Así tentaba vender Eisenman a súa arquitectura no contexto da comisión de investigación parlamentaria de 2007: «Eisenman señaló que su equipo tenía la intención de idear una arquitectura "modesta", utilizando los materiales locales. Se inspiró en el trazado del Camino, en las vidrieras de la zona de la Marina (A Coruña), los tejados de las casas típicas, etc. Además, en el Gaiás se emplea piedra de canteras gallegas» (*El Correo Gallego* 2007). A realidade é que Eisenman, malia as súas inspiracións na cultura local, operou desde uns marcos completamente desvinculados da realidade física da súa arquitectura. Esta completa perda da proximidade reflíctese, especialmente, no emprego final de cuarcita do Brasil. Con todo, este uso de materiais foráneos, coas

[1068] Así e todo, Frampton (2000a, 51) matiza esta relación entre pedra e aceiro: «Pero lo que ya no es tan convincente es su supuesta interacción, si bien es justamente esta ambigüedad la que permite que ética y estética coexistan (las vigas metálicas soportan realmente la piedra, pero no como sugieren los elementos portantes)».

[1069] No mundo da arquitectura técnica, o granito gañaba tamén popularidade, como testemuña un artigo de Igual (1995a) en *Cercha*, a revista do Consello Xeral de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos de España.

[1070] Como anécdota, Xosé Manuel Casabella indicaba que as Termas de Vals de Zumthor foran construídas por canteiros galegos (Bonell e Casabella Álvarez 2004, 208).

[1071] Concretamente, empréganse «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» (Portela 1994d, 87). Con relación á Ponte Azuma, Portela indica: «O granito, semellante ó rosa Porriño, como base dos baluartes (estribos da ponte), na súa dobre condición de elemento resistente e de peche» (Portela 1993, 76).

[1072] Así mesmo, Portela (1982a, 473–74) lembra as prazas da Trindade de Donostia e a praza dos Foros de Gasteiz, en que Peña Ganchegui usa tamén o granito.

[1073] Pódense atopar algunhas evocacións deste proxecto en Galiza. Dunha banda, a xerarquización dos espazos a través do tratamento da pedra é un dos conceptos reitores das intervencións de Pérez Franco no río Sarela, que distingue entre as lousas rectangulares de granito silvestre usadas no adro da igrexa e o granito gris e o pavimento de chapacuña do peirao (Pérez Franco 1997, 81).

consecuencias medioambientais derivadas da súa extracción e transporte transoceánico, leva irremediabelmente a alternar os factores: os citados exemplos de arquitecturas con granito galego fóra de Galiza reflectiría esa mesma perda de proximidade nos materiais, paliada se cadra pola exportación por arquitectos galegos con coñecemento de causa ou desde unha comprensión das súas calidades expresivas en arquitectos como Peña Ganchegui.



564



565

Fig. 564. **Ramón Vázquez Molezún e José Antonio Corrales: Edificio Bankunión. Fotografía do autor**
Fig. 565. **César Portela: estación de autobuses de Córdoba. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Américo Toledano**

5.2. Novos materiais, novas *artesanías*, novos valores sensoriais

Tendo sinalado as cuestións tipolóxicas da reintepretación da galería como elemento arquitectónico contemporáneo, desta volta centrarémonos máis naqueles aspectos tecnolóxicos e expresivos que son adaptados ás técnicas modernas ou a subversión absoluta das técnicas e conceptos tradicionais para conseguir, a través do vidro —entendido como un material determinante na paisaxe urbana galega—, resultados expresivos ou regulacións climáticas non moi afastadas das da galería. Dito doutro xeito, o uso do vidro na época contemporánea adquire o cariz de nova *artesanía* ou dunha técnica industrializada con certas inflexións na cultura do lugar. Isto foi posíbel grazas á redescuberta desta tipoloxía na crítica contemporánea. Ensaios como o de Naya Pérez (1965)[1074], que interesou até o mesmo MoMA[1075], ou Castro Arines (1975)[1076] de seguro chegaron ás mans de moitos arquitectos destas décadas, mentres que en estudos como o de Noubert e Mader (1985) a galería chegou a revistas tan recoñecidas como *Bauwelt*[1077]. Unha das grandes descubertas foi a que

[1074] Esta era unha das obras citadas por Almuíña e Martínez Suárez (1974) na entrada «Arquitectura» da *Gran Enciclopedia Galega*.

[1075] Como relata o autor: «Recientemente, el Museo de Arte Moderno de Nueva York nos requirió en amable comunicación el envío de algunas fotografías de las galerías coruñesas para una exposición que proyectaba sobre particularidades de diversas ciudades y aun hubo de solicitarnos información sobre la época de su creación. También por este tiempo un distinguido arquitecto italiano estuvo a vernos para interesar de nosotros la misma información, atraído por la singularidad de estas construcciones.

»A aquel Museo y al aludido arquitecto hubimos de confesarles la falta de información que a dicho objeto se poseía, y apuntamos la posibilidad, llevados por aquella creencia de que dejamos hecho mérito, de que la creación de las galerías era debida al arquitecto alavés don Juan de Ciórraga y Fernández de la Bastida, que había reproducido en La Coruña las de su ciudad natal. No obstante, no lo afirmamos rotundamente, pues, como decimos, carecíamos de base para hacerlo. Una reserva natural se imponía». A falta dun dato que afirme o confirme ou desminta, é factíbel pensar que dita exposición era «Architecture Without Architects», celebrada un ano antes da publicación do ensaio de Naya.

[1076] Castro Arines (1977) tamén publicaría un texto no *Boletín* (nº 6, 1977) da Comisión de Cultura do COAG.

[1077] Este texto será traducido e incluído no *Boletín* (nº 25, 1985) da Comisión de Cultura do COAG. O orixinal é de 1974.

desde Madrid —e no mesmo especial en que saían as obras de Albalat e Bar Bóo— fixo González Amezqueta (1968) en *Arquitectura*[1078], que axiña inspiraría as reflexións de Baldellou, concretamente a terceira calidade da «esencia do estilo galego»:

> La subordinación de las partes al todo. Aun a pesar de los primores de la talla en madera o piedra, de las delicadezas artesanas, nunca el conjunto se ve dominando por la fuerza del aliño. «Dios está en los detalles», dijo Mies, pero no logró el todo de añadidos de detalles. Cualquier galería de la Mariña, aislada, como hizo notar Amezqueta, es obra (y documentalmente así consta) «de arquitecto» (Juan de Ciórraga, Leoncio Bescansa, Eduardo Losada, Julio Galán y, recientemente, Andrés Fernández Albalat y Andrés Reboredo), pero a la subordinación de la moldura a la fachada y de ésta al conjunto, es lo que predomina de tal modo, que a primera vista no se logra (o muy poco) separar algún edificio del conjunto (Baldellou 1971, 21).

A galería será un elemento moi traballado tanto desde o plano histórico coas análises das galerías da Mariña de Martínez Suárez (1987; 1988) como desde o técnico na tese de Fernández Madrid (1992a; 1992b) sobre a galería como un elemento da «arquitectura da auga», definida como a resposta arquitectónica á pluviosidade da cornixa atlántica. Nos seus estudos, Fernández Madrid (1992b, 30–44) abrangue máis elementos desta «arquitectura da auga», como as cubertas, as chemineas, as fachadas, os soportais, os pinches ou os ocos, pero é na galería onde profunda nos seus elementos de composición, materiais —madeira, vidro e outros—, a técnica de construción, funcionalidade, a influencia do mundo naval, solucións como a ventá de guillotina ou un percorrido tipolóxico comparativo con outras solucións análogas. Estas condicións técnico-tipolóxicas son analizadas, así mesmo, desde un punto de vista histórico, repasando os diferentes rexistros estilísticos até a contemporaneidade. Porén, nesta análise da galería contemporánea, Fernández Madrid dá a clave para a súa interpretación máis aló da estética «epitelial», isto é, os avances na técnica que teñen desprazado os seus usos tradicionais: a supresión dos muros de carga; a prohibición «hixienista» de segundas luces[1079], que fixo desaparecer a galería corrida e a relegou a miradoiros simples ou partes secundarias da construción; e a aparición de novos materiais como o aluminio —anodizado ou lacado— ou o PVC.

Na praxe, as galerías, aínda que empreguen unhas carpintarías completamente diferentes ás tradicionais, seguirán a ter relevancia como regulador térmico, como recoñece Gallego (1990e, 115) usar nas súas 176 vivendas en Vite. Así, a galería non é unha escolla formal caprichosa, senón que fai parte dun imaxinario técnico moderno. Con todo, seguindo a diagnose de Fernández Madrid, esta galería non actúa evidentemente da mesma maneira cá tradicional dado que, ao desaparecer o muro de carga como elemento que almacenaba a enerxía técnica, «la galería se convirtió en ocasiones en el único elemento que separaría el ambiente exterior del interior» (Fernández Madrid 1992b, 181), o que, unido á xa citada aparición de novos materiais, deu lugar noutras obras a unha reinterpretación da galería desde o modelo ortodoxo do «muro cortina»:

> Llegados a estos extremos, los modernos cerramientos de galería, tanto por su sistema portante, como por la composición de elementos ciegos y acristalados, parecen más bien fachadas-cortina, con todas sus variantes. Se mantienen las proporciones de los despieces, de superficie acristalada-superficie ciega..., la presencia de montantes encajados entre forjados y la existencia de un antepecho ciego entre forjados como en la galería tradicional, pero su tecnología, su concepción y diseño es netamente de muro cortina [...].
>
> La tendencia general a reducir los espesores de las fachadas tuvo un especial aliado en el aluminio ya que permitió realizar cierres de pequeño espesor, mediante los sistemas de entramado que englobamos bajo el título de muro-cortina.
>
> Hoy este tipo de fachada ha adoptado una gran variedad de subtipos, resolviendo cierres acristalados ligeros con paños de grandes o reducidas dimensiones, con montantes continuos por delante de los forjados o interrumpidos y apoyados en ellos y un largo etcétera.

[1078] Como xa vimos, para Díaz Gallego (2019), este texto non é unha simple reportaxe dun elemento pintoresco da cidade, senón que se poden atopar nel influencias da teoría venturiana no seu xeito de entender a galería como un elemento de contemporaneidade.

[1079] Neste senso, Fernández Madrid (1992b, 182–83) percorre diferentes leis e ordenanzas que suprimían a posibilidade de construír galerías, datos que ofrece tamén Garrido Moreno (1998b, 395–96; 1999b, 106) no seu percorrido histórico pola galería coruñesa no século XX.

USC DE COMPOSTELA

> En Galicia se ha extendido este tipo de fachada gracias a la tradición anterior de la galería y al asentamiento de fábricas productoras de aluminio en lingote y extruido (Fernández Madrid 1992b, 181–83).

En efecto, esta relación entre o pano de vidro e a tipoloxía tradicional de galería era mesmo sinalada por Siza (1993c, 4), quen se refería ás galerías da Coruña como predecesoras do muro cortina. Como xa vimos no capítulo 4, esta proliferación de muros cortina tivo exemplos de maior ou menor calidade no eixo trazado desde a Mariña até os Cantóns e a avenida Linares Rivas, como os edificios de Albalat na Porta Real e o Casino ou o Banco do Noroeste de Molezún. Blanco Lorenzo e Sabín Díaz (2011) tamén relacionan na obra de Albalat a tradición da galería co muro cortina ou, como o definen eles, o «oco pano» ou «oco en fachada». Con todo, estes exemplos poden partir dunha certa «crítica tipolóxica» ao incidir en aspectos estéticos na composición ou a escolla das cores das carpintarías de aluminio. Que acontece nos muros cortina máis «puros»? Podemos consideralos unha inversión completa en termos técnicos do uso tradicional do vidro como elemento predominante da fachada. Así pois, o edificio da Coca-Cola (1959-1962) [**A10**], realizado con Antonio Tenreiro Brochón, a Seat (1964), a Hípica (1966) ou mesmo a planta de Sargadelos (1967) son vistos como reminiscencias da arquitectura moderna estadounidense, fundamentalmente de Neutra —a quen Albalat coñecera nos seus anos de estudante. Nunha comparativa entre a Lowell Health House e a Coca-Cola [**Fig. 566**], os autores atopan semellanzas e diferenzas na maneira de abrirse ao exterior a través do oco pano: «Llama la atención la diferenciación en la tonalidad de la carpintería: al exterior se muestra en un color negro que funciona perfectamente diluyendo su presencia sobre el fondo oscuro de la instalación industrial, y al interior se muestra en color blanco, como en un gesto de ofrecer claridad hacia la luz y penumbra hacia la profundidad interior» (Blanco Lorenzo e Sabín Díaz 2011, 48)[1080]. Sexa como for, a lixeireza estrutural e a máxima relación interior-exterior son elementos que subxacen no espírito da galería como unha solución que detrae a masa construtiva e opera desde un *dentro-fóra* da arquitectura. En definitiva, o vidro como material presente na memoria arquitectónica do país será a base de infinitas semánticas e presentacións diversas, como confirman moitos exemplos xa vistos: as propostas de Perea na Rede Eléctrica[1081] e a de Grimshaw para Caixa Galicia na Coruña; o valor do espello na rehabilitación de Santo Estevo de Ribas de Sil ou na Biblioteca Ánxel Casal de Compostela (2001-2007) [**P13**] de Perea; ou mesmo o emprego de vistosos vidros de cores no Concello de Lalín ou o característico verde do centro deportivo de Pontillón de José Ramón Garitaonaindía en Pontevedra (2009) [**Fig. 567**].

Con relación á madeira, a lectura wrightiana de Bar nas súas casas, salientando a Casa Vázquez en San Miguel de Oia (Vigo, 1963), reconcilia a modernidade con este material —neste caso, madeira de castiñeiro—, as súas texturas e expresividade. O compoñente distinguido da madeira levaraa até algúns dos máis importantes edificios institucionais, como o Parlamento de Reboredo, cuxo hemiciclo está enteiramente forrado con este material. Máis recentemente, a madeira comezará a aparecer en novos contextos compositivos, como os exteriores da Casa Piñeiro Fernández de Rosales e Gonzalo Crecente Maseda en Guiliade (Betanzos, 2002-2004) [**R10**], unha «lixeira caixa de madeira que parece levitar xunto coas vellas árbores que a rodean» (Llano Cabado 2004e, 214; 2006a, 227); ou das piscinas que Patxi Mangado deseñou para a Deputación da Coruña (2000) [**M01**], só que, desta volta, a escolla é madeira de *iroko*, que estabelece un interesante contraste coas tonalidades frías do cinc das cubertas. Estas adoptan un perfil curvo que alode «de forma indirecta a la lluvia como denominador común del paisaje gallego. Una cubierta alabeada en forma de gran canalón se propone así como rasgo identificador del proyecto, que por otra parte se caracteriza por su compacidad y por su capacidad de adaptación a distintas situaciones urbanas» (Mangado Beloki 2001). Este interese na madeira como recurso expresivo para o exterior consolidarase especialmente no século XXI —ver epílogo— a través de propostas de Quintáns, Barge e Bouza ou o propio Mangado.

Episodio á parte é o uso de cunchas de vieira —que confire un «ton rosa nacarado e unha imaxe etérea moi peculiar» (Portela 1990b, 222)— na Casa da Cultura de Cangas [**P20**] por César Portela [**Fig. 568**], que

[1080] Véxase tamén a análise conxunta entre o edificio da Coca-Cola e a fábrica de Astano de Sabín Díaz, Blanco Lorenzo e Río Vázquez (2020) desde a óptica do oco pano.

[1081] Este inmóbel foi adquirido pola cadea de hoteis Hilton, que na reforma externa mudou completamente a expresividade orixinal ao cegar boa parte do pano de vidro empregado por Perea.

recolle unha tradición propia das Rías Baixas, especialmente da ría de Arousa, reflectida non só nas casas populares, senón en edificios tan arraigados no imaxinario como a capela de San Sebastián na illa da Toxa. Sendo esta capela recoñecíbel por estar completamente recuberta por este material tomado do mar, Fernández Madrid (1992b, 42) lémbrao tamén como un elemento da arquitectura da auga. Presente especialmente nos pinches —como solución análoga ao uso de tella ou lousa—, as vieiras solápanse verticalmente de arriba abaixo e horizontalmente en función dos ventos dominantes.

Saíndo xa dos materiais tradicionais, moitas escollas modernas teñen acadado uns grandes resultados en elegancia do deseño e unha integración na estética tradicional das construcións galegas e na paisaxe sen desentoar. Este é o caso do aceiro Corten, cuxas capacidades expresivas foron abordadas en profundidade por Alfredo Freixedo na Consellería de Medio Ambiente (2002) [**F11**] e no Conservatorio de Música, Danza e Idiomas de Lugo (1999-2002) [**F12**]. Para Freixedo, a beleza deste material é precisamente a súa aparencia perecedoira, aínda que isto requira dunha pedagoxía estética. Como afirmaba n'*A idea construída*: «De lo que se trata es que la vejez del material sea digna [...]. Cuando otros materiales empiezan a tener problemas, a los diez años está en su plenitud [...]. Son materiales nobles porque la propia textura del óxido de la superficie protege al material [...]. El único problema que tiene el hierro oxidado es luchar contra la sensibilidad de la gente, que lo identifica como un material deleznable» (Lozano 2011). Doutra banda, no Parlamento, e aínda que a idea inicial era manter o enreixado orixinal, Reboredo viuse na obriga de mudalo por un novo enreixado realizado neste tipo de aceiro, algo que, na liña que sinalaba Freixedo, non estivo exento de polémica: «Este deseño tamén foi motivo de rexeitamento, con repercusión na prensa local, polo seu carácter agresivo e un aspecto oxidado. Pero sobre todo porque se moveu algo aceptado» (Reboredo Santos 1989, 92). O aluminio, un material tamén deostado, adquire no pavillón de Manzaneda (2000) [**P05**] de Alfonso Penela unha grande forza expresiva, xa que «incorpora ese xogo de brillos e contrastes que provoca a incidencia da luz nunha superficie que se curva» (Vázquez 2003, 392), especialmente cando o terreo está nevado. A arquitectura galega tivo tamén episodios de reconciliación con materiais e técnicas que, en moitas ocasións, se relacionan coa depreciación da calidade construtiva que maltrata o territorio. Andrés Reboredo, na súa casa nas Pedreiras (Oleiros, 1991) [**Fig. 569**], para alén de concibir o espazo dun modo diferente ao da Casa Canosa, isto é, con cuberta dunha única auga e a abertura dun pórtico, a reflexión sobre os materiais é tamén completamente distinta: «É importante reseña-la cita brutalista no tratamento expresivo dos materiais e da súa posta en obra, con soportes metálicos que recordan a puntais abandonados do proceso do encofrado, pezas de granito sen rectifica-lo seu corte, paramentos de bloque de formigón visto ou cantos de forxado de formigón á vista. Esta sinceridade construtiva engade un evidente interese á obra ó afastala dos modos imperantes no momento do seu deseño» (Agrasar Quiroga 2003b, 214). A casa en Sanxenxo (1999) de Irisarri e Piñera [**I02**] móvese en coordenadas semellantes, tratándose dun «proceso construtivo perfectamente asumíbel coa tecnoloxía e formación da industria local, pero cun alto grao de experimentación en certas solucións construtivas de baixa tecnoloxía e materiais extraídos de diversos usos», salientando neste senso o policarbonato celular ondulado empregado na fachada (Irisarri e Piñera 2007, 31). Estas posicións, que anticipan obras de arquitectos como Rodríguez Blanco —ver epílogo—, tentan crear un paradigma de creación de paisaxe e uso dunhas tecnoloxías e unhas semánticas lonxe de calquera tipo de clasismo formativo e intelectual. Así, cando Campos deseñou o lavadoiro de Combarro, tiña en mente os tendais populares e case espontáneos que inzan as vilas galegas, froito da súa desmitificación da pedra:

> [Berta Rey Wonenburguer] ¿E pensas que iso mesmo pode deberse a utilización nas cidades de revestimentos como o granito pulido? Digo porque recentemente, sendo un material caro, vino caer de dous edificios de moderna construción.
>
> [Pascuala Campos] Efectivamente estes revestimentos de chapados poden xogar malas pasadas, pero anécdota a parte, si, hai unha tendencia xeral a que toda construción que se pretenda importante presente unha fachada imponente, o que se logra co uso de materiais como márbeis, cristais, aceiros, granitos pulidos... materiais que lle confiran un aspecto ostentoso. Se tes un obxecto insignificante pero é de ouro podes presumir del, igualmente, esas fachadas transmiten poder, se ti vives nese edificio suponse que estás participando dese mesmo poder. Na vida hai moita mensaxe subliminar, e a arquitectura participa diso como a que máis. Non é inocente» (Campos Michelena 2000b, 23).

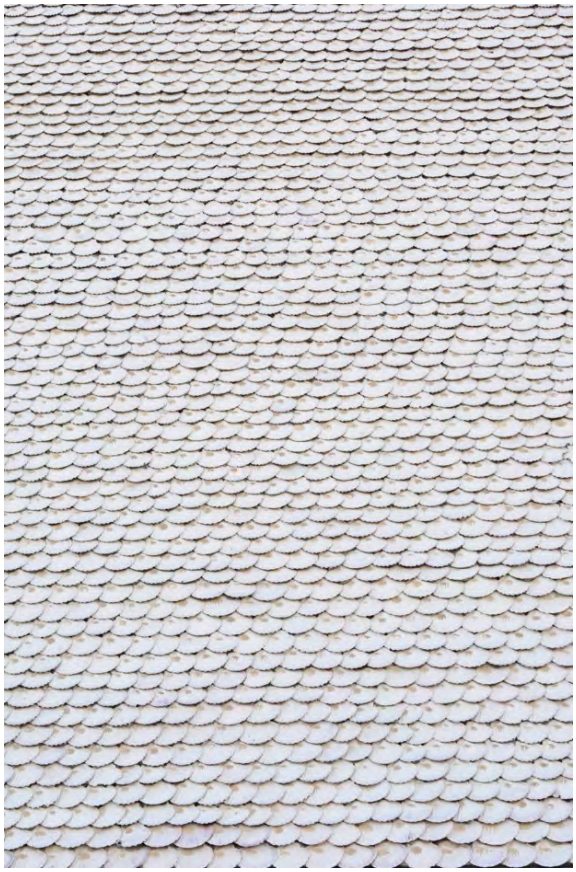
USC COMPOSTELA



566



567



568



569



570

Fig. 566. Andrés Fernández-Albalat, fábrica de Coca-Cola. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0. Autoría: Nemigo
Fig. 567. José Ramón Garitaonaindía, Centro de Piragüismo do Portillón. Fonte: *A&V Monografías*, nº 123/124 (2007). Fotógrafo: Héctor Santos-Díaz
Fig. 568. César Portela, Casa da Cultura de Cangas. Fotografía do autor
Fig. 569. Andrés Reboredo, casa nas Pedreiras. Fonte: *Obradoiro*, nº 19 (1991)
Fig. 570. Iago Seara, capela de Santa María do Camiño. Fonte: *Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto* (2009), p. 359. Fotografía de Vari Caramés

Non se pode esquecer neste itinerario de heterodoxias e transgresións o material totémico da modernidade: o formigón. Este, como un dos expoñentes máximos da burocratización arquitectónica que sinalaban Tzonis e Lefaivre, podía ser domesticado en termos locais, referíndose así ao desaparecido Centro Escolar de Benquerencia (San Cosme de Barreiros, 1972-1976) [Q01] de Albalat: «Es como si los materiales imperiales hubieran sido puestos a prueba, hubieran perdido y tuvieran que pagar tributo al invencible héroe de la región. De alguna manera [...] expresa ideas regionalistas similares a través de su silueta, su masa y su emplazamiento» (Tzonis e Lefaivre 1985, 11). Este material pode adoptar un significado solemne en obras que

así o requiran. Non en van, Reboredo emprega formigón branco no hemiciclo do Parlamento, unha escolla que non rompe coa estética do edificio preexistente e, ademais, outorga unha pulcritude estética que emparenta directamente cos odeóns gregos. A isto contribúen os *pilotis*, que fan flotar o hemiciclo «sobre o antigo patio do edificio como o fai o Palacio da Señoría en Venecia, contravindo a rutina de construír da época, que levaría a pesada masa do edificio ata o chan» (Reboredo Santos 2012, 18). En efecto, para Fernández Madrid (1990b, 7), se os aplacados serviron para a recuperación da expresividade da pedra, tamén o foron para liberar as formas, caso dos moldeados de formigón empregados por Bofill para recrear o mundo clásico. Nesta simbiose, Manuel Gallego, na casa de Veigue, mestura o uso do formigón na pérgola e nos muros con chapados de mármore (Gallego Jorreto 2015a, 102). Noutra orde de cousas, sendo a luz un elemento de modulación rexional, o formigón é un material moi interesante para a súa reflexión, tal como Frampton aprendeu da obra de Tadao Ando. Se existe unha obra galega que recolla unhas inquedanzas semellantes ás do mestre xaponés a respecto da confluencia luz-formigón, esa é a capela de Iago Seara no Centro Europeo de Peregrinación e Pastoral Xuvenil «Xoán Paulo II» (1992-1993) [**S07**], un cubo hermético [**Fig. 570**] que se «abre» para acoller o peregrino próximo á súa chegada a Compostela:

> Seara construye un armazón metálico al que superpone placas prefabricadas de hormigón armado. La fascinación que se respiraba en aquella época por la obra del arquitecto japonés Tadao Ando y por su magnífica arquitectura religiosa, queda plasmada aquí con la evidencia del ritmo impuesto por los anclajes de las piezas de hormigón.
>
> Todo en esta obra respira teatralidad, si bien lo ajustado de la escala y la calidez del interior logran mitigar el efecto de una arquitectura organizada mediante la superposición de episodios aislados (la cruz recortada en la fachada, la fuente sonora, el cortavientos de acero, el hueco rasgado a ras de suelo, la sacristía como pliegue, la luz cenital oculta sobre el altar, el bello retablo abstracto de pan de oro...) (Fernández Cobián 2009, 356).

Malia as numerosas posibilidades expresivas do formigón como material alegórico da modernidade, unha das reaccións que historicamente xurdiron contra el foi a cor, que aparecerá como elemento contra a estandarización cromática da modernidade. Ademais, seguindo a lóxica de Frampton da experiencia táctil da arquitectura, a cor pode ser tamén un elemento de inflexión rexional, non só pola posibilidade de relacionarse cos cromatismos presentes na memoria tipolóxica dun lugar, senón como un dispositivo que transmite a influencia da luz e do clima, uns valores que, ademais, son cambiantes en función da época do ano e a hora do día e, por conseguinte, ofrecen unha multiplicidade de percepcións da arquitectura que só poden ser definidas desde a pertenza ao lugar concreto. O inglés lembraba unha anécdota para explicar isto: «Luchino Visconti fue muy consciente de estos factores cuando rodó la película *Los condenados*, pues insistió en que el decorado principal de la mansión de Altona debería estar pavimentado con parquet de madera auténtico. Creía que sin un suelo sólido bajo los pies los actores serían incapaces de asumir posturas apropiadas y convincentes» (Frampton 1985c, 55).

As ensinanzas de Barragán —cuxa actitude táctil e sensual cativaran Frampton— están representadas de maneira privilexiada en Galiza a través de Teresa Táboas, formada na UNAM ao abeiro do mestre mexicano. A súa tese sobre a cor [**Fig. 571**][1082] inclúe reflexións sobre a arquitectura popular galega[1083], abranguendo tanto as tonalidades dos propios materiais como os cromatismos engadidos e valéndose para iso de termos como «xeografía da cor», «xeografía cromática», «lugar cromático» ou «memoria cromática do lugar», construtos que, igual cás tipoloxías, materiais ou lugares tradicionais, son dexenerados e deturpados pola «utilización ignorante de cores e materiais» (Táboas Veleiro 1991, 21–23). Así mesmo, a arquitecta é consciente da capacidade da cor de influír, como vimos de dicir, na percepción da arquitectura, «creando esa cuarta dimensión, "la dimensión temporal". Integrando el cromatismo en el hecho arquitectónico y contribuyendo por ello al logro de ese "momento único" en la percepción global del hecho arquitectónico; una sola operación

[1082] Dirixida por César Portela e cuxo tribunal de defensa estivo composto por Félix Candela, Juan Navarro Baldeweg, Manuel de las Casas, Manuel Gallego e Xosé Bar Bóo.

[1083] Ademais, o apéndice fotográfico inclúe fotografías de diferentes tipoloxías populares galegas e, no apartado de obras contemporáneas, o lavadoiro de Combarro de Pascuala Campos.

mental, instantánea que funde el color a la propia construcción» (Táboas Veleiro 2007, 343). Táboas reivindica a necesidade de incluír a cor na contemporaneidade. A aplicación práctica deste ideario pódese rastrexar nun estudo [**Fig. 572**] cromático que realiza para un cuarteirón de edificios nas inmediacións do Sar, na fachada ao treito da avenida de Lugo que coincide co periférico, isto é, unha zona cuxa alta densidade de tráfico rodado caracterizada por unha tristeza ambiental e cromática. A explosión de cor que Rossi empregaba no edificio do Quartier Schützenstrasse recóllese neste proxecto que conta de varias propostas de cromatismos que presentan un único denominador común: a pedra que presentan algunhas fachadas non se revoca.



571

572



Fig. 571. Portada de *El color en la arquitectura* de Teresa Táboas (1991)
Fig. 572. Teresa Táboas, estudo cromático en Compostela. Fonte: Teresa Táboas (teresataboas.com)

A radiografía da cor na xeografía galega, variante en materiais ou na cor das revocaduras —desde os brancos meridionais á explosión de cores de vilas setentrionais como Ortigueira, Ribadeo ou O Barqueiro—, son fontes de inspiración para os arquitectos galegos contemporáneos. Froito da influencia de Rossi e da súa sensibilidade cromática, as obras de Portela van conceder un papel relevante á cor, podendo citar desde as carpintarías das galerías das casas dos oitenta até os interiores das obras dos noventa e os 2000, onde Portela emprega tonalidades azuis para a creación de ambientes confortábeis e tranquilos. Fóra de Galiza, outro rossiano como Bonet levará isto á máis pura semántica na Casa Azul [**Fig. 573**], a evocación do luscofusco, «azul como a cor das montañas ao atardecer, como a cor do aire e da atmosfera nas horas azuis do *tramonto*» (Blasco Esquivias 2003, 151). Mesmo na tecnoloxización máis ortodoxa da arquitectura, a cor ten un valor expresivo. Así, na ampliación do Centro de Cálculo de Caixa Galicia no Polígono de Pocomaco (1982) [**A18**] de Albalat, a vivacidade da cor posúe un papel compositivo e estruturante [**Fig. 574**] que, en certa medida, pode lembrar ao Centro Pompidou, onde Rogers e Piano, ademais, empregaban unha codificación dos elementos de circulación a través das cores —amarelo para electricidade, azul para aire, verde para auga e vermello para persoas. Á fin e ao cabo, a cor ten sido unha estratexia para «alegrar» os grandes fitos da modernidade, como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no *Project pour la Galice* (2005) do artista francés Daniel Buren [**Figs. 575 e 576**], un proxecto de remodelación visual da ponte de Rande[1084] que, como a súa proposta para a ponte de La Salve de Bilbo (2006), veciña ao Guggenheim, tenta «dar unha nota de cor» á ría dunha dinámica cidade industrial [**Fig. 577**][1085].

A capacidade evocativa das cores foi tamén o fío argumental da proposta de Carlos Quintáns e Pablo Gallego coa artista Mónica Alonso para o pavillón español da Bienal de Venecia de 2002 [**Q04**]. Arredor da temática *O xardín das delicias* do Bosco, a comunidade azul-comunidade verde xorde como epíteto sobre os modos de habitar e (re)producir tomando como base as bateas e os emparrados: «El proyecto incluye el diseño de unos módulos habitacionales específicos para cada comunidad —en las bateas, por ejemplo, la privacidad no es un elemento esencial, por el alejamiento y la existencia de agua entre ellas—, su color y la ubicación de los distintos elementos (cama, puerta...). También define cómo serán los procesos vitales en dichas unidades, qué comerán sus habitantes, cómo vestirán...» (Armesto 2002).

A cor pode ser un elemento chave de inflexión rexional ao atendermos a cuestións como a vexetación, que tamén provoca unha percepción cambiante da arquitectura e a súa contorna co paso das estacións. É o tempo como elemento arquitectónico (Rivas 1997). Deste xeito, o ambiente, a pedra, a vexetación e os aspectos sensoriais derivados son dispositivos da memoria procedentes da tradición e activados na práctica contemporánea (Quintáns Eiras 2007a, 195–96). Tendo en conta a influencia do tempo e o clima, o aceiro Corten volve ser relevante na Casa en Bentraces (Barbadás, 2005) [**F13**] de Freixedo e Valente Lloves: a súa propia oxidación outórgalle uns valores cromáticos que se reflicten na propia natureza cos ocres dos castiñeiros en outono —«unha simulación do construído mimetizado coa paisaxe» (Freixedo Alemparte e Valente Lloves 2007, 37)—, estabelecendo ademais un rechamante contraste coas carpintarías en azul cobalto. Volvendo á Cidade da Cultura, Manuel Gallego incluía a vexetación como elemento de composición arquitectónica na súa proposta para o concurso: «En el ala oeste hacia Santiago, gran fachada del conjunto, en bancadas con brezo, tojo, retama, espino con floración diversa en color y época, rojos, blancos, amarillos dominantes configurarán un gran tapiz multicolor». No proxecto de Eisenman, o problemático uso da pedra tamén tiña unha motivación cromática: «Esta es la primera vez que utilizamos la piedra en un proyecto, e intentamos destacar la cubierta con el color rojizo, el color local, y las paredes con un color limpio, blanco» (Eisenman 2005a, 16). Mais unha vez, a cor é un elemento de distracción na obra de Eisenman, un recurso que mesmo empregara durante o concurso, cando comezou a disertar sobre a cor das tellas das casas compostelás como resposta ás preguntas de Wang sobre a solución que ía adoptar na cuberta. Por suposto, a antítese desta capacidade evocadora da cor atoparíase noutros grandes proxectos de principios de milenio, desde as futuristas proxeccións da proposta de MVRDV para a Casa da Historia até a simulación dos liques da pedra e a súa iluminación nocturna na torre-menhir de Nouvel para Vigo.

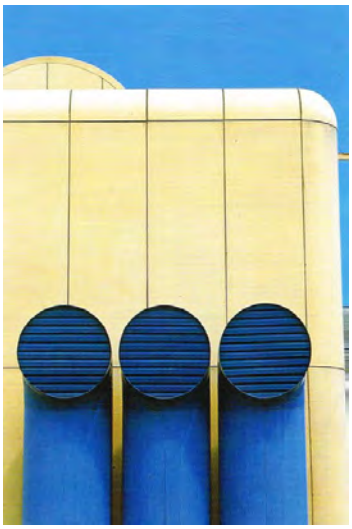
En definitiva, a cor ou a luz poden ser entendidos como elementos de modulación rexional en tanto que son capaces de transmitir certos compoñentes evocadores e sensoriais da tradición arquitectónica galega, creando eses efectos nos exteriores e, por suposto, nos interiores. Neste caso, cuestións xa vistas como a inclusión de amplas galerías —por exemplo, as do Auditorio de Cano Lasso— ou a decidida busca de luz natural no Museo de Belas Artes por parte de Gallego demostran este interese pola expresión da luz propia do país na arquitectura contemporánea, con todos os estímulos e as respostas corporais que isto leva consigo na liña da neuroarquitectura. Algo que, á fin e como xa temos sinalado, está directamente relacionado coa interpretación de Saynätsalo en Frampton (1985c, 57-58), onde os materiais e as condicións ambientais guían o visitante a través da arquitectura. ■

[1084] Sobre a historia e as implicacións paisaxísticas e visuais da ponte, *vid*. Pose Méndez (2006).

[1085] Sobre o proxecto de Buren, véxase o artigo de Castro Fernández, Herranz Pascual e Pastor Bravo (2018), que acompañaron Buren durante a súa visita á ría e seguiron de preto o proceso de creación do artista. O *Project pour la Galice*, para os autores, reflicte os métodos de traballo *in situ* e o concepto de «transformación do lugar de acollida»



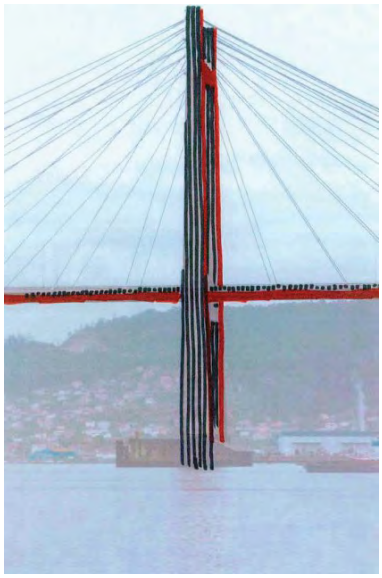
573



574



575



576



577

Fig. 573. Iago Bonet Correa, Casa Azul. Fonte: Blasco Esquivias (2003)
Fig. 574. Andrés Fernández-Albalat, Centro de Cálculo de Pocomaco. Fonte: Obradoiro, nº 17 (1990, p. 82). Fotografía de Andrés Fernández-Albalat
Fig. 575. Daniel Buren: *Project pour la Galice*. Fonte: Castro Fernández, Herranz Pascual e Pastor Bravo (2018, 602)
Fig. 576. Daniel Buren: *Project pour la Galice*. Fonte: Castro Fernández, Herranz Pascual e Pastor Bravo (2018, 602)
Fig. 577. Daniel Buren, intervención sobre a ponte de La Salve. Fotografía do autor


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Epílogo: unhas notas para a arquitectura galega do XXI

#fogar

o tom tom
alporizado como un neno cheo de fame
avisa de chegarmos ao destino.
así, na preguiza eterna das maletas
descargamos a forza no ruar de antes
nos camiños descalzos das avoas
e nas casas descansadas dos veciños vellos
un hipermercado e unha tenda chinesa
respiran no bruído do que antes fora estanco
e antes tenda
e antes silva
eu xa non son deste lugar.

ARANCHA NOGUEIRA, *#hashtags para un espazo agónico* (2019)

O obxectivo deste epílogo non é articular un discurso historiográfico amplo e sistematizado. Na verdade, este xorde dunha serie de ideas recompiladas ao longo da investigación, reflexións en clave de actualidade dos fenómenos estudados na cronoloxía da tese, cuxa permeabilidade permite precisamente detectarmos as continuidades e/ou rupturas que chegan até os nosos días. Sen ánimo de sermos exhaustivos, a pretensión é que estas liñas poidan fomentar un debate e anticipar futuras interpretacións historiográficas do que levamos de século XXI, unha historiografía que, como é evidente, se irá construíndo co natural paso do tempo. Sendo conscientes da necesidade de cautela ao tentarmos interpretar o pasado máis recente, porén, a nosa posición é perfectamente definida por Curtis:

> Un tópico de la historia del arte dice que no deberíamos tratar la escribir la historia del pasado reciente. La razón dada es que puede que seamos parciales. Por qué esto no debería ocurrir igualmente con el pasado más lejano es algo que no se explica; se suele dar por supuesto que la verdadera configuración de la historia surgirá por sí misma. Obviamente hay que ser cauto al abordar los movimientos que son casi contemporáneos, pero es ingenuo imaginar que se llegará a un consenso aceptable de manera natural. Si el historiador se distancia, interviene el propagandista con intereses personales, generalmente con una versión polémica de lo que es 'notable' (Curtis 2006, 617).

Son moitas as preguntas que poden servir de base para este epílogo, aínda que a intención, mais unha vez, non sexa respondelas con toda a profundidade que merecen ao non facer parte directamente do marco desta tese. Cales son as liñas da arquitectura feita polos arquitectos medrados na ETSAC? Cal é a validez de liñas teóricas como o rexionalismo crítico na actualidade? Segue a ser o paradigma da Cidade da Cultura e outros edificios icónicos un factor determinante na produción máis recente? Cal é a influencia dos medios (sobre todo a Internet) na difusión da arquitectura galega? Cales son os principais desafíos da arquitectura galega actualmente? Eis algunhas respostas parciais.

«The Show Must Go On»: do espectáculo ao *vacinódromo*

A resaca dos grandes proxectos dos anos noventa, como xa indicamos no final do bloque III, tardará uns anos en desaparecer. De feito, a nivel concursos, a meirande parte deles concéntranse xa nos primeiros anos do século, como a reforma do peirao de transatlánticos de Vigo no mandato de Abel Caballero na Autoridade Portuaria ou a Casa da Historia da man de Paco Vázquez. Só a crise económica interrompeu e/ou desacelerou

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



578



579



580



581





582



583

Fig. 578. Fotograma de *Salvados* (dir. Jordi Évole)
Fig. 579. Fotograma de *Equipo de investigación* (dir. Glòria Serra)
Fig. 580. Fotograma de *Build It Bigger*
Fig. 581. Memolos Xacobeos (@memolosxacobeos): a CdC coa portada de *Construção* (1971) de Chico Buarque
Fig. 582. Jorge Barbi, *A aldea fantasma* (2011)
Fig. 583. Edificio Fontán. Fonte: Cidade da Cultura

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

os procesos e consolidou a mudanza do optimismo económico da España europea por unha sensación xeneralizada do grande dispendio deste tipo de proxectos como parte da burbulla especulativa que fixo caer o sistema inmobiliario. Nunha época en que as infraestruturas —de todo tipo— eran unha arma política de primeiro nivel, as grandes promesas e esmolas do Plan Galicia ficaron tamén en suspenso, demoraron moitos anos —o parador de Muxía, deseñado por Penela—, só foron desenvolvidas parcialmente —a rede de alta velocidade[1086]— ou foron vistas como infraestruturas desproporcionadas e cun alto impacto paisaxístico, como o porto exterior da Coruña. O *star system*, máis aló de Eisenman, que seguiu a ter unha certa importancia mediática, cando menos até a inauguración dos primeiros edificios en 2011, tamén se foi diluíndo no panorama galego[1087].

Como dicimos, o advento da crise económica e financeira de 2008 acelerou estes procesos de oposición ao grande proxecto. Como afirmaba Curtis en 2010: «Did Fraga really entertain pharaonic dreams of a monument and a public memorial? With this gigantic project the taxpayers of Galicia may be getting a shipwreck of the star system summing up its empty gestures and peddled political delusions. The City of Culture is still years away from completion and will eventually cost a fortune to run and maintain. It is just possible that the magical Bilbao Effect may not work on this occasion» (Curtis 2010). É evidente que a Cidade da Cultura non mudou drasticamente o camiño que viña tomando a arquitectura galega nas décadas anteriores, mais resultaría iluso ignorar o paradigma mediático que inauguraron os grandes proxectos e a apropiación desa vía simbólica da arquitectura recente galega mediada pola identidade e a autorreflexión. Trátase, pois, dunha sofisticación da posmodernidade.

Como diciamos, a nivel mediático, a CdC converteuse en mais un exemplo desa burbulla de optimismo que estoupou. Así, a CdC será un dos principais protagonistas dunha corrente de crítica articulada desde as estruturas mediáticas, aparecendo mesmo en programas de xornalismo sensacionalista como o capítulo «El dinero que no debimos gastar» (temporada 1, episodio 17) de *Equipo de investigación* (2011) [**Fig. 578**] ou xornalístico-humorísticos como *Salvados* (2012) [**Fig. 579**], un episodio en que participaron Manuel Cheda e o Anxo Lorenzo, director xeral de cultura. Así mesmo, será tamén obxecto de programas temáticos como *Megaestructuras* (*Build It Bigger*) [**Fig. 580**], un especial en que se valoraba o proxecto como un prodixio da enxeñaría nun territorio que se considera unha das rexións «menos desenvolvidas de Europa». Máis aló deste último relato do optimismo da técnica, o certo é que a CdC fixo máis ben parte da longa escolma de arquitecturas do dispendio a nivel estatal, sendo incluída en compilacións como a de Llàtzer Moix (2010). Malia esta mudanza do signo mediático e a propia impugnación do proxecto —investigado, lembremos, no propio Parlamento de Galiza—, Eisenman non deixaba de confiar na súa creación. Durante a inauguración dos primeiros edificios en 2011, que contou coa presenza dos daquela Príncipes de Asturies, o estadounidense continuaba coa idea de que a CdC era unha alternativa secular á relixiosidade de Compostela: «Antes, Galicia non estaba en ningures; era só un lugar relixioso [...]. Se cres que Galicia é un lugar pequeno perdido nun recuncho do mapa e queres que siga sendo unha provincia, a resposta é: si, é demasiado grande [...]. Se queres vivir no século XXI, ten o tamaño axeitado» (Eisenman 2011a). Desde a perspectiva de que o proxecto estaba a ser moi estimado en «Toquio, en Pequín, en Roma», Eisenman non comprendía o porqué dos ataques que estaba a recibir en Galiza —«Ninguén me ataca en Pequín, cren que é un proxecto fabuloso»— e instaba a xente a se decatar de que o proxecto «é moi importante para Galicia, pero non aquí, senón no mundo». De feito, puña data á revalorización do proxecto por parte da cidade: «En cincuenta anos, o proxecto será amado por todos os galegos. Non hoxe nin mañá. En cincuenta anos» (Eisenman 2011a), os mesmos anos que, para Fernández-Galiano, tardaría a cidadanía galega en sentirse orgullosa de tela construído (Salgado 2011). Na verdade, a prevalencia do aspecto mediático é levado até as derradeiras consecuencias cun grande cinismo. Preguntado por Mayka García-Hípola sobre a opinión da xente, respondía:

[1086] Sobre os modelos actuais de transporte na Galiza, véxase, entre outras publicacións, Pazos Otón (2015).

[1087] Precisamente, a eterna promesa da alta velocidade trouxo algunhas pequenas excepcións, algunhas que quedaron en nada, como a presenza de Foster en Ourense («Foster en Ourense: andén medioambiental» 2011), ou a de Thom Mayne en Vigo, aínda que esta tardaría varios anos en se realizar.

> Déjame hacerte una pregunta: ¿quiénes son la «la gente»?, y ¿qué es lo que «la gente» entiende de la importancia de Picasso o Palladio? Creo que la gente, o lo que eso signifique, están orgulloso de los símbolos, la calidad de las cosas y lo entienden si sale en el *New York Times*, o *Le Monde*, o *The Times* de Londres, o si sale en el Museo de Arte Moderno de Nueva York o en la Bienal de Venecia. La gente aprende de los ejemplos de otros lugares etc.; no tienen una cultura de la arquitectura. Creo que existe una influencia a los medios que se convierte en algo importante para la gente; crea puestos de trabajo, crea turismo, y produce muchos otros efectos más que un edificio en sí mismo. Los edificios son importantes simbólicamente y los símbolos son importantes para la cultura. Para España ha sido importante que haya existido un Picasso, y es importante que los símbolos continúen. El hecho de que Galicia vaya a tener uno de los más importantes símbolos del mundo es muy bueno para la gente; incrementa el turismo y la gente escribe sobre ello, como tu revista» (Eisenman 2009, 39).

Eisenman manifestou sempre a súa predilección por quen chamaba «patrón don Manuel», afirmando en múltiples ocasións que este era o seu proxecto (Eisenman 2001; 2010; 2011b). Contraditoriamente, o feito de ser «o proxecto de Fraga» non significaba para el que fose un proxecto político, dimensión que —curiosamente— adoptou cando o bipartito venceu as eleccións de 2005: «Mientras Fraga mandó, estuvimos libres de política» (Eisenman 2010). Aínda que a razón que subxacía detrás desta lamentación é que os seus edificios precisaban dez anos mínimo para se construíren (Eisenman 2009, 39)[1088], Eisenman, sen ningún tipo de reservas, consideraba en 2011 que, xa co PP novamente na Xunta, o futuro da CdC dependía da volta do PP ao goberno estatal, unha afirmación que, para alén da súa absoluta parcialidade, reflicte unha falta absoluta de confianza no Estado das Autonomías: «Ningún proxecto deste tamaño pode ser mantido unicamente por unha autonomía. O Goberno central axudou en Valencia, axudou coa ópera de San Sebastián e ten que participar aquí. Este proxecto é visto, politicamente, como un proxecto do PP, e ao PP pertencerán os beneficios e os atrancos. Feijóo non poderá rematar o Gaiás sen o apoio de Madrid. Nunca foi posible. Lembre que cando Fraga botou a andar este proxecto, Aznar estaba no Goberno. Ten que ser un proxecto entre o goberno central e o autonómico» (Eisenman 2011a). Esta opinión non a abandonaría nunca, como testemuña a entrevista que Fernández-Galiano lle fixo en 2018 e que foi parcialmente reproducida no libro *Eisenman deconstruido* (2021)[1089]:

> Es posible que en Galicia lo intentara, con Manuel Fraga, que era un cliente excelente porque tenía una visión. Pensaba en el Valle de los Caídos, que es un monumento para Franco, pero me decía, «yo no quiero un monumento para mí, sino para esta sociedad y para la España del futuro, y para Galicia, mi tierra». Y yo era un arquitecto perfecto para él, porque estaba dispuesto a hacer lo que nadie antes había hecho[1090]. Tuvimos mala suerte. Perdió por solo un diputado. Si hubiera ganado, habría sido diferente (Fernández-Galiano 2021, 88)[1091].

Volvendo ao desenvolvemento, cómpre lembrar que os 108 millóns orzados ao comezo chegaran até os 373 en 2005 e que o Tribunal de Contas xa estimaba en 2007 que se elevaría até 475'9 (Aymerich 2007). O novo goberno de Núñez Feijóo avisou desde o comezo que a construción da CdC iría sendo reavaliada en función da

[1088] Neste senso, Eisenman (2009; 2010; 2011a) cita en varias ocasións a Getty Center de Meier como comparativa, aludindo a que o seu longo proceso de construción —quince anos— provocou que xa estivese vello cando se terminou: «Me gustaría creer que La Cidade no es vieja ni se hará vieja con tanta rapidez. Está alejada de adjetivos como nuevo o viejo. Habla de cierta historia, del lugar, de los materiales... Es el edificio más matérico que he hecho, el más complejo, en términos de escala y juego. El juego entre edificios es como un cuarteto de jazz, algo que no había tenido la oportunidad de hacer antes. Es complejidad y vitalidad. Cuando escuchas un cuarteto de jazz, la música siempre es del momento. No creo que este edificio sea sobre el futuro de la arquitectura. Creo que es sobre el futuro de Galicia. Ese es su enorme valor. También cambiará la relación de Galicia con el mundo y la relación de España con el mundo contemporáneo» (Eisenman 2010).

[1089] Aínda que a entrevista foi editada en formato audiovisual —e posteriormente, en 2022, incluída no catálogo da plataforma Neftlix—, foi a publicación do libro a que fixo transcender esta conversa, podendo atopala en diferentes medios electrónicos como *Praza Pública* ou *elDiario.es* (Lombao 2021; Salgado 2021).

[1090] A resposta completa que dá na entrevista é: «For me, he was the image of a great client because he had a vision. He remembered Franco's Valle de los Caídos, and he said, this was a monument to Franco, and he said, "I don't want a monument to me, I want a monument to this society and the Spain that it's come and Galicia, my home. And I was the perfect foil for him, because I was going to produce something that no one else produced» (Fernández-Galiano 2018d).

[1091] De feito, isto entra en mais unha contradición con outra entrevista en que Anatxu Zabalbeascoa lle preguntaba se era un monumento a Fraga: «Él lo siente así. Quiere que se termine. Pero eso debería preguntárselo a él. Fue poderoso, sigue siendo un hombre fuerte. Sin duda es uno de los clientes más importantes que he tenido nunca. Entiende el mundo» (Eisenman 2011b).

crise e sen unha data final (Cheda 2009). Durante a abertura dos primeiros edificios en 2011 —fronte á previsión anterior de terminar todo o conxunto entre 2009 e 2012—, Eisenman seguía convencido que a cidade se concluiría en 2015. O que verdadeiramente aconteceu foi que a construción se interrompeu *sine die* en 2013 (Cheda 2013). Os primeiros edificios serían xa criticados. Abel Vilela (2011) consideraba a biblioteca e o arquivo «delirios de rico» cuxo descomunal custo podería ser investido no extenso patrimonio en ruína da Galiza. Pedro de Llano referíase ás xa longas críticas sobre a escala do Palacio da Ópera, só comparábel á do Lincoln Center, mentres que aludía con sorna á biblioteca: «¿A quién se le ocurre construir una biblioteca más grande que la Biblioteca Nacional de Berlín? Si en Alemania, que vienen editando libros desde Gutenberg, no vieron la necesidad de hacerla más grande, ¿por qué nosotros sí?» (Peregil 2011)[1092]. Patiño lembraba neste tempo que o seu problema era a lexitimidade de orixe: «Naceu de costas á sociedade, coma un xesto autocrático (agochado no escurantismo das maiorías absolutas). Cómpre agardar un milagre e que o "efecto Compostela", ben contrastado historicamente, lle axude ao novo proxecto a acadar o pulo que precisa» (Patiño 2011). Mesmo Wang seguirá a pedir que se depuren responsabilidades, volvendo pór o foco sobre Fernández-Galiano como un dos actores principais deste delirio (Cedrón 2015, 6). Sexa como for, aínda que aos poucos se converte nun motivo presente nos *souvenirs* de Compostela e é un motivo recorrente da sátira política —mesmo en expresións contemporáneas como a subversión semiótico-gráfica do *meme* [**Fig. 581**]—, a CdC converteríase nunha icona dun tempo a non repetir, como acontece n'*A aldea fantasma* (2011) [**Fig. 582**], unha fotomontaxe de Jorge Barbi:

> Esta multitud de espantapájaros en La Ciudad de la Cultura de Santiago no está ahí para espantar pajaritos que nada tienen que comer en este campo de cemento, sino para cubrir el hueco de las personas reales que están ausentes, porque no acuden, como hubiera deseado el promotor D. Manuel, a su mausoleo. El pueblo llano que lo aupó largo tiempo como el gran guía ya no sigue aquí su paternal brazo alzado al modo de Kim Il-Sung porque ese gesto sobre el pedestal no conduce más que a su propia caricatura.
>
> La desmesura de esta obra que solo está a la altura de la obscenidad de su presupuesto es el producto de una patética ambición provinciana. Se vacían las arcas y décadas del futuro del resto de los centros culturales del país a cambio de una expiración grotesca. Disparates como este no prescriben y aunque algunos se esfuercen en disimularlo, su luz mortecina proyectará siempre la sombra de un gran error (Barbi 2011).

Após cinco anos de interrupción, en 2018 certificaríase o rumbo final da CdC. Andrés Perea, que desde o comezo fora o arquitecto executivo do proxecto, transformou o que orixinalmente ía ser o Palacio da Ópera polo Edificio Fontán, destinado a acoller diferentes centros de investigación e administración académica. Adoptando as curvas de Eisenman na cuberta, este edificio ocupa unha pequena parte do volume orixinalmente previsto, aproveitando o grande buraco que xa se escavara para construír o recinto operístico para crear un parque con anfiteatro, do mesmo xeito que o espazo do Museo da Historia de Galiza se converteu nunha lagoa artificial [**Fig. 583**]. A CdC non só será o escenario de grandes exposicións, actos e evento de todo tipos, senón que asumiu algúns dos grandes retos dos últimos anos. Non criticamos que se empregase como tal —todo o contrario, tamén foron empregadas outras infraestruturas de que vimos falando nesta tese—, mais resulta irónico como a grande e máis desproporcionada obra de fins de século acabou por ser unha das máis útiles para facer fronte á vacinación contra a covid-19 ou para un dos xuízos máis importantes e mediáticos da historia recente do país, a do accidente do Alvia de 2013, que comezou en outubro de 2022. Pola contra, a pregunta final que cabe facerse é: canto se deixou de financiar outro tipo de infraestruturas, non só culturais e, especialmente, de proximidade?

Olladas ao pasado e ao presente

Os alicerces historiográficos da arquitectura realizada deste os setenta fóronse consolidando a través de diferentes obras como a contribución de Seara para o *Galicia. Arte*, exposicións e congresos como o CIAI, «Lugar,

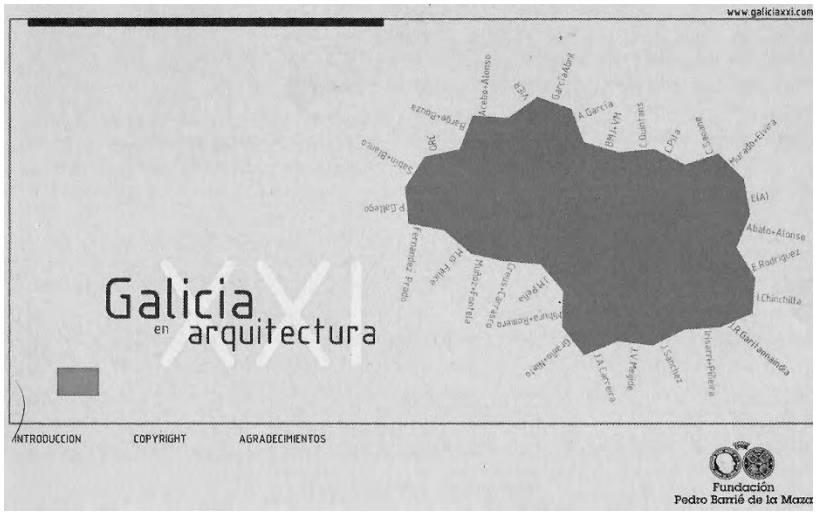
[1092] A isto respondía o Secretario de Cultura Anxo Lorenzo no programa *Salvados*, indicando que a razón era non ter que asumir unha obra de ampliación no futuro.



584



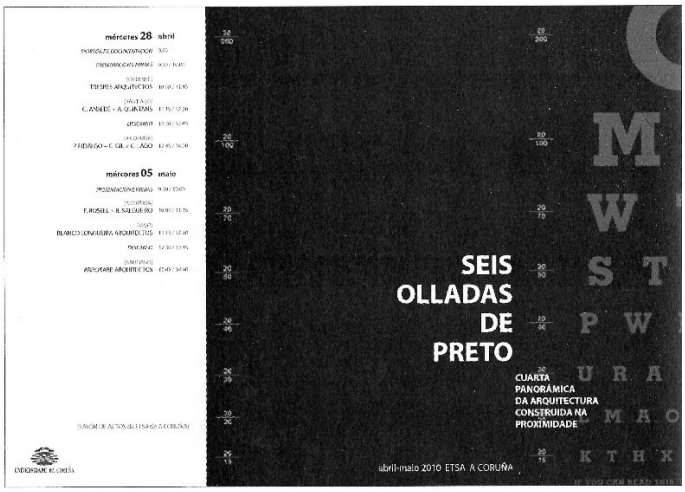
585



586



587



588



589

Fig. 584. Cartaz das IV Xornadas Modernidade e Contemporaneidade (2016)
Fig. 585. Cartaz de «Galicia XXI Architecture» (2004)
Fig. 586. Cartaz de «Galicia XXI en arquitectura» (2005)
Fig. 587. Portada de *Metagénesix* (2010)
Fig. 588. Cartaz da sexta edición de Olladas de preto (2010)
Fig. 589. Portada da *Guía de Arquitectura Contemporánea de Galicia: arquitectura galega do século XXI* (2011)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

memoria, proxecto» ou «Avance dunha continxencia», coleccións como *Artistas galegos. Arquitectos*, volumes como *Metáfora y mito* (2012) ou, sen grande extensión, en historias da arquitectura como a recentemente publicada de Hércules Edicións, limitada a unha dicotomía Gallego-Portela e o poder envolvente da Cidade da Cultura (Soraluce Blond 2020). Aos grandes encontros como o SIAG ou o CIAI seguiranlles os Encontros Internacionais de Arquitectura, que na súa terceira edición reuniu máis de mil asistentes e arquitectos de talle internacional, incluído o propio Eisenman[1093]. As efemérides servirán tamén para facer balanzo. Así, os cincuenta anos da publicación d'*A arquitectura da cidade* e os corenta do SIAC foron a base das IV Xornadas Modernidade e Contemporaneidade (2016) [**Fig. 584**], celebradas na ETSAC[1094]. Aos poucos, estes cimentos van incluíndo o que serán as bases de interpretación das xeracións máis novas, as saídas da ETSAC, que aparecerán en máis escenarios. Patricia Sabín e Enrique Lorenzo (2007), desde comezos do milenio, estiveron moi activos na difusión destas novas fornadas, así como no recoñecemento do maxisterio dos «maiores». En primeiro lugar, gaban as xeracións dos sesenta e setenta, posto que «tenían una amplia labor y sólo eran un pequeño grupo». En segundo lugar, como primeira xeración de arquitectos formados na ETSAC e incorporados á súa docencia, os nados nos anos sesenta encontraríanse cun panorama profesional moito máis limitado ao encargo privado. Por último, aqueles nados nos setenta, entre os cales se atopan eles mesmos, caracterízanse por unha forte mudanza metodolóxica, por ser máis numeroso e con menores oportunidades laborais, reforzando a dependencia da iniciativa privada (Blanco Lorenzo 2012, 146–47). Nunha época en que os «mestres» están a realizar algunhas das súas derradeiras obras e en que as primeiras xeracións da ETSAC teñen unha traxectoria consolidada na crítica, estas xeracións máis novas van ir aparecendo aos poucos nas exposicións e nas revistas de arquitectura, ademais de ir tamén ocupando un posto no claustro da escola. Velaquí, nas xeracións nadas a partir dos setenta, Santiago Barge e Belén Bouza (B_2), Emilio Rodríguez Blanco —formado no prestixioso estudo vienés Coop. Himmelb(l)au—, Quico Jorreto, BMJ + VM, $(e)^A$ (Carmen Ruiz, Ángeles Santos e Carlos Martínez), aSZ (Helena Cánovas e Antonio Sanmartín), Arrokabe Arquitectos etc. Nesta xeración pódese confirmar a tendencia a diluír as individualidades en estudos, en boa medida determinada polo aumento de profesionais e a precarización das condicións de traballo. A visibilización das mulleres, que experimentaron un crecemento espectacular na titulación de arquitectura, está diluída nesta dinámica de estudos e colectivos, mais afastándose aos poucos da tendencia cotiá das décadas anteriores de omitir o nome das mulleres, a pesar do esforzo de estudos como Noguerol e Díez, que sempre insistían na sinatura conxunta. E é que non son poucos os exemplos destas décadas en que se detectou esta invisibilización. Como lembraba Pascuala Campos:

> No meu curso eramos cinco mulleres e o resto homes. Nós as cinco tivemos unha vida familiar bastante intensa. Por outra parte, todas casamos con arquitectos, porque con tanto home tiñamos moito onde elixir, e unha vez casadas traballabamos xuntos, co que o protagonismo levárono eles a maior parte das veces porque, como che dicía antes, buscaban máis este recoñecemento e tamén porque se dedicaron a —segundo este termo tan de moda— «ningunear» o traballo das súas mulleres. Por iso non se ven a moitas profesionais coñecidas, pero hainas (Campos Michelena 2000b, 23).

Volvendo ao labor de Sabín e Lorenzo por dar a coñecer a crecente «familia» da arquitectura galega, unha primeira experiencia produciuse durante a súa estadía de ampliación de estudos que estes realizaron en Estados Unidos (2003-2004). Un dos profesores desa experiencia, Ralph Bennett, discípulo de Sert, quería coñecer a situación da arquitectura española actual. Así, celebrouse na embaixada de España en Washington a mostra «Galicia XXI Architecture», unha selección de Sabín e Blanco que contaba con arquitectos consolidados internacionalmente —EMBT, Eisenman, Chipperfield—, premios nacionais —Gallego, Portela, De las Casas— e integrando as vellas xeracións consolidadas e as novas, tanto galegas como foráneas (Armesto 2004; Blanco

[1093] Con relación ao concurso da Casa da Historia, Felipe Peña afirmaba que este era «o acontecemento máis importante no mundo da arquitectura en Galicia por tras los III Encontros de Santiago en outubro de 2003, nos que este concurso xa era un esperado evento». Sobre os terceiros e quintos Encontros, véxase respectivamente Arranz (2004b) e G. Alfaya e Muñiz Núñez (2009).

[1094] Organizadas polo Grupo de Investigación en Historia da Arquitectura (IALA), estas xornadas reuniron na ETSAC Fernando Agrasar —director daquela da ETSAC—, Antonio Maroño —decano do COAG nese momento—, César Portela, Miguel Abelleira, José Ramón Alonso, Juan Caridad, Victoriano Sainz, Daniela Sá, Marco Sanmiccheli, Salvador Tarragó e Andrés Fernández-Albalat.

Lorenzo 2012, 136–37; Sabín Díaz e Blanco Lorenzo 2007, 63)[1095]. Esta exposición chegaría á Fundación Barrié de Vigo en 2005 co nome de «Galicia XXI en arquitectura»: ampliouse a nómina de arquitectos máis novos —con nomes como Acebo-Alonso ou Barge-Bouza— e incluíuse tamén a maqueta da propia rehabilitación de Mansilla+Tuñón, recentemente inaugurada[1096]. En conclusión: «*Galicia XXI architecture* y *Galicia XXI en Arquitectura* [**Figs. 585 e 586**] permitieron recopilar una buena muestra de las obras más representativas de la producción arquitectónica del cambio de siglo, así como establecer la diferenciación [entre] las arquitecturas producidas por aquellos arquitectos salidos de la ETSAC de aquellos que se habían formado fuera y venido o regresado para formar a estos» (Blanco Lorenzo 2012, 140). Na difusión concreta do traballo das xeracións novas, foron fundamentais tamén os premios creados —Premios COAG, Juana de Vega, Enor, Julio Galán Carvajal, Rodríguez Peña—, exposicións como «Metagénesix» (2011) [**Fig. 587**], unha selección de proxectos presentados a unha convocatoria aberta, ou ciclos como «Olladas de preto» [**Fig. 588**]. Este último programa trouxo de volta á escola o seu antigo alumnado para partillar as súas experiencias profesionais. Ao longo das diferentes edicións pódense atopar estudos ou arquitectos como (e)^{A}, RVR, B_2, Emilio Rodríguez Blanco ou Arrokabe[1097]. A estas recompilacións en exposicións poderíase engadir a *Guía de Arquitectura Contemporánea de Galicia: arquitectura galega do século XXI* de Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013) [**Fig. 589**] ou o recentísimo *Reflexiones desde la arquitectura*, un volume de conversas con corenta e un arquitectos e arquitectas coordinado por Docampo e Viña (2019).

Poderíase pechar este percorrido polas exposicións coa inclusión dunha sección de arquitectura na mostra «Galicia futura»[1098]. Como xa fixera para «Avance dunha continxencia» (Quintáns Eiras 2007a), Carlos Quintáns (2021) asina o texto dedicado á arquitectura no catálogo da mostra, onde fai balance das grandes mudanzas acontecidas no hábitat galego e a pauperización da construción. Fronte a isto, desde unha ollada cara atrás, cara ás antolóxicas «Lugar, memoria, proxecto» e «Avance dunha continxencia», e ao presente, Quintáns amósase confiado da capacidade da arquitectura para facer fronte aos desafíos do mundo actual e futuro. Na mostra estiveron incluídas obras de Creus e Carrasco, Irisarri e Piñera, Quintáns, Pita e Castro, Penela, López Cotelo, Gallego, Mangado e Seoane, unha selección que vén recoller un pouco de cada unha das xeracións alternadas en Galiza desde os setenta [**Figs. 590 a 592**].

Por último, a arquitectura galega atopará novos marcos de difusión. Na internet, a arquitectura galega será difundida en portais estatais como Veredes, iniciativas de visibilización da muller na arquitectura como Un día, unha arquitectura ou, a nivel galego, no buscador Arquitectura de Galicia [**Fig. 593**]. Na prensa, xornais como *Nós Diario* contaron con Iago Valverde —un dos creadores de Arquitectura de Galicia— para unha columna de arquitectura no seu suplemento semanal[1099], o *Sermos Galiza*. Como afirma na súa primeira colaboración, dedicada a Creus e Carrasco: «Nos últimos 12 anos, a arquitectura practicamente desapareceu das páxinas de cultura dos xornais e pasou a figurar como marco das tramas de corrupción urbanística». En

[1095] A listaxe completa foi: Albalat, aSZ (Helena Cánovas e Antonio Sanmartín), Bar Bóo, Bertólez, Blanco Guerra, Bonell e Gil, José Ángel Carreira, De las Casas, Cebrián, Corrales e Molezún, Creus e Carrasco, De las Casas, (e)^{A} (Carmen Ruiz, Ángeles Santos e Carlos Martínez), Eisenman, Estévez + Vázquez, EMBT, Mario di Felice, Martín e Rubén Fernández Prado, Arturo Franco, Freixedo, Manuel Gallego, Pablo Gallego, García-Abril, Garitaonaindía, García Braña, Graíño-Nieto, Hejduk, Irisarri+Piñera, Isozaki, De Llano, López Cotelo, Mansilla-Tuñón, Murado & Elvira, Nieto-Sobejano, Noguerol-Díez, Penela, Peña Pereda, Perea, Pita, Portela, QRC, Quintáns, Enrique Rodríguez, Rosales, Rossi, Sabín+Blanco, Seara, Seoane, Siza, Sota, VIER.

[1096] Na relación proporcionada por Blanco Lorenzo (2012, 149), aparecen como novidades con respecto á mostra de Washington Rafael Baltar, que morrera recentemente, Andrés Reboredo, Patxi Mangado, Xabier Suances, Guillermo Vázquez Consuegra e, no apartado dos máis novos, Antonio García, BMJ + VM (Belida Besada, Marister Faílde, Juan Luis Piñeiro e Víctor M. González), Abalo-Alonso, Izaskun Chinchilla, Jorge Sánchez, Jorge Meijide, Mihura+Romero, José M. Peña e Luís Walter Muñoz + Manuel Fontenla + Carlos Muñoz.

[1097] *Vid.* Blanco Lorenzo (2012, 143–44).

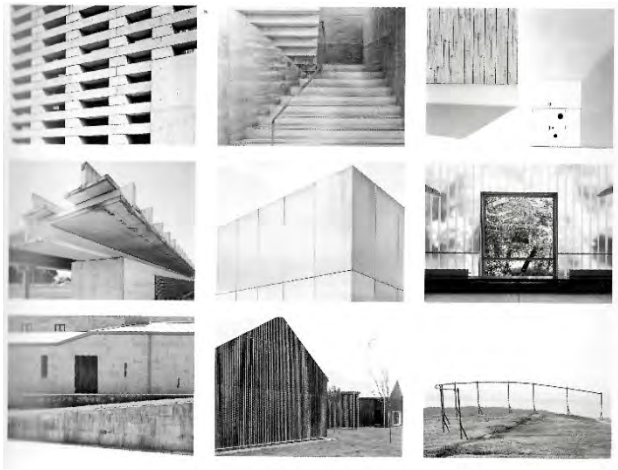
[1098] Esta exposición pertence ao programa de grandes mostras sobre Galiza organizadas na CdC co gallo Xacobeo 21-22, sendo a continuación de «Galicia, un relato no mundo» e «Galicia, de nós a nós».

[1099] Como recompilación dalgunhas das súas colaboracións, que atinxen novos estudos de arquitectura, entrevistas a arquitectos consolidados como Manuel Gallego ou Blanco Guerra ou as mulleres esquecidas na arquitectura, *vid.* Gallego Jorreto (2020) e Valverde (2020a; 2020b; 2020c; 2020d; 2020e; 2020f; 2020g; 2021a; 2021b; 2021c; 2021d; 2021e). Véxase tamén a entrevista que realizou Manuel Xestoso a Gallego (2021c) e Portela (2021).

efecto, máis aló do labor de xornalistas como Armesto no *La Voz de Galicia* ou os artigos de Beiras García-Sabell (2012b; 2013) en *Adra* ou *Grial*, pódese afirmar que a pluralidade de medios que divulgan a arquitectura galega —fóra dos propiamente especializados— é menor que nas décadas anteriores. Na programación da CRTVG, para alén do xa citado *A idea construída*, pódense atopar nos vinte últimos anos documentais como *Manuel Gallego. Polo territorio da arquitectura* (2004), dirixido por Pablo Gallego e producido por Eloy Lozano, *Mínimo* (2003) —sobre a obra de Noguerol e Díez— ou *As persoas do verbo* (2003) —sobre Irisarri e Piñera— ou aparicións de arquitectos recoñecidos en programas como *Miraxes* ou *Que casas!*. Algunhas arquitecturas, ao acadaren a condición de «clásicos», convértense en verdadeiras iconas pola súa estética e o seu simbolismo. Así, o Cemiterio de Fisterra de Portela foi empregado por Neftlix España para o avance temático da súa serie *Altered Carbon* [**Fig. 594**], unha peza en que, ademais, se lembra que está baleiro pola súa relación coa sinopse de dita serie[1100].



590



591



592

Fig. 590. **Juan Lesta (dir.) e María Núñez (prod.), fotogramas de *Paisaxe habitada* (2021) coas obras seleccionadas para a exposición «Galicia futura». De esquerda a dereita e de arriba abaixo: 1) Creus e Carrasco, Hotel Bela Fisterra (Fisterra); 2) Irisarri-Piñera, rehabilitación da sede dos Rexistros da Propiedade (Vigo); 3) Carlos Quintáns, gardería e centro de día de Eirís (A Coruña); 4) Carlos Pita e Abraham Castro, campo de fútbol da Gandareira (Silleda); 5) Alfonso Penela, tenda Sirvent (Alfonso Penela); 6) Víctor López Cotelo, Fundación Laboral da Construción (Compostela); 7) Manuel Gallego, espazo plurifuncional para a vellez (Ourense); 8) Patxi Mangado, sede de Norvento (Lugo); 9) Carlos Seoane, miradoiro da Pedra da Ra (Ribeira). Peza realizada para a exposición**

Fig. 591. **Damián Ucieda, *Sen título* (2021). Serie de nove fotografías en branco e negro producida para «Galicia futura»**

Fig. 592. **Vítor Mejuto, *Sen título* (2021). Proba do artista en acrílico sobre papel de acuarela producida para «Galicia futura»**

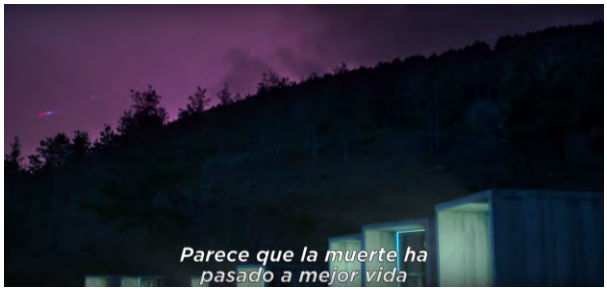
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1100] Sobre isto, *vid.* Rodríguez Caramés (2021c).



593






594

Fig. 593. Portal Arquitectura de Galicia
Fig. 594. Fotogramas do *trailer* de *Altered Carbon* co cemiterio de Fisterra

Histriónicas e lacónicas: as novas sinfonías de cidade

As prácticas sobre a cidade son tamén diversas, desde a continuación de procesos de protección e mudanzas xa iniciados nas décadas anteriores até os usos máis populistas da arquitectura e as grandes obras públicas. En Compostela converxerán varias dinámicas. En primeiro lugar, Manuel Gallego deixará a súa mestría na rehabilitación do antigo Banco de España como Museo das Peregrinacións (2008-2012) [G17], aínda que esta intervención presentase o incómodo imperativo de manter a fachada *pastiche* orixinal. En segundo lugar, a cidade inzarase de intervencións concretas como o xardín de buxos de San Frutuoso (2010) de Cristina Ansede e Alberto Quintáns [A21], as hortas de Caramoniña (2015) de Abalo e Alonso como un xeito de reconciliar a vida urbana actual co traballo da leira [A04], a reordenación da praza de San Clemente (2012), tamén de Abalo e Alonso [A03], ou rehabilitacións moi elegantes e coidadas como a Casa do Taberneiro (2014-2018) de Arrokabe arquitectos [A23]. Así mesmo, vellos coñecidos voltarán en calidade de icona, de imaxe perfectamente recoñecíbel da cidade recente como Siza, quen deseñou un elegante túmulo de mármore [Fig. 595] para os arcebispos da mitra compostelá. Con todo, máis aló destas intervencións que reflicten unha continuidade no xeito de articular respostas amábeis coa cidade histórica, a actitude das administracións local e, por riba de todo, autonómica está a levar a cidade irremediabelmente cara a unha *disneylandización* da cidade por mor do incontrolado e insostíbel espírito do Xacobeo. Este avance na *urbanalización* (Muñoz 2007; 2008) e na xentrificación (López, Pazos Otón, e Piñeiro Antelo 2019) maniféstase en múltiples dinámicas: substitución da

paisaxe tradicional da cidade con numerosos reclamos turísticos, maior presión sobre os monumentos, problemas de convivencia coa vida cotiá da cidadanía, escaseza e suba de alugueiros, expulsión da poboación e do comercio tradicionais. Esta situación obriga, cando menos, a reflexionar sobre cuestións que outrora foran evidentemente celebradas, como o recoñecemento da cidade histórica de Compostela como Patrimonio da Humanidade. Na verdade, este recoñecemento pode resultar mesmo contraproducente en bens turísticos moi explotados e que recentemente buscaron tamén esta denominación da UNESCO, caso das Illas Cíes ou a Ribeira Sacra.

Entre a nómina de cidades que iniciaron novos procesos nestes últimos anos, o caso de Pontevedra ten acadado uns consensos internos bastante amplos e o recoñecemento exterior no seu intento de descarbonizar o centro da cidade e xerar grandes itinerarios peonís. No tocante a vilas pequenas, Ribadeo avanza, desde a capacidade propia dun concello destas dimensións, cara a unha rehabilitación integral do seu centro histórico, aínda que tamén se poñen de relevo as limitacións que as administracións locais presentan á hora de abordar bens monumentais de certas dimensións, neste caso a famosa Torre dos Moreno[1101], que aínda hoxe fica á espera dunha intervención que a salve do seu estado de ruína. Noutras cidades, como na Coruña, após grandes proxectos para a súa fachada marítima, cuxa última gran tentativa foi o Plan Busquets [**Fig. 596**][1102], os vindeiros anos reflectirán a loita entre recuperar os espazos portuarios para a cidadanía ou avanzar na privatización da liña costeira da cidade. Noutras cidades, algunhas intervencións urbanas posúen un inmenso valor na recuperación da memoria e a paisaxe da cidade, como a rehabilitación do Vello Cárcere de Lugo de Creus e Carrasco (2009-2017) [**C27**] ou a reforma da Praza de Armas de Ferrol (2017-2020) de Carlos Pita [**P16**], que recupera a unidade deste espazo eliminando o desnivel creado pola entrada a un aparcadoiro subterráneo.

Fronte ás vías máis lacónicas, na evolución urbana recente de Vigo este laconismo está enfrontado ao forte histrionismo retórico dun poder municipal moi consolidado e a tensión entre este e a administración autonómica. Entre 2007 e 2015, a alcaldía de Abel Caballero tentou, a través da humanización de moitas rúas e prazas da cidade, investir en obra pública durante os primeiros anos da crise e crear un sentimento de pertenza a unha cidade que, durante décadas, fora sufrindo un fondo proceso de decadencia industrial e urbanística. Desta época datan o proxecto de Moneo para a nova Casa do Concello (2009) [**M17**], que pretendía recuperar a continuidade entre o Castro e o castelo de San Sebastián[1103], ou a nova terminal de alta velocidade de Thom Mayne (2011). Desde 2015, ano en que Caballero obtén a súa primeira maioría absoluta, todas as intervencións na cidade fan parte dun discurso profundamente populista, inzado do peor localismo visto no país desde os tempos de Paco Vázquez. Proxectos como o de Mayne, máis aló dos longos retrasos e usos políticos outorgados á chegada da alta velocidade á cidade e a Galiza, quedarán suspensos por mor da anulación do PXOM en 2015. Só a necesaria alteración da Lei de Solo e unha certa reactivación da construción nos últimos anos puido sacar adiante este proxecto.

Aínda que son moitos os edificios históricos que se teñen recuperado nos últimos anos, e zonas como o Casco Vello Alto da cidade levan máis dunha década en continua mudanza, algunhas intervencións en termos de conservación son, cando menos, discutíbeis. Na nova estación, que converte un espazo céntrico da cidade nunha descomunal edificio con grandes plusvalías, foi reconstruída, completamente descontextualizada, a fachada da estación orixinal [**Fig. 597**] por petición expresa do alcalde, que na súa etapa como Ministro de Fomento perpetrara precisamente a súa demolición naquel momento de denuncia de Xaime Garrido a finais dos oitenta. No Barrio do Cura, unha zona degradada no centro da cidade, o vello Asilo das Hermanitas, abandonado desde hai vinte anos, está a ser demolido —conservándose só un indigno fragmento da fachada— para a construción dun conxunto de edificios de vivendas asinado por Alfonso Penela, unha oportunidade

[1101] Sobre a situación deste edificio, *vid*. Rodríguez Caramés (2020e).

[1102] Coa actualidade deste plan e mais o de Nouvel para Vigo, Armesto (2008) dá conta da denuncia que existiu no congreso «La ciudad hacia el agua» cara a estas propostas, consideradas como «provincianistas» e en contra da identidade dos dous principais portos de Galiza.

[1103] Este interese por unir o Castro co mar estaba tamén presente no proxecto orixinal de Portela para o Auditorio Mar de Vigo (2007-2011) [**P33**], onde se propuña, para alén do propio complexo cultural, unha serie de intervencións que xeraban un itinerario de continuidade entre o monte e o porto.



595



596



597



598

Fig. 595. Álvaro Siza coa nova sepultura arcebispal. Foto: Óscar Corral. Fonte: *El País*
Fig. 596. Joan Busquets, plan para a reforma da zona portuaria da Coruña (2008)
Fig. 597. Fachada orixinal da estación de Vigo
Fig. 598. Alfonso Penela, rehabilitación do Círculo Mercantil como sede do Celta

desaproveitada para crear un grande espazo para a cidadanía sen atender a intereses privados. Moi preto, o Berbés está a ver un lento proceso de rehabilitación parcial a través da intervención sobre algunha das súas casas, como o edificio para a UVigo de Abalo e Alonso (2016-2020) [**A05**]. Tamén moi preto, na Porta do Sol, a necesaria peonalización do principal centro da cidade estase a levar a cabo con criterios pouco comprometidos co patrimonio arqueolóxico da zona histórica e que van absolutamente na contra dos desafíos medioambientais que precisan as cidades ao construírse un túnel para desviar o tráfico por debaixo da rúa Elduayen —isto é, a rúa que no XIX seccionou en dúas partes a vella zona amurallada[1104].

Poderes políticos tan fortes e con tanta aceptación social atraen conflitos con outros axentes que queren articular o seu propio consenso a partir da dialéctica co poder municipal. Nese sentido, o mundo do fútbol é tamén fundamental para entender o desenvolvemento recente da cidade. Após a negativa de recualificar uns terreos para a construción dunha cidade deportiva e múltiples diverxencias nos prazos, titularidade e proxecto de reforma do estadio de Balaídos —onde se desaproveita a oportunidade para recuperar o río Lagares—, o Celta[1105], como axente político influente, converteuse tamén nun promotor

[1104] Sobre a actualidade tanto da vella estación como da contorna do Barrio do Cura e a Porta do Sol, *vid*. Rodríguez Caramés (2023a; 2023b; 2023c).

[1105] Non é o primeiro caso en que os presidentes dos equipos de fútbol exercen como axentes de promoción arquitectónica. Cómpre lembrar, neste senso, as reformas do estadio de Riazor executadas ou soñadas —a de Eisenman— durante o mandato de Augusto César

inmobiliario de primeira orde, reformando o antigo Círculo Mercantil de Manuel Gómez Román como a súa nova sede (2015-2017) [**Fig. 598**] e levando a cidade deportiva aos montes de Tameiga (2018-2021) en Mos[1106], unha operación especulativa onde está a atopar a contestación dos comuneiros e a aquiescencia do goberno autonómico. Na verdade, neste enfrontamento, a Xunta está a empregar a obra pública como forma de combate ideolóxico, o cal non exclúe a validez de propostas como a rehabilitación do Hospital Xeral como Cidade da Xustiza (2017-2022), onde Penela recupera a aparencia orixinal do edificio [**P07**].

Tradición, paisaxe e delirio

O *feísmo*, como xa se adiantou nalgunha ocasión, posúe un erro de base: englobar casuísticas de alteración do medio urbano ou territorial tan diversas como a construción en altura en cidades ou na costa, os volumes incontrolados dalgunhas construcións nas vilas medias, a má conservación dun monumento ou conxunto singular, a urbanización pouco humanizada de rúas e prazas, atentados contra o patrimonio histórico-artístico ou a destrución das tipoloxías vernáculas tradicionais ou a alteración destas con tipoloxías e solucións arquitectónicas alleas á tradición. Dito doutra maneira, coloca ao mesmo nivel axentes con niveis de responsabilidade completamente nos antípodas. Este estado mental, estendido grazas á sección de «chapuzas» do *La Voz de Galicia* ou unha popular conta en redes sociais, parte dun evidente discurso de poder e superioridade urbana. O verdadeiro paradoxo do *feísmo* é que estabelece, dunha maneira moi clara, unha dicotomía entre uns modos de ver urbanos e uns modos de vida asimilados como «rurais» mediante un pronunciado discurso de poder intelectual. Na distinción entre a interpretación cualitativa e cuantitativas de Paül i Carril (2015), o rural, como se entendeu tradicionalmente, xa non existe, ficando só algúns comportamentos rurais nun contexto xa moi influído polo urbano. Dito doutro xeito, critica uns comportamentos denominados «rurais», entendidos como unha alteridade dunha certa ética paisaxística, cando estes só son posíbeis grazas á influencia dun modelo de vida, en maior ou menor medida, vinculado a urbanidades contemporáneas. Nuns tempos cunha problemática de perda demográfica, falta de oportunidades, obsolescencia e abandono do rural, non resulta moi xusto criticar aquela poboación que segue habitando e humanizando o rural, transformando a arquitectura para chegar a uns estándares de confort provenientes do mundo urbano sen os recursos do mundo urbano; unha crise fea dun mundo en decadencia que é avaliada pola parte privilexiada da ecuación [**Fig. 599**].

Como xa fomos adiantando, colectivos como Ergosfera combaten este estado mental con lemas como «Eu si quero feísmo na miña paisaxe» [**Fig. 600**] e son moitas as voces que ven no *feísmo* unha cuestión de superioridade moral (Valverde 2022). Para Paz Agras (2017, 5) ou Santos Solla e Piñeiro Antelo (2020), o feísmo é reducido a unha cuestión estética relacionada cunha concepción concreta da fealdade que esquece a necesidade de achegar solucións. No caso de Santos e Piñeiro, fronte á culpabilización da cidadanía rural, reivindican experiencias do rural vivo como o Festival de Cinema de Cans. Pola contra, Aguirre (2021) non entende esta «naturalización» do *feísmo* e oponse á idea de Santos e Piñeiro de que a paisaxe serve para transmitir unha ideoloxía, neste caso, a do poder que relega a súa responsabilidade na poboación[1107]. Nós, na verdade, acreditamos máis nesta interpretación do *feísmo* como unha cuestión estética que resulta pouco útil como diagnose territorial. Quizais o máis interesante que pode achegar o discurso do *feísmo* sexa aquela parte que impugna a especulación urbanística e territorial ou a inacción e/ou inexistencia dunha atención

Lendoiro como presidente do Deportivo. Ademais, na súa condición de presidente da deputación provincial promoveu pequenos campos de fútbol con abonda difusión nos medios especializados: os campos de fútbol de Toques de Sabín e Alonso, da Veiga-Cabanas de Carlos Pita (1997) ou a proposta de Mario di Felice no Pino (1999-2001) [**F01**].

[1106] O proxecto está asinado por Irisarri e Piñera [**I03**]. Para alén deste proxecto, tamén foron tidos en conta os anteproxectos de FQP e Penela. Así mesmo, a Irisarri e Piñeira fóralles tamén encargado un anteproxecto para a sede da rúa do Príncipe, sendo seleccionado neste caso Penela, como se indica no texto.

[1107] Nunha entrevista, Aguirre sinalaba as cuestións que cabería debater: «É unha palabra [*feísmo*] que non me gusta nada. Para min é unha palabra que non se debería nin de utilizar nin de aplicar. Fálase moitas veces de feísmo con exemplos simplemente de descoido ou de sucidade. Feísmo non ten relación co que se quere identificar. Na Galiza hai moito bonitismo e diso é do que se debería de falar» (Aguirre de Úrcola 2020).



599



600



601



602

Fig. 599. Hórreo e tendal en Ponte Maceira. Fotografía do autor
Fig. 600. Xornada «Eu si quero feísmo na miña paisaxe», organizada por Ergosfera na Fundación Luís Seoane (A Coruña, 2011)
Fig. 601. Creus e Carrasco, maqueta dos *ghalpóns* de Cans
Fig. 602. Patxi Mangado, sede de Norvento (Lugo, 2011). Fotografía do autor

administrativa e unha capacidade de decisión axeitadas. Podería servir, en efecto, para detectar esas paisaxes do erro das ruínas do capitalismo que Álvaro Domingues, mais unha vez, denominou «paisaxes transxénicas». Participante do Foro do Feísmo, Domingues definía o *feísmo* nos seguintes termos: «O *feísmo* não é mais do que uma imensa declinação de factos e ocorrências sobre um certo mal-estar galego face à crise, ao carácter periférico do território, da economia e da cultura galegas no contexto Espanhol e global, às mudanças radicais nas novas formas de produção de paisagem (ou outros assuntos transformados em "paisagem", como a bolha imobiliária ao longo do litoral), ou à dramatização sobre a "destruição" da velha Galiza cujos agricultores jardineiros da paisagem emigraram em massa» (Domingues 2013, 23)[1108]. Algo que, en definitiva, lembraba

[1108] E continúa: «Quando não se percebe muito bem o que é que as palavras designam –espaço, território, ambiente a paisagem, por exemplo–, estas transformam-se, em esponjas: absorvem qualquer temática social e, apertando, também sairá de lá qualquer assunto. Ou seja, estes pseudo-conceitos transformam-se em dispositivos comunicacionais que, mais do que o conteúdo variável que possam conter, são usados como artilharia de arremesso nos processos de luta simbólica em momentos de mudança e de forte conflitualidade social.

»É assim que vejo a maioria das discussões sobre o que muda nas paisagens (ainda denominadas) urbanas e rurais portuguesas. Face ao desconhecimento e à incompreensão do que está a mudar nos modos de territorialização da sociedade portuguesa, parece que a opinião corrente ficou presa entre o "Centro Histórico" (a velha e boa cidade) e a "Aldeia Típica" (o bucolismo dos campos e das suas gentes simples)» (Dominges 2013, 23).

USC DE COMPOSTELA

Sota que lle contara un arquitecto —non dá a súa identidade— con quen traballara nas Rexións Devastadas: «¿Por qué no dejamos que el hombre construya su casa? Démoles su importe y la libertad de construirse su hogar» (Sota 1993, 2). En definitiva:

> O xornal [*La Voz de Galicia*] asentou ese paradigma levando as súas paxinas unha restra interminable de exemplos ante a que as persoas dotadas de intelixencia e bo gusto reaccionaban con indignación ou chanzas. Unha bañeira nun prado —hihi—, galpóns de bloque —puag—, uralitas, uralitas e mais uralitas —nininini—, que non falten os peches de somieres! —hohohoho.
>
> [...] Porque o contrario do feísmo non é tanto a ordenación do territorio, senón o «bonitismo»: unha sorte de paisaxe ideal, parada no tempo, unha concepción bucólica da integración do ser humano na natureza que tan ben representa o turismo rural.
>
> Cando vexo unha casa ou aldea impecable no rural, na que non hai ningunha chafallada, no 90% dos casos responde a unha destas tres circunstancias: a) leva abandonada mais de medio século, b) esta dedicada ao turismo rural, ou c) ten un uso puramente residencial: nesa casa non se traballa o campo. Quen si o fai cae moitas mais veces en usar materiais «inadecuados», probablemente porque ten que tomar decisións nas que poñer nunha balanza ser mais respectuoso coa paisaxe herdada dos seus antepasados (e gastar mais cartos) ou actuar do mesmo xeito que eles, que non escollían a pedra e a madeira como materiais de construción pola súa integración na paisaxe, senón pola mesma razón pola que hoxe os seus herdeiros elixen o ladrillo, o bloque, a carpintería de aluminio e a uralita: porque son os materiais mais baratos que teñen ao alcance. Encantaríame que se optase mais veces polo primeiro, pero non me sorprende e non censuro que ocorra o segundo (Álvarez Jorge 2021, 233–35).

Fronte á caricaturización e responsabilización ao rural, existe tamén un recoñecemento de iniciativas culturais dese rural, da xente que habita espazos considerados deplorábeis pola ética *feísta*, como os *ghalpóns* ou os rochos descoidados por falta de incentivos económicos, que son convertidos en salas de cinema durante o Festival de Cans. Esta foi a motivación de Creus e Carrasco para crearen a exposición «Entre Cans y Valencia» para o pavillón español da Bienal de Venecia de 2021 [**Fig. 601**]. A mostra, resultado do seu proxecto «Cans: arquitectura de consenso», pretendía ser a resposta á temática da Bienal, «Como vivirmos xuntos?» (*El País* 2020; Pin 2020). A mirada ao vernáculo semella estar máis liberada, máis aberta á experimentación semántica e técnica, así como integrar nas referencias e reconciliarse con aquelas estéticas que son tratadas como deturpacións desa natureza vernácula. Na liña da Casa Reboredo ou da casa de Sanxenxo de Irisarri e Piñera, un dos arquitectos que máis ten traballado a cuestión da casa desde a naturalización da paisaxe contemporánea é Emilio Rodríguez Blanco, que na Casa de Rianxo (2002-2004) [**R06**] e na Casa Escribenta (2013-2014) [**R07**] toma os elementos desta nova arquitectura popular, a dos galpóns, as naves e os peches das fincas (Rodríguez Blanco 2007, 45). En paralelo, aquelas reinterpretación do vernáculo «máis puro» tamén van experimentando cambios na morfoloxía e na linguaxe. Na Casa Baltanás (2010) de Quintáns en Folgoso do Courel [**Q03**], unha reconstrución do palleiro, a madeira adopta unha semiótica diferente nos muros. Esta tendencia ao emprego de madeira nos muros exteriores, que xa fora inaugurada anos atrás en obras como as piscinas de Mangado para a deputación da Coruña, acadará unha popularidade importante: o propio Mangado na sede de Norvento [**Fig. 602**] en Lugo (2011) [**M02**] ou o «palleiro» de madeira e formigón autocompactante de Barge e Bouza no Centro Etnográfico do Río Mandeo (Curtis, 2012) [**B18**]. No tocante aos habitares do territorio e á implantación sobre a paisaxe, pódense rastrexar exemplos diversos, desde o Centro das Artes de Verín (2010) [**Z01**], un grupo de volumes de formigón do estudo ZooCo inspirados na volumetría azarosa de las manzanas típicas de la ciudad», até a liña da antiarquitectura, a arquitectura de mínima intervención e xeradora de lugaridade en exemplos como o mirador da Pedra da Ra (Ribeira, 2016) de Carlos Seoane [**S09**]. No campo dos materiais, dun lado, as pedras tradicionais poden aparecer como simple cita, como como na piscina de Sabín e Blanco (2007-2010) no Barco de Valdeorras [**S01**], cun «baseamento» realizado cos refugallos dunha canteira de lousa. Doutro, a emerxencia climática e a necesidade de avanzar en sustentabilidade construtiva tamén vai dando novos resultados a partir da investigación en novos materiais, como o modulo experimental (2015-2016) do Proxecto Biovalvo [**B19**] da ETSAC, que explora as calidades construtivas das cascas de mexillón.

Esta escolla desordenada de obras pode ser a base da interpretación dun «vernáculo novo» que parece estar a operar na galega, máis interesada non só no vernáculo, senón nas expresións contemporáneas do *global vernacular*, unha lectura do *feísmo*, pero tamén dos espazos ruinosos do capitalismo postindustrial, das franxas

desa pospaisaxe. Nese sentido, isto explica a maior experimentación cos materiais ou as tipoloxías destas novas olladas ao vernáculo e á paisaxe, mais sendo ao mesmo tempo capaces de achegar algunha solución en termos de sustentabilidade.

* * *

As lóxicas de globalización non convidan ao optimismo. Como chama a atención Fernández-Galiano, tanto a *Historia crítica da arquitectura moderna* como a *Architettura Contemporanea* comezan e rematan, respectivamente, co fragmento dedicado ao *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee [**Fig. 603**] na *Tese da filosofía da historia* (1940) de Benjamin, só que, fronte a un Benjamin ancorado nunha evidente posición histórica de pesimismo, Frampton e Tafuri abandonaban o nihilismo intelectual da novena tese e alteraban o significado orixinal do filósofo frankfurtiano. Efectivamente, Frampton mantivo bastante intacta a promesa da modernidade, quizais pola influencia de Habermas e a ruptura coa primeira xeración frankfurtiana: «El *Angelus Novus* de Tafuri o Frampton sueña todavía» (Fernández-Galiano 1986). Se ese soño da modernidade que se pretendía manter nas xeracións xa clásicas dos sesenta e setenta, cómpre preguntarse que pode achegar o espírito do progreso aos desafíos actuais: sustentabilidade, preferencia pola rehabilitación sobre a nova construción, intervencións ordenadas sobre o territorio, rehumanización de espazos, prácticas de proximidade etc. Para Gallego, aínda que etiquetas como a sustentabilidade non lle espertan moita confianza por consideralas modos de vender produtos, o certo é esta idea subxace na súa forma de entender o progreso: «Deixouse de confiar no progreso, atopámonos na posmodernidade, por iso eu sigo sendo moderno. Continúo crendo no progreso. Penso que o ser humano ten capacidade de mudar o seu mundo, son optimista, pero doutro modo» (Gallego Jorreto 2020, 13). Cómpre, así mesmo, pensar se categorías analíticas como o «rexionalismo» seguirán a ser operativas ou se, pola contra, como Tzonis e Lefaivre, haberá que riscar as letras de re~~xion~~alismo e decantarse polo realismo. Mark Fisher empregou o termo «realismo capitalista» como vehículo narrativo dun dos seus principais escritos[1109] para definir un momento cultural e político dominante que non pode ser combatido simplemente cunha crítica moral ao capitalismo. Seguindo a psicanálise lacaniana —filtrada por autores como Žižek—, Fisher apela á diferenza entre o Real e a realidade como ferramenta para detectar e analizar aquelas manifestacións que conseguen saír do férreo marco do realismo. En efecto, o Real en Lacan é precisamente aquilo que toda «realidade» debe suprimir, sendo que a propia realidade se constitúe con base a esta represión: «Lo Real es una X impávida a cualquier intento de representación, un vacío traumático del que solo nos llegan atisbos a través de las fracturas e inconsistencias en el campo de la realidad aparente. De manera que una estrategia contra el realismo capitalista podría ser la invocación de lo Real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta» (Fisher 2018, 43). Unha «arquitectura do Real» pode ser unha estratexia interesante para responder ás problemáticas reais dun tempo en que as crises enerxéticas e climática obrigan a reformular completamente o noso xeito de habitar o mundo.

Sexa como for, o que demostraron as décadas finais do século é que a reflexión colectiva axudou a coñecer estes problemas da nosa contorna próxima e do mundo contemporáneo, unha realidade que ten de seguir alentando o debate nun momento —2023— en que tanto o COAG como a ETSAC fan cincuenta anos de vida.



Fig. 603. PAUL KLEE: ***Angelus Novus*** **(1920)**

[1109] Como el propio afirma, o termo non é seu, sendo anteriormente empregado por Michael Schudson ou algúns artistas *pop* alemáns, en todos os casos como referencia paródica do realismo socialista (Fisher 2018, 41).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Conclusões

As hipóteses lançadas no início desta tese destinavam-se a esclarecer a posição da Galiza face um paradigma global tendente à particularização das linguagens modernas e contemporâneas em contextos específicos, aludindo à validade de instrumentos como o regionalismo crítico. Após este longo percurso através de trinta anos de arquitetura galega (1970-2000), com os seus precedentes e paradigmas derivados, é possível acreditar que o discurso e o ponto de chegada do debate e a produção arquitetónicas recentes na Galiza estão determinantemente atravessadas pelas questões particulares do país. É, pois, uma contingência de especial autorreflexão e olhadas para um contexto concreto, com as suas sensibilidades e necessidades próprias. As nossas pesquisas também procuraram analisar como os processos políticos do país e as estruturas cada vez mais mediáticas influenciaram a produção da arquitetura e como estas dinâmicas competiram com as linhas de debate e as posições dos arquitetos galegos face às urgências das cidades e do território galego. Nestas conclusões iremos sintetizar as principais ideias desta tese em resposta às nossas hipóteses.

Arquitetura(s) moderna(s) e a viragem regional: a quimera dos paradigmas universalizáveis

Tal como avançado na introdução, a nossa posição de partida no que respeita à historiografia da arquitetura moderna é que não existe um Movimento Moderno único, mas sim tantas tradições como existem nações e regiões com um mínimo de uniformidade cultural e uma posição específica no mundo. Neste sentido, desafiamos o paradigma do Estilo Internacional, que tantas vezes tem mostrado as suas contradições e problemas quando exportado. Em certos contextos, é difícil considerar como internacional algo que nasceu e se desenvolveu em contextos que não só são antagónicos, como também o facto de que condições materiais que atravessam ambas as realidades se baseiam numa relação colonial. Em termos culturais, pode-se partir da máxima de que num projeto colonial não há troca. O regionalismo crítico, embora partindo desta oposição à estandardização da técnica universal e à necessidade de a adaptar às condições específicas de cada contexto, coloca uma fé extrema nas possibilidades que Habermas viu na realização do projeto moderno.

Sem nunca negarmos as sensibilidades analisadas pelo regionalismo crítico, e a sua validade para o nosso caso específico, a verdade é que uma das conclusões que conseguimos retirar do primeiro bloco é que o regionalismo crítico sofre da mesma ideia generativa: paradoxalmente, tenta —ou sugere — gerar um novo paradigma universalizável ou um quadro de debate que possa ser exportável. Embora partilhemos boa parte do discurso de Habermas sobre a modernidade como um projeto incompleto, é precisa uma maior dose de relativismo. Lembremos que Frampton (1996) contrastou Habermas com Lyotard e a sua tentativa de definir a pluralidade linguística como «anarquia libertadora». Neste sentido, Lyotard (1993) posicionou o regionalismo crítico de Frampton como a tentativa de uma resposta «localista» circunscrita a uma espécie de pluralidade pós-moderna. Esta impossibilidade epistemológica em torno do regionalismo crítico pode ser sintetizada para nós arredor de duas ideias.

Em primeiro lugar, como nos ensina a crítica latino-americana, tais teorias emergem de um ambiente cultural —e, claro, económico, social e político — privilegiado. Como Marina Waisman (1989; 1990b) argumentava, foi necessária a chegada de um teórico europeu como Frampton para que a questão do regionalismo ganhasse validação e legitimidade, apesar de ter sido um debate que já tinha existido na América Latina em anos anteriores. Além disso, Waisman referiu-se às crises feias do Sul Global em oposição às sumptuosas e elegantes crises da Europa, dos Estados Unidos e do mundo «desenvolvido». Em termos de debate cultural, é muito mais fácil posicionar-se de forma satisfatória face à crise da modernidade num ambiente com as condições materiais necessárias para mitigar os efeitos desta crise. Neste sentido, quisemos

USC

rever as tradições mais problemáticas que foram analisadas desde a perspetiva do regionalismo crítico e as críticas e paradoxos que subsequentemente gerou. Para citarmos um exemplo, Eggener (2002) viu a inclusão de Barragán no imaginário de Frampton como altamente contraditória ao lidar com questões como a clientela ou as tipologias que o mestre mexicano reinterpretou na sua arquitetura, ligada em muitos casos ao passado colonial da nação. Como é que isto afeta a nossa investigação? É evidente que a Galiza detém uma posição de dependência económica, política e cultural em relação ao Estado no seu conjunto, à União Europeia e às estruturas supranacionais a que está sujeita. Por outras palavras, ocupa uma posição periférica neste sistema-mundo, uma posição que se traduz nos problemas que o desenvolvimento tardio do país trouxe consigo e nas respostas que têm sido dadas nestas décadas. Não seria, portanto, responsável colocar a dinâmica do regionalismo crítico na Galiza ao mesmo nível das nações de outros sistemas-mundo, como o regionalismo crítico tem pecado de fazer. Tendo dito tudo isto, como a Galiza pertence ao sistema-mundo privilegiado que gera estes paradigmas, o regionalismo crítico e outras visões interpretativas são válidas para a sua aplicação particular ao caso galego, mas com a necessidade de compreender que se trata apenas da periferia deste sistema-mundo e que não pode ser universalmente extrapolado.

Em segundo lugar, uma consequência disto é assumir, em termos historiográficos, teóricos e categóricos, que as antologias da arquitetura mundial são verdadeiras entelequias metodológicas. Por outras palavras, assumimos que não existe uma linha historiográfica ou teórica que nos permita gerar um estado da questão da arquitetura mundial. Como se pode ver nas histórias clássicas da arquitetura moderna, como as de Frampton ou Curtis, a expansão gradual do Estilo Internacional mudou o paradigma geográfico das historiografias arquitetónicas, com a inclusão mais frequente de países que tradicionalmente não eram canónicos na historiografia e que se tornaram —como um aceno às posições de Edward Said —alteridades em relação à civilização ocidental. Países como o Japão não estariam presentes nestas novas antologias se não tivesse começado o desenvolvimento da economia capitalista após a queda das forças do Eixo. Um país chamado «em desenvolvimento» como o Bangladesh também não seria visível se o seu parlamento nacional não tivesse sido criado por Louis Kahn, algo que pode ser extrapolado para todos os países que nas décadas centrais do século XX se libertaram do jugo da metrópole. Mesmo numa altura em que Francis Kéré se tornou o primeiro africano a receber o Prémio Pritzker, e com uma reflexão estimulante sobre a construção tradicional no Burkina Faso, as suas qualidades climáticas e a vontade de responder às necessidades particulares, este prémio não teria sido atribuído se não tivesse recebido uma formação na Europa —algo que, naturalmente, não deprecia o trabalho de Francis Kéré nem significa que não seja fundamental em termos de representatividade. Em relação às arquiteturas trabalhadas pelo regionalismo crítico, já comentámos como exemplos como o Centro Jean-Marie Tjibaou na Nova Caledónia, de Renzo Piano, são muito contraditórios devido à relação metrópole-colónia em termos de criatividade. Isto pode gerar um paradoxo: se não através destas relações estabelecidas entre os sistemas-mundo, poderiam estas nações participar e estar representadas numa antologia internacional? Embora esta última conclusão não ofereça —nem pretenda oferecer — certeza absoluta, cada tradição arquitetónica deve receber uma atenção detalhada e diferenciada e não com instrumentos que tendam para uma universalidade bem-intencionada. Este relativismo é uma vantagem historiográfica, um privilégio hermenêutico ou, se calhar, uma necessidade pseudo-teleológica que possuímos face à desconfiança dos tempos turbulentos da *querelle*. Mas, no final, é uma verdadeira quimera tentar estabelecermos uma história mundial da arquitetura, mesmo que estas se destinem a ser articuladas a partir de posições críticas.

Validade e limitações dos paradigmas historiográficos no caso galego. A influência dos processos políticos na produção arquitetónica

Não há dúvida de que a entrada nos anos setenta foi um ponto de viragem decisivo para a arquitetura galega. O nascimento da COAG e da ETSAC, a celebração do SIAC ou a abertura internacional são mudanças qualitativas e quantitativas evidentes na organização profissional e na possibilidade de desenvolver um debate interno. Estes marcos, que se tornaram verdadeiros *mitos* —para usar a expressão empregada por José Ramón Alonso Pereira (2012) — historiográficos, são geralmente válidos, embora, como foi demonstrado ao longo da investigação,

exijam nuances e uma reflexão mais pausada. Por exemplo, se nos referirmos ao SIAC, não concordamos com a consideração deste como o evento inaugural deste processo, embora fosse evidentemente o mais relevante em termos de amplitude e receção de correntes internacionais, uma importância amplificada, em termos relativos, se tivermos em conta que o COAG tinha apenas três anos. Em contraste com a tendência geral de abordar o seminário como o segundo grande acontecimento historiográfico após a fundação do colégio, tentámos reescrever ou recuperar fragmentos dos começos deste momento histórico. Desta forma, utilizando também a intra-história como instrumento fundamental para a compreensão dos contactos que levaram ao SIAC, a Reunião dos Arquivos Históricos de Dezembro de 1973 —referenciada apenas em textos como Mariño (1974a) ou Rey Pichel e Costa Buján (1995), ficando absente em muitas das principais obras historiográficas — pode perfeitamente ser considerada como o ato fundacional deste período em termos coletivos. Não é em vão que lhe chamamos «batismo», tendo em conta os poucos meses que decorreram desde ao nascimento do colégio. Como vimos, isto permitiu ativar todo o mecanismo de iniciativas do «caso Castromil», que, apesar do seu «fracasso», inspirou decisivamente a posição dos arquitetos galegos na defesa do património histórico. Neste sentido, no que diz respeito à relação entre Rossi e a Galiza, tentámos completar os primeiros passos desta ligação não só com a referência ao encontro de 1973 —a chegada de Rossi como figura de referência na teoria urbana — mas também com documentos como a carta de 1966 reproduzida por Tarragó i Cid (1975) ou, como fontes inéditas na historiografia galega, as viagens registadas nos *quaderni azzurri*.

Para além do facto de levarmos o ato fundacional da abertura da arquitetura galega ao mundo exterior anos antes do SIAC, também questionamos ou aprofundamos a influência que esta teve nos arquitetos galegos. Nas próprias atas do seminário ou na edição especial de *2C: construcción de la ciudad*, podemos detetar as limitações do seu funcionamento e algumas críticas, bem como noutras publicações, podendo lembrar a dureza de Bustos e Palacios Gonzalo (1976) em *Arquitectura*, um texto que não só viu o seminário como um fracasso, como também desafiou o carácter «messiânico» de Rossi durante o seu curso. No entanto, estas afirmações mais categóricas ou demasiado simplificadoras sobre a importância do SIAC devem-se aos quadros limitados de muitos dos principais relatos historiográficos. Do mesmo modo, a influência disciplinar das metodologias desenvolvidas no seminário é de facto muito diferente nos diferentes arquitetos que participaram, algo que não só é confirmado nas próprias fontes, como também validado nas entrevistas realizadas. Todas estas questões não nos impedem de poder falar corretamente de uma escola rossiana na Galiza, ratificada pela presença de Campos ou Portela na exposição «Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles», a edição especial de *L'architecture d'aujourd'hui* ou o inclusão em volumes como Vogt (1980), entre outros, bem como a inegável relação com o Grupo 2C, que continuou durante as décadas seguintes e que desde o início —como o passeio de Almuíña com Martí e Tarragó em 1973, o início do «caso Castromil» — serviu como uma forma de assumir posições e debates metodológicos.

A influência de Rossi na Galiza também é frequentemente defendida em termos enfáticos, sendo outro dos objetivos desta tese medir essa influência. Embora seja evidente que é uma das primeiras figuras internacionais que ajudou a sincronizar a Galiza com os debates que estavam a decorrer, a sua influência direta e clara abrange apenas uma parte do amplo coletivo de arquitetos galegos. De facto, uma das grandes «desilusões» que relatamos é a exclusão de Rossi de um dos processos em que a sua participação teria sido mais simbólica dada a sua longa trajetória e reflexão, ou seja, o Plano Especial e o seu programa de arquiteturas em Compostela. Isto é particularmente notável tendo em conta a participação de Rossi nos processos de Berlim nos anos anteriores, uma possibilidade diluída pelas distâncias evidenciadas por Kleihues (1995c). Neste sentido, e apesar das alterações no projeto original devido ao atraso e a morte de Rossi em 1997, o Museu do Mar torna-se o ápice simbólico desta relação frutuosa e afetiva entre o italiano e a Galiza. De facto, para além de todas as nuances que fizemos, do ponto de vista historiográfico e documental, as alusões galegas nos *quaderni* ou na *Autobiografia científica* são fundamentais, bem como um dos episódios mais estimulantes desta intra-história. Em suma, em caso algum deixa de ser relevante que um dos teóricos mais influentes da arquitetura na segunda metade do século XX tenha tido a Galiza como uma das suas realidades favoritas e mais trabalhadas.

Sobre a relação entre a arquitetura galega e outras realidades e escolas, a profunda relação entre a Galiza e Portugal é evidente, não só em termos de proximidade geográfica, mas também nos numerosos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contactos estabelecidos entre arquitetos galegos e portugueses e à participação destes últimos nos principais encontros e seminários galegos destas décadas. A isto, naturalmente, devemos acrescentar a relevância do Centro Galego de Arte Contemporânea no conjunto da carreira de Siza, um prédio que se tornou um clássico e uma das referências inevitáveis nas retrospetivas do matosinhense. Como mencionado na introdução, as limitações de acesso a um maior volume de fundos bibliográficos e jornalísticos durante a estadia de investigação não nos permitiram confirmar uma última questão: se o interesse da Galiza pela arquitetura portuguesa era recíproco. Contudo, o nosso percurso ao longo destas décadas ajudou-nos a expandir e sistematizar os episódios de contacto entre a Galiza e Portugal, bem como a estabelecer algumas relações historiográficas entre as duas realidades.

Com relação ao papel da COAG e do ETSAC, como dissemos, concordamos em salientar a sua significância histórica, mas devemos não só abordar as opiniões mais positivas, mas também as críticas que têm surgido entre os próprios arquitetos. Neste sentido, as opiniões de Xan Casabella (1986a; 1989) sobre o funcionamento dos primeiros anos da escola são muito sintomáticas, especialmente se tivermos em conta que o mais novo dos irmãos do Valadouro faz parte de uma das primeiras gerações formadas na escola da Corunha. Do mesmo modo, foi possível ver como o tom reivindicativo dos primeiros anos do colégio se diluiu com a chegada da autonomia, embora isto não signifique esquecer a sua importância como uma das instituições culturais mais significativas da Galiza que queria avançar na década de setenta para a autonomia e deixar para trás os anos tortuosos da ditadura. Não é surpreendente, por exemplo, que o Barreiro Fernández (1983) o tivesse incluído como uma das principais associações culturais da época. O facto é que, para além de ter encorajado o debate a nível profissional, as experiências de contacto com outros agentes culturais e políticos que tinham tido lugar desde os primeiros anos do Laboratorio de Formas cristalizar-se-iam durante estes anos. Ademais, cabe lembrar o papel do COAG na promoção e o patrocínio de organismo tão importantes no nosso panorama cultural como o Museo do Pobo Galego. Embora este colégio original tenha sido uma organização fortemente politizada naqueles anos, como demonstram as declarações a favor da amnistia política e da autonomia galega emitidas por ocasião da visita de Juan Carlos de Borbón a 25 de julho de 1976, vale a pena perguntar até que ponto este compromisso foi uma realidade generalizada no seio do colégio ou uma posição assumida pelos seus chefes visíveis. Por exemplo, nas conclusões do SIAC, embora Portela falasse em nome dos arquitetos galegos, a posição ideológica desta declaração, baseada na ideia do sometimento colonial da Galiza, dificilmente pode ser extrapolada para todo o coletivo. Outros dados confirmariam isto: a oposição à equipa de governo do Bar Bóo de parte do colégio, como recordava Tarragó i Cid (1996), as queixas da Comissão de Cultura do COAG sobre a escassa participação dos membros em atividades culturais, as críticas de alguns deles à organização do SIAC (Fraga Rivas e Malo de Molina 1976) ou as derivas para outros interesses, como salientou Campos Michelena (2000), entre outros casos.

Em qualquer caso, a existência de instituições próprias é vital para a descentralização dos debates e para a abordagem da sua própria realidade. Embora as expectativas nem sempre pudessem ser satisfeitas, o COAG e a ETSAC mudaram completamente o paradigma e colmataram as inegáveis deficiências profissionais anteriores. Se Río Vázquez na sua tese compila as aparições da arquitetura galega em revistas ou as exceções em relação às ligações entre arquitetura e cultura, nesta tese temos vindo a definir um ambiente muito diferente ao anterior. Se nos anos setenta os arquitetos começaram a aparecer em revistas e na vida pública, nos anos oitenta este processo acelerou para explodir completamente nos anos noventa. No entanto, isto não se traduz numa influência social generalizada: como lembrava Pedro de Llano (1990b), o grémio arquitetónico não era considerado como um agente cultural da primeira ordem. Neste sentido, que conclusões podem ser tiradas sobre a influência do processo autonómico na arquitetura?

Uma primeira abordagem da situação da arquitetura galega desde a aprovação do Estatuto de Autonomia poderia sugerir que houve um interesse e reconhecimento por parte da nova administração das gerações de arquitetos que estavam a trabalhar na Galiza. Embora seja verdade que, em comparação com as décadas anteriores, o trabalho dos profissionais do país se generalizou —em grande medida graças ao impulso institucional do colégio e da escola — na criação de novas infraestruturas, pudemos confirmar, tanto nas entrevistas como nos textos de opinião destes anos, que a relação com as instituições públicas foi altamente problemática nestes anos. Catálogos como a exposição do CIAI testemunham a profunda importância da

iniciativa pública, embora, paradoxalmente, este congresso tenha sido precisamente um dos principais espaços para denunciar os excessos, dificuldades e problemas da arquitetura institucional, desde o ganho e proveito político e a sua influência no desenvolvimento das obras até aos modelos de atribuição dos projetos. Uma das críticas, neste sentido, foi a falta de concursos públicos como o modelo mais desejável. Seja como for, apesar dos enquadramentos obviamente estabelecidos pelos concursos ou das necessidades particulares de cada projeto, que muitas vezes obrigaram à modificação de um projeto, com maior ou menor controvérsia ou com maior ou menor aceitação pelos profissionais, pode dizer-se que a arquitetura institucional contribuiu para a experimentação e para a exploração das poéticas pessoais de cada criador. Derivado disto último, outra questão que merece ser colocada em destaque é o debate envenenado que tem envolvido alguns dos projetos mais relevantes da iniciativa pública. Podemos recordar as obras polémicas do CGAC, que colocaram Siza contra a Xunta e a direção do centro, ou as acusações cruzadas que surgiram entre a câmara municipal de Compostela e a Xunta sobre as obras que se estavam a realizar na cidade e no Caminho.

Se o CIAI denunciou a escassez de concursos públicos, eis outro paradoxo: algumas das principais obras destas décadas foram realizadas através de encomendas diretas, como o complexo presidencial de Monte Pío, que não ficou isento de alguma controvérsia no Parlamento. Sem qualquer intenção de depreciar o trabalho de Manuel Gallego —bem pelo contrário — a verdade é que, desde a perspetiva dos poderes públicos, é curioso como uma das peças simbólicas e tão representativa do poder regional não passou por um concurso de ideias como o modelo mais democrático e, *a priori*, transparente. Há ainda mais um paradoxo: se aceitarmos —e aceitamos — que a encomenda de Monte Pío a Gallego foi uma forma de compensar os excessos da Cidade da Cultura, este projeto perverteu a lógica do concurso como um modelo mais democrático, embora esta perversão seja inerente ao afã publicitário que subjaz a este tipo de arquiteturas. De certa forma, o concurso restrito é, a nível participativo, muito limitado, e podemos acrescentar neste sentido que a seleção de doze projetos —com a retirada de Calatrava — teve como objetivo reunir a criatividade mais reconhecida do próprio ambiente galego e, na lógica do espírito otimista da época, uma constelação de estrelas internacionais. Poder-se-ia concluir, então, que face às lógicas mediáticas do concurso da Cidade da Cultura, a encomenda do Monte Pío a um arquiteto que tinha ganho o seu prestígio com uma atitude lacónica era uma forma de escapar ao barulho mediático que começava a rodear o governo de Fraga Iribarne.

Nunca as instituições públicas fizeram tanto para divulgar um projeto como fizeram com a Cidade da Cultura, algo que é bastante notável considerando as contribuições decisivas para a arquitetura que a Galiza já estava a fazer, contribuições que poderiam perfeitamente constituir a sua marca arquitetónica para o novo milénio sem a necessidade de uma construção megalómana. Mesmo assim, neste contexto, sendo inegável a gradual monopolização dos meios de comunicação por parte da arquitetura estelar, a nossa conclusão é que este tipo de arquitetura partilhava o espaço mediático com a arquitetura produzida pelos profissionais do país. O especial «Siglo XXI Gallego» (2000) de *El Correo Gallego* é sintomático disso.

Onde fica a Galiza nesta viragem regional? Como nos vemos a nós próprios e como é que nos veem

Este último bloco de conclusões vem testemunhar como a autorreflexão tem sido a principal narrativa detetada na arquitetura galega no final do século XXI. Desde que Baldellou (1971) se referiu à situação criativa galega em termos de «galeguismo arquitetónico» —como uma forma de expressão que tem marcado tradicional e historicamente toda a arquitetura galega —, praticamente toda a literatura produzida pela historiografia e pela crítica tem adotado este tipo de ligação entre a contemporaneidade e a rica tradição do país como o seu *leitmotiv*. Não é em vão, a entrada «Arquitectura» na *Gran Enciclopedia Gallega*, escrita por Almuíña Díaz e Martínez Suárez (1974), estabeleceu uma relação dialética entre a tradição e o desejo de se aderir à vanguarda internacional no desenvolvimento da arquitetura galega moderna. Como já indicámos noutras ocasiões, estas gerações de arquitetos, incorporadas em plena crise da modernidade, assumiriam uma posição redentora com essa modernidade, entendendo que as condições materiais e culturais em que se tinha desenvolvido não permitiram a implantação completa de tudo o seu potencial.

Não surpreende o facto de que a Galiza fosse uma das regiões que chamou a atenção de Tzonis e Lefaivre na sua viagem de 1985, como deixaram constância no congresso de Sevilha. Com efeito, as referências

a Bar Bóo ou, especialmente, às intervenções de Campos em Combarro serão recorrentes nas suas publicações ulteriores. No que diz respeito à receção do regionalismo crítico na Galiza, pode afirmar-se que se tratava de uma teoria conhecida por um grupo significativo de profissionais. No entanto, o que não se pode afirmar com tanta certeza é que foi um debate de grande importância na vida coletiva. Para além das entrevistas realizadas, onde muitos arquitetos declararam não concordar com esta tendência crítica, podemos ver em alguns casos estas mesmas reservas, como Xosé Manuel Casabella (através de Bonell e Casabella Álvarez 2004), que entendia que o regionalismo crítico não tinha tido uma influência importante no nosso ambiente criativo. Em contraste, há casos em que o regionalismo crítico foi visto como uma posição com muita vitalidade na Galiza. Xan Casabella, ao contrário do seu irmão, compreendeu que o regionalismo crítico tinha muitos seguidores, embora ligasse este tipo de arquitetura a certas linhas da produção arquitetónica do país e a arquitetos específicos como César Portela, um dos arquitetos que foi identificado em mais ocasiões como representante desta corrente crítica (Agrasar Quiroga 1997; Beiras García-Sabell 2012a; López Silvestre 2007; Pena López 1992; Portela 1986a; Rei Núñez 2003).

Devem ser adicionadas, contudo, duas questões fundamentais para compreender o sucesso do acolhimento do regionalismo crítico na Galiza. Por um lado, sem querer rever as referências ao regionalismo crítico na literatura produzida, que já foram resumidas no capítulo 1 do bloco III, o facto é que todas elas dão uma visão muito enviesada no que diz respeito aos textos e ideias utilizadas. Apenas Iago Seara (1993b), um dos arquitetos mais preocupados —com a polémica que os seus textos por vezes suscitaram — em definir uma certa galeguidade da arquitetura em torno de conceitos como «nacionalidade espacial», é o único que cita Tzonis e Lefaivre (1985), embora Frampton seja o autor cujas ideias desenvolve com maior profundidade. De facto, a receção de Frampton na Galiza pôde estar muito condicionada pela publicação de um dos seus textos em *Obradoiro* (Frampton 1984a), sendo este o citado, por exemplo, por Xan Casabella (1989). Nesse sentido, achamos muito difícil uma compreensão abrangente do regionalismo a partir só de alguns textos uma vez que, como vimos no primeiro bloco, tanto Frampton como Tzonis e Lefaivre foram matizando as suas posições ao longo dos anos oitenta e noventa. Por outro lado, as fortes suspeitas e desconfianças que gerava a questão regionalista nesses anos podem também explicar por que muitos arquitetos recusavam a aderir-se ao regionalismo crítico ou a se identificarem com a etiqueta do «regionalismo» devido ao perigo de cair na romantização e no sentimentalismo. Estas precauções com as etiquetas, particularmente detetáveis em arquitetos como Gallego, não excluem a possibilidade de aplicar o regionalismo crítico de uma forma generalizada. Na verdade, o regionalismo crítico não é estilo, mas uma metodologia analítica suficientemente ampla para ser usada e definida através de cada poética pessoal. Neste sentido, a nossa análise de obras como a de Gallego incluíram todas as suas sensibilidades particulares enquanto nós canalizamos estas perspetivas com as nossas próprias leituras.

Em relação à situação periférica dentro de um sistema-mundo central, é evidente que a Galiza não constitui um centro criativo de primeira ordem e que a sua posição neste sistema criativo é a de uma realidade geográfica que recebe discursos criados no exterior e que são adaptados à sua própria retórica particular ou específica. Como já dissemos, existe uma posição de dependência cultural que é também uma posição de dependência política e económica, o que também se traduz na perceção de uma certa alteridade na linha das críticas. É fácil percebermos na abordagem da crítica da arquitetura galega uma retórica que a define como uma periferia inóspita da Espanha e Europa, com recursos tão frequentemente utilizados como a componente mágica e telúrica da Galiza no *finis terrae* ou as alusões a um passado vinculado ao incorretamente chamado mundo «céltico» ou ao megalitismo, tanto na própria arquitetura como na receção crítica. Esta dimensão da identidade cultural é também verificada no debate interno, onde se descobre uma tentativa de avaliação da galeguidade do discurso, embora por vezes os debates tenham surgido de polémicas que não foram bem digeridas por muitos arquitetos. Neste sentido, recordemos o debate organizado por *Luzes de Galiza*, que partia dos polémicos artigos de Iago Seara sobre a galeguidade da arquitetura contemporânea. Longe de afirmar que esta fosse a intenção destes textos, o debate poderia sugerir uma certa perceção de que a validade, qualidade ou fortuna crítica da arquitetura galega dependia da sua ligação à sua própria tradição. Seja como for, o que é certo é que esta ligação a uma certa tradição canalizou e categorizou a arquitetura produzida naqueles anos, algo que, como acabámos de dizer, estava profundamente sincronizado com as linhas da crítica externa.

Em que medida esta arquitetura define o país numa época de grande transformação urbana e territorial? Em que medida nos centrámos só nos debates académicos, eruditos ou profissionais? Por um lado, estas arquiteturas podem ser representativas na medida em que definem certas imagens que são perfeitamente reconhecíveis pela sociedade, desde as arquiteturas que representam o novo estado das autonomias —como o Parlamento — até àquelas em que, no entanto, a sua perceção foi por vezes mediada por certas dinâmicas ou controvérsias mediáticas, como os casos do CGAC, do pavilhão de San Clemente ou, sobretudo, da Cidade da Cultura. Por outro lado, esta representatividade em termos globais e absolutos da situação da construção na Galiza é obviamente relativa. A especulação, os ataques ao património e a negligência institucional no planeamento continuam a estar na ordem do dia. Pode, portanto, concluir-se que esta arquitetura é representativa na medida em que abordam na prática alguns das principais discussões acontecidas na esfera profissional. De facto, sendo uma das linhas principais desta tese a análise do discurso articulado no debate e crítica destas décadas, a arquitetura analisada pode constituir uma antologia bastante ajustada ao sentimento e ao estado da questão da arquitetura galega contemporânea, embora, mais uma vez, apele a debates e práticas académicas privilegiadas que, em termos globais, são frequentemente residuais em termos de transformação urbana e territorial ou como elementos da cultura galega recente. Além disso, embora possa parecer óbvio, a seleção de arquiteturas, por muito ampla e coral que seja, apresentará sempre preconceitos subjetivos. De facto, a partir das possibilidades oferecidas pelo enquadramento desta tese, tentámos combater parcialmente outros preconceitos muito estendidos, tais como a tendência a omitir o trabalho das mulheres na receção na crítica.

Se analisarmos a questão do diálogo com a cidade histórica, poucos casos tentaram abordar esta questão de forma abrangente, existindo ainda hoje grandes problemas na proteção, conservação e acessibilidade dos centros históricos das cidades e do seu património. Apesar do célebre processo de Compostela, mesmo este não ficou isento de controvérsia. Mesmo assim, tanto do ponto de vista de planos de proteção mais amplos como de intervenções parciais ou intervenções em edifícios históricos específicos, pode concluir-se que houve uma reflexão generalizada sobre estas questões, o que veio constituir um ótimo contexto para a experimentação arquitetónica quer em requalificação, quer em obras de nova planta. Os processos das últimas três décadas do século vieram compensar a ausência anterior de debate e prática a favor da conservação do património, que nas décadas anteriores se limitava a casos muito específicos como as obras para os Anos Santos Compostelanos analisadas por Río Vázquez. Sem querer relativizar as perdas muito numerosas de arquitetura histórica que temos sofrido de uma forma incompreensivelmente generalizada nos últimos tempos, devemos também celebrar o grande número de arquiteturas que foram salvas e a importância que o debate profissional tem tido neste processo.

No caso da transformação do território, podem ser tiradas conclusões semelhantes. Embora a poética contemporânea tenha criado novos símbolos na nossa paisagem, o mundo da arquitetura e do planeamento urbano não recebeu apoio institucional suficiente para atingir a capacidade transformadora desejada nos anos 70 em experiências como o CIES e a sua participação no congresso da UIA de 1978. Estas arquiteturas do território ficam reduzidas, infelizmente, a um catálogo de postais, mas também têm sido uma estratégia para a criação de espaços de diálogo com o lugar, embora fiquem muito aquém de uma hipotética transformação integral do território, um fracasso em grande medida de autonomia.

A questão da forma e da imagem é um dos campos mais óbvios para a transmissão de uma certa identidade vernácula e ideologia. Mostrámos como, da perspetiva do vernáculo, a Galiza deu exemplos das diferentes casuísticas definidas pelo regionalismo crítico na transmissão da memória e das linguagens da região ou dos contrastes com outros tipos de retóricas mais ligadas ao excesso e à ironia pós-moderna. Os mecanismos de transmissão da ideia da região definidos por Tzonis e Lefaivre ou Richardson, esta última com exemplos como o Centro do Milénio no País de Gales, o pavilhão de Siza para a Expo 98 ou o Parlamento escocês, refletem-se na Galiza através das variadas apelações à sua história e ao seu repertório iconográfico e iconológico. Estes repertórios adotam diferentes níveis de formalidade, desde as pequenas citações de um certo elemento tradicional até às propostas histriónicas de Eisenman, Nouvel em Vigo ou MVRDV na Casa da História, tomando indiscriminadamente uma vasta gama de recursos simbólicos, mais ou menos evidentes e mais ou menos lúdicos em termos de imagem. Do mesmo modo, em muitas ocasiões, têm-se verificado

interpretações forçadas quando se trata de definir certas arquiteturas em função da sua vinculação à tradição. Por outras palavras, a retórica sentimentalista professada às vezes pelos críticos costuma buscar uma ligação formal ou cultural —um castro, um *hórreo* — para definir uma determinada arquitetura e assim ligá-la à tradição do país. Em termos de representação, pode-se dizer que se mantém uma tradição semiótica própria do estruturalismo que, levada até às suas últimas consequências, contempla uma existência quase unívoca e universal de um exterior, um *fora*, ou seja, que uma obra contemporânea deve inevitavelmente fazer referência a algum tipo de representação presente na tradição.

Finalmente, no que diz respeito às técnicas e à utilização de materiais presentes na tradição, os exemplos citados na tese mostram sem dúvida uma mudança de mentalidade, tanto de uma perspetiva expressiva —a recuperação de uma determinada estética através de materiais tradicionais — como operacional, apelando à necessidade de procurar soluções de proximidade e ajustadas às condições climáticas específicas. Ao mesmo tempo, num exercício dialético, as ortodoxias técnicas e materiais da modernidade também reclamaram a sua presença programática e cultural na arquitetura contemporânea. No entanto, os desafios para o futuro, para além destes binómios de tradição-modernidade, devem incluir uma maior ênfase nas qualidades ambientais e climáticas destes materiais e técnicas, reduzindo os resíduos e a pegada ecológica da manutenção e conservação dos edifícios.

As linhas abertas nesta tese podem ser projetadas em pesquisas futuras. Do ponto de vista da receção e da análise do discurso hermenêutico, as nossas hipóteses podem ser alargadas com novas metodologias, abordagens e sensibilidades que permitam, com maior profundidade e interdisciplinaridade, definir este período cultural recente da Galiza a partir da sua arquitetura. Do mesmo modo, um dos desafios mais estimulantes que atualmente contemplamos é introduzirmo-nos gradualmente na situação das duas primeiras décadas do século presente, detetando as ruturas e continuidades com o período analisado nesta tese. De facto, como já dissemos na introdução e no final do epílogo, o cinquentenário da constituição do COAG e da ETSAC pode ser uma boa base para articular um relato historiográfico que faça o balanço de meio século de arquitetura na Galiza.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bibliografía

#

«21 viviendas en una antigua vaquería, Santiago». 2002. *A&V Monografías*, n. 97: 28–33.

A

«A arquitectura galega hoxe a debate: selección, transcripción e comentarios (malignos) de X. M. Asorey». 1988. *Luzes de Galiza*, n. 10/11: 9–13.

AA.VV. 1948. *I Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da Comissão Executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos.

AA.VV. 1958. *Contemporary Portuguese Architecture*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação, Sindicato Nacional dos Arquitectos.

AA.VV. 1975. *Rafael González Villar e a súa época*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

AA.VV. 1979. *Maside: un pintor para unha terra*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

AA.VV. 1980. *El Barrio de la Magdalena del Ferrol*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

AA.VV. 1987. *Antropologia e memória. Visão actual da arte galega*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian.

AA.VV. 1991a. *Imaxes da arte en Galicia*. A Coruña, Vigo: Fundación Barrié, Concello de Vigo.

AA.VV. 1991b. *Points de repère: architectures du Portugal*. Bruxelas: Fondation Europalia International.

AA.VV. 1994a. *Álvaro Siza. A estratégia da memória. O Chiado (Lisboa)*. Granada / Lisboa / Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental / Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura / Junta de Andalucía.

AA.VV. 1994b. *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago (1990-1994)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

AA.VV. 1996a. *Arquitectura del Movimiento Moderno (1925-1965). Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe.

AA.VV. 1996b. *Dictionnaire de l'architecture du XXè siècle*. París: Hazan, Institut Français de l'Architecture.

AA.VV. 1996c. *Intervencións no patrimonio arquitectónico*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social.

AA.VV. 1996d. *Xosé Bar Bóo: arquitecto*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

AA.VV. 1998a. *Arquitectura: Lisboa Expo'98*. Lisboa: Blau.

AA.VV. 1998b. *I Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil*. Madrid: Electa.

AA.VV. 2000. *Arquitectura del siglo XX: España*. Madrid: Tanais.

AA.VV. 2001. *O antigo Café Moderno de Pontevedra*. Pontevedra: Fundación Caixa Galicia.

AA.VV. 2004. *César Portela: arquitecto*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda.

AA.VV. 2005a. *IX Bienal de Arquitectura de Venecia. Pabellón de España. Corredores de fondo*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

AA.VV. 2005b. *Modelos de gestión: soluciones institucionales para las ciudades históricas / Modelos de gestão: soluções institucionais para as cidades históricas*. Santiago de Compostela, Porto: Concello de Santiago de Compostela, Câmara Municipal de Porto.

AA.VV. 2006. *Cidade da Cultura e Creatividade Contemporánea de Galicia CCCCG: proposta para a reformulación da Cidade da Cultura*. Santiago de Compostela: Concello de Santiago de Compostela.

AA.VV. 2007a. *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*. Editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

AA.VV. 2007b. *Soluciones de accesibilidad y movilidad en los centros históricos del sur de Europa*. Lugo: Concello de Lugo.

AA.VV. 2011. *Metagénesix: [nova-nueva arquitectura da Galicia]*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.

Abalo, Elizabeth. 2001. «30 VPO en Arnoia. Ourense». En *25 anos: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, editado por Federico López Taetzel, 207–10. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Abalo, Elizabeth, e Gonzalo **Alonso**. 2013a. «San Clemente. Santiago de Compostela». *Planur-e: territorio, urbanismo, paisaje, sostenibilidad y diseño urbano*, n. 1.

Abalo, Elizabeth, e Gonzalo **Alonso**. 2013b. «San Clemente. Santiago de Compostela». *Planur-e: territorio, urbanismo, paisaje, sostenibilidad y diseño urbano*, n. 2.

Abalo, Elizabeth, e Gonzalo **Alonso**. 2016a. «Huertas de Caramoniña. Santiago de Compostela. Galicia. España». *Paisea: revista de paisajismo*, n. 33: 60–65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Abalo, Elizabeth, e Gonzalo **Alonso**. 2016b. «Huertas de Caramoniña». *Arquitectura Viva*, n. 184: 28–29.

Abalo, Elizabeth, e Gonzalo **Alonso**. 2021a. «Sede de la Universidad de Vigo en la Ribera del Berbés, Vigo». *A&V Monografías*, n. 233–234: 146–51.

Abalo, Elizabeth, e Gonzalo **Alonso**. 2021b. «Sede Institucional y de I+D+i de la Universidad de Vigo. Vigo». *DPArquitectura: detalles y proyectos de arquitectura*, n. 36: 54–67.

Ábalos, Iñaki. 1997. «Alejandro de la Sota: the construction of an architect». En *Alejandro de la Sota (1913-1996): The Architecture of Imperfection*, 52–61. Londres: Architectural Association Publications.

Ábalos, Iñaki, Josep **Llinàs**, e Moisés **Puente**. 2009. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

ABC Sevilla. 1992. «Fraga confía en el éxito y en que será "camino para la Europa de las autonomías», 21 de abril de 1992.

Abel Vilela, Abel **de**. 2011. «A Biblioteca e o Arquivo da Cidade da Cultura de Galicia». *Artesonado: revista de difusión cultural da Asociación de Antigos Alumnos da Escola de A.A. e O.A. «Ramón Falcón» de Lugo*, n. 37: 30–32.

Abelleira Doldán, Miguel. 2012a. «De la autarquía al desarrollismo (1939-1965)». En *Cines de Galicia*, editado por Xosé Luís Cabo Villaverde e Jesús Ángel Sánchez García, 160–93. A Coruña: Fundación Barrié.

Abelleira Doldán, Miguel. 2012b. «La desaparición de la arquitectura cinematográfica en la contemporaneidad». En *Cines de Galicia*, editado por Xosé Luís Cabo Villaverde e Jesús Ángel Sánchez García, 216–19. A Coruña: Fundación Barrié.

Abelleira Doldán, Miguel. 2012c. «La pervivencia de la modernidad en los edificios de esquina en las ciudades gallegas de la posguerra». En *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, editado por José Ramón Alonso Pereira, 41–62. A Coruña: Universidade da Coruña.

Abelleira Doldán, Miguel. 2016. «La arquitectura en Galicia durante la Autarquía (1939-1953)». Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.

Abelleira Doldán, Miguel. 2017. «La arquitectura institucional política en Galicia durante la Autarquía». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 16: 123–40.

Abelleira Doldán, Miguel. 2019. «Los cerramientos de piedra en la arquitectura en Galicia durante la autarquía». En *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I: 491–96. Burgos: CEHA.

«Abierto el Museo del Mar de Portela y Rossi en Vigo». 2002. *Arquitectura Viva*, n. 84: 11.

Adorno, Theodor W. 1997. «Functionalism Today». En *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory*, editado por Neil Leach, 4–18. Londres, Nova York: Routledge.

Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Agata Giannoccari, Giuseppe, e Sonia **Facchin**. 1992. «Hotel Milano, A Estrada, Pontevedra». *Obradoiro*, n. 21: 77–84.

Agrasar Quiroga, Fernando. 1993. *Xacobeo 93: arquitectura no camiño*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Agrasar Quiroga, Fernando. 1994. «El reflejo de la Escuela de Chicago en La Coruña». En *El Banco Pastor de La Coruña*, 105–38. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Agrasar Quiroga, Fernando. 1996. «Nuestra señora de las Nieves». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 43–45. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Agrasar Quiroga, Fernando. 1997. «Últimas arquitecturas en Galicia». En *Galicia hoxe*, 94–102. Serie *Galicia, terra única*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2000a. «O raro exercicio do simple». *Obradoiro*, n. 28: 88–89.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2000b. «Raíz compositiva del espacio museístico entorno al ejemplo de Gallego y Siza». En *Dossier Galicia, 2000*, editado por Xosé Antón Castro e Alberto Ruiz de Samaniego, 45–47. Barcelona: Ediciones de Arte.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2001. «La composición arquitéctonica racionalista en Galicia: forma y esencia de la arquitectura gallega en los años treinta». Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2002a. «Antonio Tenreiro, Peregrín Estellés». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 59–83. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2002b. «El Museo do Mar». *Obradoiro*, n. 30: 32–33.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2002c. «Hejduk en Compostela: líneas que ningún fuego podrá quemar». *Boletín académico*, n. 26: 35–44.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2002d. «Xosé Bar Bóo». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 316–63. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2003a. «Alberto Noguerol e Pilar Díez». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 238–67. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2003b. «Andrés Reboredo». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 210–37. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2003c. *Guia de arquitectura de Vigo: 1930-2000*. Vigo: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2003d. «Introducción». En *Da modernidade ó século XXI*, 15–19. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2003e. *Vanguardia y tradición: la arquitectura de la primera modernidad en Galicia*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2004a. «Introdución». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 15–17. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2004b. «J. Creus e C. Carrasco». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 382–412. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2004c. «José Manuel Peña Serna». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 294–323. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2004d. «*Kulturlandschaft* vs. *Landscape*». *Obradoiro*, n. 31: 40–62.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2005a. «A primeira arquitectura moderna en Galicia». N'*A Galicia moderna (1916-1936)*, 110–45. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2005b. *Cidade universitaria de Vigo: arquitectura na universidade de Vigo*. Vigo: Universidade de Vigo.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2005c. «Reunir os fragmentos». En *25 casas de Galicia (1994-2004): arquitecturas da urbanización difusa*, editado por Toni García, 34–42. A Coruña: Edicións Espontáneas.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2007. «De fe e razón». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 69–73. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2009a. «A casa de vidro e a casa de pedra: a arquitectura na Galicia nos anos setenta». En *Portas de luz: unha achega ás artes e á cultura da Galicia dos anos setenta*, 123–47. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2009b. *A modernidade construida: arquitectura galega (1930-1970)*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2010. «Convento de las Madres Carmelitas Descalzas». En *Equipamientos I: Lugares públicos y nuevos programas, Registro Docomomo Ibérico (1925-1965)*, editado por Susana Landrove, 298–99. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Fundación Docomomo Ibérico.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2012. «El poblado industrial de Fontao y su cine». En *Cines de Galicia*, editado por Xosé Luís Cabo Villaverde e Jesús Ángel Sánchez García, 198–99. A Coruña: Fundación Barrié.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2014. «El exilio interior». En *Arquitectura española del exilio*, editado por Juan José Martín Frechilla e Carlos Sambricio, 323–40. Madrid: Lampreave.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2015. «Campos de batalla». *La Voz de Galicia*, 17 de agosto de 2015: 6.

Agrasar Quiroga, Fernando. 2019. «O trapecista que non pide aplausos». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 75–85.

Aguilar Civera, Inmaculada. 1989. «La estación de Vigo». *Faro de Vigo*, 7 de maio de 1989.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 1991. «La arquitectura del paisaje». En *I Jornadas internacionales sobre paisajismo*, 33–39. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 1992. «La arquitectura del paisaje». *Boletín académico*, n. 15: 12–21.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 1993. «Isabel Aguirre: "Un parque atractivo para Compostela"». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 212–13. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 1994. «Parque de San Domingos de Bonaval». *Obradoiro*, n. 23: 50–57.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 2002. «Arquitectura urbana y paisajes». *Boletín académico*, n. 26: 29–34.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 2009. «Parque de Santo Domingo de Bonaval». *Cuadernos de arquitectura del paisaje* 10: 22–35.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 2020. «Isabel Aguirre, arquitecta: "Na Galiza hai moito «bonitismo» e diso é do que se debería falar, non de feísmo"». *Nós Diario*, 2 de xuño de 2020.

Aguirre de Úrcola, Isabel. 2021. «Reflexiones sobre reflexiones: el feísmo». *Recursos rurais: revista oficial do Instituto de Biodiversidade Agraria e Desenvolvemento Rural*, n. 17: 65–67.

Aguirre de Úrcola, Isabel, e Álvaro **Siza Vieira**. 1996. «Recuperación de los jardines de Bonaval». En *Enlaces (1995/1996). IV Bienal de arquitectura española*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

«Alberto Noguerol y Pilar Díez: Biblioteca Central de la Universidad de Vigo». 1998. *El Croquis*, n. 90: 80–95.

Alcalá-Galiano Pareja, Luis. 2022. «Una aproximación a Santiago y su urbanismo a través del colegio mayor La Estila y el Instituto de Investigaciones Agrobiológicas». *Cuadernos de Estudios Gallegos* LXIX (135): 433–54. https://doi.org/10.3989/ceg.2022.135.14.

Allegue Fernández, Xosé Santiago. 1989. «O arquitecto como heroi». *Luzes de Galiza*, n. 13: 40–41.

Allegue Fernández, Xosé Santiago. 2007. «Galicia, rehabilitación urbana e solidariedade territorial». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 183–93. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Allen, Barbara L. 2007. «On Performative Regionalism (2005)». En *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 420–26. Nova York: Princeton

Architectural Press.

Almeida, Nuno. 2001. «Porto: a vida detrás dos buracos». *Interesarte*, n. 11: 45–46.

Almuíña Díaz, Carlos. 1974a. «Bar Bóo, José». En *Gran Enciclopedia Gallega*, III: 70–71. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

Almuíña Díaz, Carlos. 1974b. «Fernández-Albalat Lois, Andrés». En *Gran Enciclopedia Gallega*, XII: 87–88. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

Almuíña Díaz, Carlos. 1974c. «Cartas al director: Sobre la futura Plaza de Gelmírez». *La Voz de Galicia*, 30 de marzo de 1974.

Almuíña Díaz, Carlos. 1975a. «Limiar». En *Rafael González Villar e a súa época*, 13–16. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Grupo Brais Pinto.

Almuíña Díaz, Carlos. 1975b. «Propuesta de remodelación del edificio Castromil». *Jano arquitectura: revista de arquitectura, interiorismo y diseño*, n. 32: 20–22.

Almuíña Díaz, Carlos. 1977. «Arquitectura en Galicia: obras y proyectos de Carlos E. Meijide Calvo, Rafael Baltar, J. Antonio Bartolomé, Carlos Almuíña, César Portela, Pascuala Campos, Ana Fernández, José A. Hermo». *Jano arquitectura: revista de arquitectura, interiorismo y diseño*, n. 53: 42–61.

Almuíña Díaz, Carlos. 1978a. «Crónica do 2º SIAC: de Compostela a contemporánea ou o que vai de Santiago 76 a Sevilla 78». *Obradoiro*, n. 2: 53–59.

Almuíña Díaz, Carlos. 1978b. «Os monumentos: vida e morte». *A Nosa Terra*, n. 5: 20.

Almuíña Díaz, Carlos. 1981a. «Santiago de Compostela: 40 anos oficialmente protexido (teoría e práctica dunha política protectora)». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 68–79. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Almuíña Díaz, Carlos. 1981b. «Terra e pedra de arquitectura». *La Voz de Galicia*, 30 de abril de 1981: 49.

Almuíña Díaz, Carlos. 1984. «Santiago de Compostela: teoría do monumento na lexislación protectora». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 50–53. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Almuíña Díaz, Carlos. 1985. «O caso do edificio Castromil». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.

Almuíña Díaz, Carlos. 1993. «Cuando llega un momento feliz». *Revista científica ICOMOS*, n. 2: 88–89.

Almuíña Díaz, Carlos. 2000. «Algo debeu cambiar». *Obradoiro*, n. 28: 8–12.

Almuíña Díaz, Carlos. 2019. «Carlos Almuíña: "No me gusta la restauración de la Catedral, de repente no tiene edad"». *La Voz de Galicia*, 30 de outubro de 2019.

Almuíña Díaz, Carlos, Rafael **Baltar Tojo**, José Antonio Bartolomé Argüelles, Xosé Manuel **Casabella López**, e Xosé Lois **Martínez Suárez**. 1985. «Proposta para a rehabilitación do edificio Castromil». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.

Almuíña Díaz, Carlos, e Xosé Lois **Martínez Suárez**. 1974. «Arquitectura». En *Gran Enciclopedia Gallega*, II: 207–10. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

Almuíña Díaz, Carlos, e Xosé Lois **Martínez Suárez**. 1975. «A arquitectura moderna en Galicia (fins do século XIX e primeira metade do XX)». En *Rafael González Villar e a súa época*, 61–91. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Grupo Brais Pinto.

Almuíña Díaz, Carlos, e Xosé Lois **Martínez Suárez**. 1976. «A destrucción dunha cidade: A Coruña». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 5: 59–62.

Almuíña Díaz, Carlos, e María del Carmen **Viz Otero**. 1991. «Exercicios de arquitectura». *Obradoiro*, n. 19: 44–49.

Alofsin, Anthony. 2007. «Constructive Regionalism (1980)». En *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 369–73. Nova York: Princeton Architectural Press.

Alonso Fernández, Antonio. 2016. «Proyectos urbanos en torno a la Puerta del Sol de Vigo, en la segunda mitad del siglo XX». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 21: 115–50.

Alonso Montero, Xesús. 2007. *Intelectuais marxistas e militantes comunistas en Galicia (1926-2006)*. Vigo: Xerais.

Alonso Pereira, José Ramón. 1982. *Cincuenta años de vida colegial. Crónica y análisis de medio siglo de historia del Colegio de León, Asturias y Galicia*. Uviéu: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias.

Alonso Pereira, José Ramón. 1994. «El proyecto de un banco». En *El Banco Pastor de La Coruña*, 139–238. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Alonso Pereira, José Ramón. 2001. «Al otro lado del balcón del mar». *Boletín académico*, n. 25: 8–9.

Alonso Pereira, José Ramón. 2009. «Notas para unha historia da Escola». En *I.doc: documentos da escola técnica superior de arquitectura da Coruña*, editado por Antonio Santiago Río Vázquez, 39–42. A Coruña: Universidade da Coruña.

Alonso Pereira, José Ramón. 2012. «Metáfora y mito: tránsito entre modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia». En *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, 15–39. A Coruña: Universidade da Coruña.

Alonso Pereira, José Ramón, e Antonio Santiago **Río Vázquez**. 2012. «Galicia, panorama periférico. La recuperación de la modernidad como presencia y ausencia en las revistas de arquitectura». En *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, 341–48. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Alonso Pereira, José Ramón, e Antonio Santiago **Río Vázquez**. 2013. «Las Escuelas de Arquitectura en La Coruña: una obra brutalista como origen de un campus universitario». En *Anais do X Seminário Docomomo_Brasil*. Curitiba: PROPAR/UFRGS.

Alonso Pereira, José Ramón, e Antonio Santiago **Río Vázquez**. 2014. «Juan Castañón de Mena: de Regiones Devastadas a los aprovechamientos hidroeléctricos». En *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra*, 11–21. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

Alonso Pereira, José Ramón, e Antonio Santiago **Río Vázquez**. 2016. «La presencia americana en la creación de la Escuela de Arquitectura de La Coruña». En *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, 101–10. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Alonso de la Torre, José Ramón. 1990. «Una realidad cruda y politizada». *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 1990: 40.

Álvarez Álvarez, Darío. 2016. «El paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis». *RA: Revista de Arquitectura*, n. 13: 37–50.

Álvarez Basso, Carlota. 2005. «Museo de Arte Contemporánea de Vigo: un trevo de catro follas». *Grial: revista galega de cultura*, n. 168: 32–35.

Álvarez Cebrián, María. 2006a. «Hibridaciones urbanas y armonías contrastadas: introducción». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 169–79. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Álvarez Cebrián, María. 2006b. «Intervención en los márgenes del río Arnoia a su paso por Allariz (1993-2003)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 195–208. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Álvarez Cebrián, María. 2006c. «La isla de las esculturas de Pontevedra (1999-2000)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 71–88. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Álvarez Cebrián, María, e Clara **Rodríguez Cordeiro**. 2009. «Un análisis del paisaje urbano de la ciudad de Vigo: el proyecto arquitectónico y escultórico para la ordenación del borde marítimo (1993-2008)». En *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, 241–56. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Álvarez Jorge, Moisés. 2021. «Os feístas». En *Sobre as cousas. Anuario 2020*, 231–36. Santiago de Compostela: Agencia Gráfica-Sobre as cousas.

Álvarez Mora, Alfonso. 1975. «El casco antiguo de Pontevedra en el conjunto del sistema urbano de la ciudad». *Ciudad y territorio*, n. 1–2: 107–16.

Álvarez Mora, Alfonso. 1981. «O Centro Histórico. Entre a produción de novo solo urbano e a utilización do patrimonio existente». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 18–25. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Álvarez Pousa, Luís. 1974a. «La mayoría de los asistentes se manifestaron contrarios al derribo y a la decisión municipal». *La Voz de Galicia*, 23 de novembro de 1974.

Álvarez Pousa, Luís. 1974b. «¿Y el pueblo?» *La Voz de Galicia*, 1 de decembro de 1974.

Álvarez Pousa, Luís. 1986. *Encontros: A vivenda rural ameazada*. Galiza: Compañía de Radiotelevisión de Galicia.

Álvarez Pousa, Luís. 1993a. «Comunicación e cultura na sociedade urbana». *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 315–24.

Álvarez Pousa, Luís. 1993b. «Intervencións en Compostela». *La Voz de Galicia*, 4 de abril de 1993: 32.

Álvarez Sala, Damián. 2003. «Sen título». En *César Portela, arquitecto*, 33–43. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Álvarez Sala, Damián. 2010. «Mediodía en la bruma». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 67–70. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

«Alvaro Siza. Un museo in Spagna, una scuola in Portogallo». 1994. *Casabella*, n. 612: 4–17, 67–68.

Alves Costa, Alexandre. 1997. «1974-1975, o SAAL e os anos da Revolução». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 64–71. Múnic: Prestel.

Alvite, Pepe. 1974. «"Los arquitectos tienen problemas", afirma el señor Fernández-Albalat». *El Correo Gallego*, 13 de febreiro de 1974.

Amado Lorenzo, Antonio. 1989. «Un novo espacio: dársena de Carruxeiras de Ferrol». *Galicia Moda*, n. 11: 206–7.

Amadó, Roser, e Lluís **Domènech i Girbau**. 1977. «Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una arquitectura». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 121: 4–7.

Amieiro, Ángel. 1996. «Queixa de Siza Vieira a Fraga Iribarne por alteração de obra». *Jornal de Notícias*, 27 de febreiro de 1996.

Amón, Santiago. 1976. «Santiago de Compostela: Primer Seminario Internacional de Arquitectura». *El País*, 12 de setembro 1976.

Amourgis, Spyros. 1989. «Críticos resistentes: el regionalismo a debate». *Arquitectura Viva*, n. 6: 37–48.

Amourgis, Spyros, **ed**. 1991a. *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*. Pomona: California State

Polytechnic University.

AMOURGIS, Spyros. 1991b. «Introduction». En *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, editado por Spyros Amourgis, VII–XII. Pomona: California State Polytechnic University.

«Ampliación del Rectorado Universitario, Vigo». 1999. *A&V Monografías*, n. 75–76: 88–92.

«Análisis del Campus Universitario en Vigo de EMBT, Miralles Tagliabue». 2004. *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 58: 8–11.

ANDRADE CERNADAS, Xosé Miguel, e Anselmo **LÓPEZ CARREIRA**. 2020. *O Reino medieval da Galicia: Crónica dunha desmemoria*. Vigo: Xerais.

ANGELILLO, Antonio. 1996. *Obras de Souto de Moura. Uma interpretação. Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau.

ANGELILLO, Antonio. 2001. «Arquitectura contemporânea em Portugal - Os últimos dez anos». En *Arquitectura portuguesa contemporânea (1991-2001)*, editado por Fátima Fernandes e Michele Cannatà, 31–34. Porto: ASA Editores.

ANGELILLO, Antonio, e Carlos **QUINTÁNS EIRAS**. 1994. «Santiago de Compostela: una politica di progetti». *Casabella*, n. 618: 26–41.

ANTONAKAKIS, Dimitris. 1981. «Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική: Παρεμβάσεις». *The Journal of the Association of Greek Architects*, n. 8: 81–82.

APARICIO ALONSO, José María. 1990. «Edificio da Confederación Hidrográfica do Norte (Monforte de Lemos)». *Obradoiro*, n. 16: 70–74.

«Aprovechamiento hidroeléctrico del río Navia». 1957. *Informes de la construcción* IX (88): s. n.

ARDID POSADA, Carlos. 1992. «A arquitectura en Galicia nas décadas dos anos 60 e 70». En *Arquitectura recente*, 9–19. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

AREÁN, Carlos. 1968. «Cien años de arquitectura española». *Atlántida*, n. 32: 206–19.

AREÁN, Carlos. 1987. «Una arquitectura totalizadora: breve nota sobre la arquitectura de José Bar Bóo». *On diseño*, n. 80: 17–18.

ARENDT, Hannah. 1974. *La condición humana*. Barcelona: Seix Barral.

ARES, Rafael. 1993. «Borrón y piedra nueva». *La Voz de Galicia*, 15 de agosto de 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. 1965. «Sul concetto di tipologia architettonica». En *Progetto e destino*, 75–81. Milán: Il Saggiatore.

ARIAS JORDÁN, José, Santiago **CATALÁN TOBÍA**, e Eduardo **HERRÁEZ FERNÁNDEZ**. 1990. «Praza da Soedade (Lugo)». *Obradoiro*, n. 18: 82–85.

ARMERO CHAUTON, Jacobo, e Xosé Ramón **IGLESIAS VEIGA**. 2002. «Antonio Palacios, arquitectura e cidade». En *Antonio Palacios. Plan de extensión e reforma interior da cidade de Vigo*, 85–97. Vigo: Concello de Vigo-AEE Ediciones.

ARMESTO, Javier. 2002. «Habitar bateas, propuesta gallega en la Bienal de Arquitectura de Venecia». *La Voz de Galicia*, 5 de setembro de 2002.

ARMESTO, Javier. 2004. «Washington descubre Galicia». *La Voz de Galicia*, 24 de xullo de 2004: Culturas, 13.

ARMESTO, Javier. 2005a. «Eisenman propuso hacer viviendas». *La Voz de Galicia*, 23 de outubro de 2005: 2-3.

ARMESTO, Javier. 2005b. «Los arquitectos ven la Cidade da Cultura como un "desastre"». *La Voz de Galicia*, 23 de outubro de 2005: 2.

ARMESTO, Javier. 2008. «Los urbanistas aconsejan a A Coruña y Vigo mantener su identidad portuaria». *La Voz de Galicia*, 17 de outubro de 2008: 32.

ARMESTO AIRA, Antonio. 2000. «Arquitectura y naturaleza: tres sospechas sobre el próximo milenio». *DPA: documents de projectes d'arquitectura*, n. 16: 34–43.

ARMESTO AIRA, Antonio, e Quim **PADRÓ**. 1996. *Casas atlánticas. Galicia y Norte de Portugal*. Barcelona: Gustavo Gili.

ARÓSTEGUI, Arantza. 2008. «El Tribunal de Cuentas detecta partidas no justificadas en el Gaiás». *La Voz de Galicia*, 2 de marzo de 2008: 15

«Arquitectura gallega». 2006. *Obradoiro*, n. 32: Caderno 04.

«Arquitectos gallegos». 1978. *Arquitectura*, n. 212: 5–34.

«Arquitectura galega contemporánea: nove casas consistoriais». 1981. *Obradoiro*, n. 7.

ARQUIVO HISTÓRICO DO COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA. 1974. «Informe del Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia». *La Voz de Galicia*, 7 de xuño de 1974.

ARRANZ, Félix. 2004. «C. Quintáns, C. Crespo e A. Raya». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 266–93. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

ARRANZ, Félix. 2004b. «Terceiros Encontros: encontrarse, aprender». *Obradoiro*, n. 31: 93–95.

ARZA GARALOCES, Pablo. 2019. «Spain, poetics of modernism', 1986: la arquitectura española en Architectural Review a través de la mirada de Peter Buchanan». *Cuaderno de notas*, n. 19: 119–32.

ASENSIO CERVER, Francisco. 1998. *Eleven. Obra reciente. Eleven. Obra reciente*. World Environmental Design. Barcelona: Arco Editorial.

ASENSIO GÁLVIN, Carlos. 2010. «Mares de dentro y fuera». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 103–5. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

ASTOR CASALDERREY, Rafael. 1989. «Formas estructurales en los viñedos gallegos». *Boletín académico*, n. 11: 23–25.

ATLÁNTICA. 1980. *Atlántica 80: últimas tendencias das artes plásticas en Galicia*. Baiona: Axuntamiento de Baiona.

ATLÁNTICA. 1981a. *Atlántica 81*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Atlántica. 1981b. *O feito plástico: Atlántica*. Vigo: Concello de Vigo.
Atlántica. 1983. *Atlántica 1983: Santiago de Compostela*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
Atlántico Diario. 1992a. «Los Reyes de España inauguran hoy la mayor Exposición de la historia», 20 de abril de 1992.
Atlántico Diario. 1992b. «El Museo del Mar de Vigo», 25 de setembro de 1992.
Augé, Marc. 1993. *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
Aymerich, Carlos. 2007. «Cidade da cultura: do soño á realidade». *Eco: revista do eixo atlántico*, n. 199: 15.
Aymonino, Carlo. 1977. «La proyectación a diversas escalas. La experiencia de Pesaro». En *Proyecto y ciudad histórica*, 141–46. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Aymonino, Carlo. 1981. *El significado de las ciudades*. Madrid: Blume.
«Ayuntamiento de Cangas (Pontevedra)». 1996. *A&V Monografías*, n. 57/58: 82–85.
«Ayuntamiento de Lalín (Pontevedra)». 2011. *A&V Monografías*, n. 147/148: 146–55.

B

B. P. 2006. «Os Bandazos do discurso mediático». *Tempos novos*, n. 114: 34–35.
Baamonde, Antón. 1994. «Solidez/levidade: unha proposta». *Obradoiro*, n. 23: 6–7.
Babío Urkidi, Carlos, e Manuel **Pérez Lorenzo**. 2018. *Meirás: un pazo, un caudillo, un espolio*. Santiago de Compostela: Fundación Galiza Sempre.
Baldellou, Miguel Ángel. 1971. «Panorama de la arquitectura actual en Galicia». *Hogar y arquitectura*, n. 96: 16–54.
Baldellou, Miguel Ángel. 1974a. «Alejandro de la Sota». *Hogar y arquitectura*, n. 115: 24–104.
Baldellou, Miguel Ángel. 1974b. «La tradición viva en la obra de Luis Peña Ganchegui». *Hogar y arquitectura*, n. 113–114: 148–208.
Baldellou, Miguel Ángel. 1985. «Arquitecturas marginales en la España contemporánea. Galicia como paradigma». Universidad Politécnica de Madrid.
Baldellou, Miguel Ángel. 1988. «Alejandro de la Sota: el magisterio interior». *Obradoiro*, n. 15: 50–51.
Baldellou, Miguel Ángel. 1991. «Alejandro de la Sota ou a autoridade moral». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 93–94.
Baldellou, Miguel Ángel. 1992a. «La intuición reflexiva». En *J. Manuel Gallego*, 6–12. Barcelona: Gustavo Gili.
Baldellou, Miguel Ángel. 1992b. «Treppen-Häuser: Zwei Museen in La Coruña». *Deutsche Bauzeitung*, n. 126: 66–70.
Baldellou, Miguel Ángel. 1993a. «Algo se mueve en Galicia: modas y modos de una cultura viva». *A&V Monografías*, n. 41: 6–9.
Baldellou, Miguel Ángel. 1993b. «Gestalt und Erinnerung». *Bauwelt*, n. 31: 1624–29.
Baldellou, Miguel Ángel. 1994. «Santiago de Compostela. La forma y la memoria». *Arquitectura*, n. 299: 62–68.
Baldellou, Miguel Ángel. 1995a. *Arquitectura moderna en Galicia*. Santiago de Compostela: Electa, Consello da Cultura Galega.
Baldellou, Miguel Ángel. 1995b. «Hacia una arquitectura racional española». En *Arquitectura española del siglo XX*, 9–356. Serie *Summa Artis. Historia General del Arte*, XL. Madrid: Espasa-Calpe.
Baldellou, Miguel Ángel. 1995c. *Lugar, memoria e proxecto: Galicia (1974-1994)*. Santiago de Compostela: Electa, Consello da Cultura Galega.
Baldellou, Miguel Ángel. 1997. «Alejandro de la Sota in der Spanischen Architektur. Eine Interpretation». *Werk, Bauen + Wohnen*, n. 5: 4–17.
Baldellou, Miguel Ángel. 1998. «La sección tensa. Sota en el Maravillas». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 145: 40–41.
Baldellou, Miguel Ángel. 2001. «Palacios antes y después». En *Antonio Palacios, constructor de Madrid*, editado por Gonzalo Armero Alcántara e Jacobo Armero Chauton, 283–88. Madrid: La Librería.
Baldellou, Miguel Ángel. 2002. «La precisión precisa». En *Manuel Gallego: obras en Santiago de Compostela*, 15–16. Santiago de Compostela: Grupo San José.
Baldellou, Miguel Ángel. 2003. «Manuel Gallego Jorreto». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 80–113. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Baldellou, Miguel Ángel. 2004. «Mario di Felice». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 324–51. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Baldellou, Miguel Ángel. 2018. «Del exilio y otras soledades». *P+C, proyecto y ciudad. Revista de temas de arquitectura*, n. 9: 67–78.
Baldellou, Miguel Ángel. 2019. «Manuel Gallego, on my journey». *Archives*, n. 5: 254–75.
Baldellou, Miguel Ángel, Antonio **Bonet i Castellana**, Josep Lluís **Sert**, e Félix **Candela Outeriño**. 1995. «La experiencia del exilio: un encuentro en Santiago. 1975». *Arquitectura*, n. 303: 21–56.
Ballester, José María. 1976. «Venecia y Compostela: la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquitectura, a debate». *Blanco y Negro*, 18 de setembro de 1976: 73.

Baltar Tojo, Alberto, Manuel **Gallego Jorreto**, e José Enrique **Pérez-Arda**. 1990. «Rehabilitación del edificio de San Caetano de Santiago de Compostela». *On diseño*, n. 109: 156–63.

Baltar Tojo, Rafael. 1979. «Nueva arquitectura de los conjuntos históricos». *Obradoiro*, n. 4–5: 63–66.

Baltar Tojo, Rafael. 1981. «A determinación da arquitectura: discurso de Rafael Baltar no seu ingreso na Academia Galega das Ciencias». *Obradoiro*, n. 7: 74–81.

Baltar Tojo, Rafael. 1985. «Encontro en Santiago: Sert-Bonet-Candela». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.

Baltar Tojo, Rafael. 1991a. *Arquitectura y preexistencias: una referencia gallega*. Sada: Ediciós do Castro.

Baltar Tojo, Rafael. 1991b. «Profesor e mestre». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 95–96.

Baltar Tojo, Rafael. 1991c. «Reflexións acerca da arquitectura institucional». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 15–16. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Baltar Tojo, Rafael. 1992. «Rafael Baltar: entrevista». Entrevista por Xosé Manuel Casabella. *Obradoiro*, n. 21: 102–4.

Baltar Tojo, Rafael. 1994a. «Nacemento do Museo do Pobo Galego». *Obradoiro*, n. 23: 17–21.

Baltar Tojo, Rafael. 1994b. «Un edificio para almacén y servicios eléctricos en Santiago de Compostela». En *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, II: 1429–36. Madrid: Editorial Complutense.

Baltar Tojo, Rafael. 1996. «Arquitectura gallega o arquitectura en Galicia». En *Otra visión de Europa: escrita en Galicia*, 183–97. Madrid: Fundación Encuentro.

Baltar Tojo, Rafael. 1998. «Ampliación del presbiterio de la catedral de Santiago». *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n. 4–5: 177–79.

Baltar Tojo, Rafael. 2001a. «Carlos Meijide». *Boletín académico*, n. 25: 2–3.

Baltar Tojo, Rafael. 2001b. «Novo edificio de xulgados de Santiago de Compostela». En *25 anos: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, editado por Federico López Taetzel, 19–22. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Baltar Tojo, Rafael. 2002. «Un canto de serea». *Interesarte*, n. 12: 29.

Baltar Tojo, Rafael. 2003. «José Javier Suances Pereiro». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 20–49. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Baltar Tojo, Rafael, e José Antonio **Bartolomé Argüelles**. 1979. «Viviendas de segunda residencia en Portosín». *Obradoiro*, n. 3: 12–13.

Baltar Tojo, Rafael, José Antonio **Bartolomé Argüelles**, e Carlos **Almuíña Díaz**. 2000. «Novo edificio de xulgados de Santiago de Compostela». *Obradoiro*, n. 28: 12–15.

Baltar Tojo, Rafael, Gerardo **Salvador Molezún**, Carlos **Almuíña Díaz**, e José Antonio **Bartolomé Argüelles**. 1991. «Rehabilitación del Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña)». En *Muestra de 10 Años de Arquitectura Española, 1980-1990*, 49. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes.

Bandeira, Pedro. 2014. *Escola do Porto. Lado B: uma história oral (1968-1978)*. Lisboa: Documenta.

Banet, Teresa. 2002. «José María Banet y Díaz-Varela». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 130–61. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Banham, Reyner. 1977. *Age of Master: a Personal View of Modern Architecture*. Londres: The Architectural Press.

Baquero Riazuelo, José María. 1988. «Renovación urbana cautelosa en Kreuzberg, Berlín: una tarea en silencio de la IBA». *Boletín académico*, n. 8: 39–45.

Bar Bóo, Xosé. 1968. «Obras del arquitecto José Bar Bóo». *Arquitectura*, n. 117: 25–37.

Bar Bóo, Xosé. 1978a. «Alocución inaugural». *Obradoiro*, n. 1: 3.

Bar Bóo, Xosé. 1978b. «Cartas al director». *Obradoiro*, n. 4/5: 2.

Bar Bóo, Xosé. 1978c. «Proyecto: edificio de viviendas en Vigo». *Obradoiro*, n. 0: 70–79.

Bar Bóo, Xosé. 1985. «Biblioteca Antonio Palacios Ramilo (Porriño)». *Obradoiro*, n. 12: 17–20.

Bar Bóo, Xosé. 1987. «Notas al artículo 'Intenciós na arquitectura de Xosé Bar Bóo' de Xan Casabella». *Boletín académico*, n. 6: 12–15.

Bar Bóo, Xosé. 1989a. «El arquitecto vigués Bar Bóo es favorable al derribo de los antiguos juzgados de Príncipe». *Faro de Vigo*, 1 de febreiro de 1989: 8.

Bar Bóo, Xosé. 1989b. «Respuesta a X. L. Méndez Ferrín». *Faro de Vigo*, 20 de febreiro de 1989: 52.

Bar Bóo, Xosé. 1990a. «Cadeira X.A.C. (Xulgados A Coruña)». *Obradoiro*, n. 17: 119–21.

Bar Bóo, Xosé. 1990b. «Edificio de xulgados». *Obradoiro*, n. 17: 104–18.

Bar Bóo, Xosé. 1990c. «Reflexións sobre a construcción con pedra natural». *Obradoiro*, n. 17: 95–104.

Bar Bóo, Xosé. 1991. «Entrevista con Xosé Bar Bóo». Entrevista por Damián Villalaín. *Grial: revista galega de cultura*, n. 106: 183–91.

Bar Bóo, Xosé. 1992a. «Bar Bóo, a orixinalidade na obra creativa». Entrevista por Uxía Senlle. *O tranvía*, n. 2: 24–26.

Bar Bóo, Xosé. 1992b. «Casa Ferro (Ponteareas)». *Obradoiro*, n. 21: 58–61.

Bar Bóo, Xosé. 1996. «Crecimiento y desarrollo. Conferencia en la Universidad Menéndez Pelayo (Santander, agosto 1980)». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 232–38. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Bar Bóo, Xosé, Alberto **Baltar Tojo**, Xaime **Garrido Rodríguez**, Jaime **Riera Nieves**, e Alfonso **Enríquez Moure**. 1975. «Plan General de Ordenación del municipio de Bayona». *Ciudad y territorio*, n. 1: 149–62.

Bar Bóo, Xosé, Carlos **Fernández**, Marcial **Gondar**, Basilio **Lourenço**, e César **Portela**. 2002. «*Bauen, Wohnen, Denken*. Arquitectos encontran a Heidegger, ou *pensar e Pólis*». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 455–63.

Bar Bóo, Xosé, Basilio **García Pérez**, Xavier **Álvarez Souto**, César **Portela**, Javier **Yuste Grijalba**, e Fernando **Nebot Beltrán**. 1978a. «Ponencia española para el XIII Congreso UIA. 1. Crecimiento versus desarrollo. 1ª Parte». *Arquitectos: Consejo Superior de Colegios Oficiales de Arquitectos de España*, n. 14: 5–28.

Bar Bóo, Xosé, Basilio **García Pérez**, Xavier **Álvarez Souto**, César **Portela**, Javier **Yuste Grijalba**, e Fernando **Nebot Beltrán**. 1978b. «Ponencia española para el XIII Congreso UIA. 1. Crecimiento versus desarrollo. 2ª Parte». *Arquitectos: Consejo Superior de Colegios Oficiales de Arquitectos de España*, n. 14: 29–54.

Bar Bóo, Xosé, Basilio **García Pérez**, Xavier **Álvarez Souto**, César **Portela**, Javier **Yuste Grijalba**, e Fernando **Nebot Beltrán**. 1978c. «Ponencia española para el XIII Congreso UIA. 2. Hacia un modelo autonómico de desarrollo. 3ª Parte: Galicia». *Arquitectos: Consejo Superior de Colegios Oficiales de Arquitectos de España*, n. 15: 25–49.

Barbi, Jorge. 2011. «La aldea fantasma». Accedido 10/11/2022. https://bit.ly/3US3O6q.

Barbosa, José Antonio. 1995. «El Puente de La Rocha en Santiago de Compostela: ampliación de dos a cuatro carriles de circulación del puente existente en el km 67 de la CN-550 de la Coruña a Santiago y Tuy». *Informes de la construcción* XLVII (438): 41–48.

Bardají Álvarez, Enrique. 1985. «¿Recuperación regionalista en Madrid?» *A&V Monografías*, n. 3: 88–89.

Bardají Álvarez, Enrique, e Juan Luis **Dalda Escudero**. 1992. «Masterplan für Santiago de Compostela, 1990». *Werk, Bauen + Wohnen*, n. 9: 26–33.

Barge Ferreiros, Santiago, e María Belén **Bouza Cora**. 2010. «Centro Etnográfico. Curtis, A Coruña (España): Barge & Bouza». *A&V Proyectos*, n. 37: 38–39.

Barge Ferreiros, Santiago, e María Belén **Bouza Cora**. 2014a. «Centro de formación e interpretación de valores culturales y etnográficos del Mandeo. Curtis, A Coruña. Spain». *On diseño*, n. 343.

Barge Ferreiros, Santiago, e María Belén **Bouza Cora**. 2014b. «Centro etnográfico, Curtis». *A&V Monografías*, n. 165/166: 130–35.

Barge Ferreiros, Santiago, e María Belén **Bouza Cora**. 2016. «El Gobierno Civil de Tarragona. Conexiones y vigencia de la obra de Alejandro de la Sota a través de la lectura de cuatro obras de arquitectura contemporánea en Galicia». *BAc Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n. 6: 108–24. https://doi.org/10.17979/bac.2016.6.0.1349.

Barr, Alfred H., Henry-Russell **Hitchcock**, Walter **Gropius**, George **Nelson**, Ralph T. **Walker**, Christopher **Tunnard**, Frederick **Gutheim**, *et al*. 1948. «What Is Happening to Modern Architecture?» *The Bulletin of the Museum of Modern Art* XV (3): 4–20. https://doi.org/10.2307/4058109.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. 1982. *Historia contemporánea de Galicia*. A Coruña: Gamma.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón. 1983. *Historia contemporánea de Galicia: ideología y cultura*. Serie *Historia de Galicia*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

Barro, David. 1998a. «Iago Seara: croquis dunha traxectoria arquitectónica». *Interesarte*, n. 2: 22–25.

Barro, David. 1998b. «Manolo Gallego e o Museo de Belas Artes da Coruña: descubrir a luz cun dos seus amantes». *Interesarte*, n. 1: 22–24.

Bartolomé Argüelles, José Antonio. 2001. «Edificio para servizos eléctricos en Santiago de Compostela». En *25 anos: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, editado por Federico López Taetzel, 15–20. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Bas López, Begoña. 1983. *As construcións populares: un tema de etnografía en Galicia*. Sada: Ediciós do Castro.

Bas López, Begoña. 1984. «Arquitectura popular de produción agrícola. Problemática actual». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 82–94. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Bas López, Begoña. 1997. «Arquitectura para a producción campesiña». En *Galicia. Antropoloxía*, XXIII: 192–353. A Coruña: Hércules.

Bayón, Mariano. 1992a. «Centro Regional de la Red Eléctrica de España». *El Croquis*, n. 55/56: 176–85.

Bayón, Mariano. 1992b. «Pensamientos confirmados por unas obras de Manuel Gallego». *El Croquis*, n. 55/56: 186–90.

Baztán Lacasa, Carlos. 1991. «Alte Gebäude – neu entworfe». *Archithese*, n. 5: 24–37.

Baztán Lacasa, Carlos, Mª Dolores **Muñoz Alonso**, e Maira **Herrero Pérez-Gamir**, **eds**. 1997. *Museos españoles: la renovación arquitectónica*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Beaudouin, Laurent. 1991. «Quatre projects urbains - Le Quartier Schlesisches Tor à Berlin; Reconstruction de l'Église de Salemi en Sicile; Cité de la jeunesse à Paris; Musée a Saint-Jacques de Compostelle». *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 278: 110–23.

BEAUDOUIN, Laurent. 1993. «Elogio de la mesura: la trayectoria de Álvaro Siza». *A&V Monografías*, n. 40: 6–15.

BECKER, Annette, Wilfried **WANG**, e Ana **TOSTÕES**, **eds.** 1997. *Arquitectura do século XX: Portugal*. Múnic: Prestel.

BEIRAS GARCÍA-SABELL, Daniel. 2012a. «A construción do lugar público na natureza a través da paisaxe galega». Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.

BEIRAS GARCÍA-SABELL, Daniel. 2012b. «Lugares públicos na natureza». *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, n. 7: 35–50.

BEIRAS GARCÍA-SABELL, Daniel. 2013. «Novos camiños para a arquitectura». *Grial: revista galega de cultura*, n. 200: 131–37.

BEIRAS GARCÍA-SABELL, Daniel. 2017. «O rueiro de Sargadelos». *Galegos*, n. 23: 68–75.

BEIRAS GARCÍA-SABELL, Daniel. 2020. «A arquitectura da ruptura». N'*As miradas de Isaac. Centenario de Isaac Díaz Pardo (1920-2020)*, 215–35. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura.

BELLO LLORENTE, Juan, e Carolina **MARTÍNEZ GARCÍA**. 2014. «Achegamento á bioconstrución». *Cerna: revista galega de ecoloxía e medio ambiente*, n. 72: 19–21.

BENEDIKT, Michael. 1987. *For an Architecture of Reality*. Nova York: Lumen Books.

BENEVOLO, Leonardo. 1977. *Historia de la arquitectura moderna*. 3ª. Barcelona: Gustavo Gili.

BENEVOLO, Leonardo. 1987. *Historia de la arquitectura moderna*. 6ª. Barcelona: Gustavo Gili.

BEREA CRUZ, Eduardo, e Carlos **PAZ MOVILLA**. 1998. «Ciudadano Bellas». Vigo: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

BERMEJO GODAY, Jesús. 1983. «Mario Soto: una vocación de hombre». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 16: s. n.

BERMÚDEZ, Silvia. 2018. «Santiago de Compostela and the Spatial Articulation of Power: From the Cathedral to the Cidade da Cultura.» *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, n. 7: 47–58. https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.2.

BERNARDUS. 1974. «Un edificio que se va, una plaza que se viene». *Hoja del lunes de Vigo*, 25 de marzo de 1974.

BERQUE, Augustin. 2003. «Le paysage de Cyborg. Ou l'espace de la ville-campagne». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 2: 109–27.

BERTOLAZZI, Angelo. 2007a. «Cementerio de Finisterre». En *La natural seducción de la piedra: arquitectura contemporánea de España*, editado por Vicenzo Pavan, 46–53. Verona: Faenza Industrie Grafiche.

BERTOLAZZI, Angelo. 2007b. «Rectorado del Campus de la Universidad de Vigo». En *La natural seducción de la piedra: arquitectura contemporánea de España*, editado por Vicenzo Pavan, 130–41. Verona: Faenza Industrie Grafiche.

BERTOLAZZI, Angelo. 2007c. «Sede de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) en Santiago de Compostela». En *La natural seducción de la piedra: arquitectura contemporánea de España*, editado por Vicenzo Pavan, 150–61. Verona: Faenza Industrie Grafiche.

BIANCHI, Martín. 2022. «La casa gallega de Gabriel Chipperfield y Laura de Gunzburg, un hogar en el que las vistas lo son todo». *El País Semanal*, 9 de setembro de 2022.

«Biblioteca y Archivo de Galicia, Santiago». 2011. *A&V Monografías*, n. 147/148: 32–43.

«Biografía». 2001. *Boletín académico*, n. 25: 59–64.

BLANCO, Manuel. 2010. *Una ciudad llamada España*. Barcelona: Gustavo Gili.

BLANCO GRANADO, Jaime. 2015. «La obra de Xosé Bar Bóo: objetividad y dimensión colectiva». Tese de doutoramento, Universitat Politècnica de Catalunya.

BLANCO GUERRA, Fernando. 1980. «Galicia: cubiertas y aleros». *Obradoiro*, n. 6: 60–65.

BLANCO GUERRA, Fernando. 1991. «Rehabilitación de vivenda rural (Moldes, Boborás)». *Obradoiro*, n. 19: 50–53.

BLANCO GUERRA, Fernando. 1994. «Intervencións conceptuais en cascos antigos: algunhas respostas para Compostela». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 61–66. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

BLANCO GUERRA, Fernando. 1995. «Reforma e ampliación dunha vivenda de uso agrícola». *Obradoiro*, n. 24: 100–107.

BLANCO GUERRA, Fernando. 2000. «Praza e monumento "Nós"». *Obradoiro*, n. 28: 100–105.

BLANCO GUERRA, Fernando. 2019. «M. Gallego no Carballiño». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 53–58.

BLANCO GUERRA, Fernando, Alfredo **FREIXEDO ALEMPARTE**, e María Jesús **BLANCO PIÑEIRO**. 1983. «Casa da Cultura do Carballiño». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 14: s. n.

BLANCO HERVÉS, Rubén. 2006. «Del cementerio al jardín. El Parque de Santo Domingo de Bonaval». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 123–38. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

BLANCO HERVÉS, Rubén, e Sergio **VÁZQUEZ MIRAMONTES**. 2006. «Las piscinas das Marés en Leça da Palmeira (1961-1966)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 181–94. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

BLANCO LORENZO, Enrique M. 2012. «Mostrando las nuevas generaciones de la arquitectura gallega». En *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, editado por José Ramón Alonso Pereira, 135–

49. A Coruña: Universidade da Coruña.

Blanco Lorenzo, Enrique M., e Patricia **Sabín Díaz**. 2011. «El hueco paño: dos situaciones de oportunidad». *BAc Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n. 1: 44–53.

Blanco Piñeiro, María Jesús. 2016. «Entrevista a María Jesús Blanco Piñeiro». En *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, editado por María Carreiro López e Cándido López González, 148–71. A Coruña: Universidade da Coruña.

Blasco Esquivias, Beatriz. 2003. «Iago Bonet». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 144–73. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Bofinger, Helge, e Margret **Bofinger**. 1983. *Junge Architekten in Europa*. Berlín: Kohlhamer.

Bohigas, Oriol. 1973. *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona: Tusquets.

Bohigas, Oriol. 1974. «Gregotti. O una estructura teórica desde la práctica proyectual». *Arquitecturas Bis*, n. 4: 15–22.

Boletín Oficial del Estado. 1973a. «DECRETO 1025/1973, de 2 de mayo, por el que se crea el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia». *Boletín Oficial del Estado, 122*, 22 de maio de 1973.

Boletín Oficial del Estado. 1973b. «ORDEN de 25 de julio de 1973 relativa a la constitución del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia». *Boletín Oficial del Estado, 198*, 18 de agosto de 1973.

Boletín Oficial del Estado. 1999. «Resolución de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo por la que se convoca concurso, con intervención de jurado y participación limitada, de ideas a nivel de anteproyectos para las obras de la "Ciudad de la Cultura"». *Boletín Oficial del Estado, 47*, 24 de febreiro de 1999.

Bonell, Esteve, e Nadia **Casabella Álvarez**. 2004. «Xosé Manuel Casabella López». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 202–33. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Bonell, Esteve, e José María **Gil Guitart**. 2003. «Sede de la Xunta de Galicia en Vigo». En *VII Bienal de arquitectura española*, 118–29. Madrid: Ministerio de Fomento.

Bonet Correa, Antonio. 1977. «La estructura urbana de Santiago de Compostela». En *Proyecto y ciudad histórica*, 25–38. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Bonet Correa, Antonio. 1995. «Las construcciones del Finisterre». *ABC Cultural*, 13 de outubro de 1995: 38.

Bonet Correa, Antonio. 1997. «Aldo Rossi, el regreso al orden». *ABC Cultural*, 12 de setembro de 1997: 31.

Bonet Correa, Iago. 1990. «Notas sobre la obra de César Portela». *El Croquis*, n. 43: 138–47.

Bonet Correa, Iago. 1992. «As casas de César Portela: seis variacións dunha idea». *Obradoiro*, n. 20: 34–35.

Bonet Correa, Iago. 1993. *La Casa Azul*. Sada: Ediciós do Castro.

Bonet Correa, Iago. 1994. *La arquitectura del humo*. Sada: Ediciós do Castro.

Bonet Correa, Iago. 1995. «Sobre a Domus». *Obradoiro*, n. 24: 44–45.

Bonet Correa, Iago. 1998. «Do rueiro á cidade lineal». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 19–26.

Bonet Correa, Iago. 2000. «Construcción e natureza ou a arquitectura como a transformación positiva do lugar». *Obradoiro*, n. 28: 52–53.

Bonet Correa, Iago. 2003a. «César Portela Fernández-Jardón». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 174–209. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Bonet Correa, Iago. 2003b. «Sen título». En *César Portela, arquitecto*, 45–59. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Bonet Correa, Iago. 2007. *La arquitectura del humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Bonet Correa, Iago. 2010. «La transformación positiva del lugar». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 91–96. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Bonet Correa, Iago. 2020. *Arquitectura do lume en Compostela*. Brión: Guiverny.

Bonet Correa, Iago, Damián **Álvarez Sala**, e César **Portela**. 1998. *Edificio multiusos, centro parroquial e espacio público circundante en Vilalba*. Santiago de Compostela: Consellería de Política Territorial, Obras Públicas e Vivendas.

Bonet López, Álvaro. 2020. «A arquitectura industrial de Antonio Palacios». En *Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 140–97. Vigo: Fundación Museo do Mar de Galicia.

Bonet López, Álvaro. 2021. *Trazar la mirada. Cuaderno de viaje de Antonio Palacios*. Vigo: Engaiolarte.

Botta, Mario. 1981. «Transmisiones y exageraciones suizas: una entrevista con Mario Botta». *Q: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 42: 34–38.

Botta, Mario. 1983. «Casa unifamiliar en Origlio, Suíza». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 14: s. n.

Botta, Mario. 2014. «Arquitectura y memoria». *RA: Revista de Arquitectura*, n. 16: 91–99.

Botz-Bornstein, Thorsten. 2015. *Transcultural architecture: the limits and opportunities of critical regionalism*. Burlington, VT: Ashgate.

Bouza, Fermín. 1993. «A cidade e os novos escenarios do conflicto». *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 301–5.

Bouzada Fernández, Xan Manuel. 1993. «O vínculo social nos contextos urbanos: unha cala na relación entre

comunidade e cidade». *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 353–65.

BRAVO REMIS, Restituto. 2000. *Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

BRAVO SANFELIÚ, Pascual. 1945. «Antonio Palacios Ramilo». *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 47–48: 414–15.

BRU, Eduard, e Josep Lluís **MATEO**. 1984. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

BRUNO, Luis. 1985. «Mario Botta». *Summarios*, n. 88: 15–36.

BUCHANAN, Peter. 1985. «Somentes conectar co pasado». *Obradoiro*, n. 12: 61–63.

BURKHARDT, François. 1979. «Alvaro Siza, Portugal: Bauen zwischen Tradition und Moderne». En *Regionalismus im Bauen: Inspiration oder Imitation?*, editado por Michael Andritzky, 52–61. Darmstadt: Deutscher Werkbund.

BUSTO MIRAMONTES, Beatriz. 2021. *Um país* a la gallega*: Galiza no NO-DO franquista*. Santiago de Compostela: Através Editora.

BUSTOS, Carlos, e José Carlos **PALACIOS GONZALO**. 1976. «El seminario de Santiago». *Arquitectura*, n. 201: 61–66.

C

CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel. 1997. «A casa-vivenda». En *Galicia. Antropoloxía*, XXIII: 26–191. A Coruña: Hércules.

CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel. 2003. *As construccións da arquitectura popular. Patrimonio etnográfico de Galicia*. A Coruña: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.

CABALLERO, Félix. 1992. «Fraga subraya la identificación existente entre Galicia y América». *El Correo Gallego*, 23 de xullo de 1992.

CABO VILLAVERDE, José Luis, e Jesús Ángel **SÁNCHEZ GARCÍA**, **eds**. 2012. *Cines de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié.

CALVO, Tucho, **ed**. 2006. *Casas consistoriais de Galicia*. *Casas consistoriais de Galicia*. A Coruña: La Voz de Galicia.

CALVO SALVE, Miguel Ángel. 2010. «Un espacio profano y sagrado». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 101–2. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio-José. 2000. «El patrimonio "estrella" del siglo XXI en las viejas ciudades históricas: la competetividad cultural». En *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, 35–43. Madrid: Fundación Argentaria, Visor Dis.

CAMPO BAEZA, Antonio. 1978. «Concurso para la construcción de edificio para el nuevo ayuntamiento de Fene, La Coruña: Lema "Entre dos plazas", primer premio». *Arquitectura*, n. 212: 61–63.

CAMPO BAEZA, Antonio. 2003. «Ensamble. Acerca de las viviendas de Pérez Pita y Junquera». En *Junquera-Pérez Pita (1969-1999)*, 19–21. Madrid: Fundación COAM.

CAMPO BAEZA, Antonio, e Charles **POISAY**. 1985. *Young Spanish Architecture*. Madrid: Ark Architectural.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1984. «Estudio tipológico (Pontevedra)». *Obradoiro*, n. 9: 16–17.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1985. «Prediseño y propuestas formales en el núcleo de Combarro». En *Bordes urbanos, cuadernos de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda*, 67–92. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1992. «Escola de formación pesqueira, Niño do Corvo, Illa de Arousa». *Obradoiro*, n. 20: 46–49.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1995a. «Identidad y proyecto. Hacer arquitectura es una manera de estar en el mundo». En *Ciudad y mujer. Actas del curso: Urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado. Málaga 1993-Toledo 1994*, 265–67. Málaga: Seminario Permanente «Ciudad y Mujer».

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1995b. «Introducción». En *Ciudad y mujer. Actas del curso: Urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público y privado. Málaga 1993-Toledo 1994*, 227–30. Málaga: Seminario Permanente «Ciudad y Mujer».

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1996. «Influencia de las ciudades en la vida de las mujeres». En *Mujer y urbanismo: una recreación del espacio. Claves para pensar en la ciudad y el urbanismo desde una perspectiva de género*, 23–30. Madrid: Federación Española de Municipios y Provincias e Instituto de la Mujer.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1998. «Prólogo». En *Las mujeres recuerdan. Memoria de ocho municipios de Castellón*, 19. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Proyecto NOW.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 1999. «Identidad y proyecto». En *Mujeres: Espacio y Arquitectura*, 11–32. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Proyecto NOW.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 2000a. «Nuevas formas de vida, nuevas viviendas». En *Nuevos objetivos de igualdad en el siglo XXI. Las relaciones entre mujeres y hombres*, 355–68. Madrid: Dirección General de Mujer.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 2000b. «Pascuala Campos de Michelena: entrevista». *Andaina: revista do Movemento Feminista Galego*, n. 27: 19–24.

CAMPOS MICHELENA, Pascuala. 2000c. «Proxecto para restauración da igrexa de Sabucedo e o seu contorno».

Obradoiro, n. 28: 54–55.

Campos Michelena, Pascuala. 2001. «Recordando a Carlos». *Boletín académico*, n. 25: 2–11.

Campos Michelena, Pascuala. 2006. «Otras arquitecturas, otros cuerpos». En *VI Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

«Campus universitario, Vigo». 2004. *A&V Monografías*, n. 105/106: 144–49.

«Campus Universitario de Vigo». 2000. *El Croquis*, n. 100/101: 268–83.

Cano Lasso, Julio. 1965. «Ciudades monumentales: Santiago de Compostela». *Arquitectura*, n. 77: 42–45.

Cano Lasso, Julio. 1972. «Plan parcial del polígono de Vite (Santiago 1967)». *Nueva Forma*, n. 72/73: 14.

Cano Lasso, Julio. 1980. *Julio Cano Lasso, arquitecto*. Madrid: Xarait.

Cano Lasso, Julio. 1985. *La ciudad y su paisaje*. Madrid: Julio Cano Lasso.

Cano Lasso, Julio. 1990. «Pazo de Congresos, Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela)». *Obradoiro*, n. 16: 32–38.

Cano Lasso, Julio. 1992. «Galicia. Arquitectura recente». En *Arquitectura recente*, 21. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Cano Lasso, Julio. 2003. *Universidad Laboral de Ourense*. Serie AACC *Arquitecturas Contemporáneas*, 6. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Cano Lasso, Julio, e Javier **González-Garra Santoro**. 1972. «Burgo de las naciones (Santiago de Compostela) 1964». *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, n. 72/73: 40–41.

Cano Lasso, Julio, Rafael **de la Hoz Arderius**, e Javier **González-Garra Santoro**. 1965. «Albergue provisional de peregrinos en Santiago de Compostela. Burgo de las Naciones». *Hogar y arquitectura*, n. 58: 3.

Capitel, Antón. 1977. «Madrid, los años 40: ante una arquitectura moderna». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 121: 8–13.

Capitel, Antón. 1981. «Mario Botta en Madrid». *Arquitectura*, n. 228: 8–9.

Capitel, Antón. 1982. «La aventura moderna de la arquitectura madrileña (1956-1970)». *Arquitectura*, n. 237: 11–21.

Capitel, Antón. 1985. «L'aventure moderne de l'architecture espagnole, 1950-1980». En *Trente œuvres d'architecture espagnole, annés 50-annés 80*, 21–32. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Capitel, Antón. 1986. *Arquitectura española. Años 50-Años 80*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Capitel, Antón. 1992. «Explicar la arquitectura española contemporánea: de la fundación de una modernidad nueva a la exhibición del eclecticismo». En *España: arquitecturas de hoy*, 47–65. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes.

Capitel, Antón. 1995. «Arquitectura española (1939-1992)». En *Arquitectura española del siglo XX*, 357–618. Serie *Summa Artis. Historia General del Arte*, XL. Madrid: Espasa-Calpe.

Capitel, Antón, Josep Maria **Montaner**, e Víctor **Pérez Escolano**. 2002. «Arquitectura Española, 1992-2001». *Documentos de arquitectura*, n. 50.

Capitel, Antón, Gabriel **Ruiz Cabrero**, Víctor **Pérez Escolano**, Javier **Cenicacelaya**, Peter **Buchanan**, e Raúl **Rispa**. 1998. *Guia de arquitectura, España 1920-2000*. Madrid: Tanais.

Carabaña Morales, Julio. 1993. «Cidade, educación e mercado de traballo». *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 306–14.

Carbajo, Primitivo. 2009. «Moneo propone recuperar el paisaje roto del centro de Vigo». *El País*, 20 de xuño de 2009.

Cárdenas del Moral, Jorge. 2021. *Arquitectura moderna monuental*. Bos Aires: CP67.

Cardoso, António. 1997. *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no norte do país na primeira metade do século XX*. Porto: FAUP.

Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Caridad Graña, Juan A. 2012. «1964-2012: Galicia y el Plan de Desarrollo Comarcal». En *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, editado por José Ramón Alonso Pereira, 99–117. A Coruña: Universidade da Coruña.

Caridad Mateo, José. 1962. «Pranificazón e humanismo». *Vieiros*, n. 2: s. n.

Caridad Mateo, José. 1965. «A entroidada do irracionalismo». *Vieiros*, n. 3: s. n.

Caridad Mateo, José. 1968. «Humanismo: fundamento e pantalla». *Vieiros*, n. 4: s. n.

Caridad Mateo, José. 1974. *Reproducción del capital social: introducción a la teoría de las relaciones entre capitales*. México D. F.: El Autor.

Caridad Yáñez, Eduardo, e Paula **Fernández-Gago Longueira**. 2012. «Los concursos para la Casa de la Ópera de Sídney y para la Ciudad de la Cultura de Santiago: coincidencias con medio siglo de diferencia». En *XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Concursos de Arquitectura*, 795–800. Valladolid, Lisboa: Universidad de Valladolid, Universidade Lusíada.

Carlo, Giancarlo **De**. 1955. «Problemi concreti per i giovani delle colonne». *Casabella-Continuità*, n. 204: 83.

«Carlos Meijide. Obras y proyectos». 2001. *Boletín académico*, n. 25: 13–47.

«Carme de Abaixo: esencias rurales». 2002. *Arquitectura Viva*, n. 87: 17.

Carmen Abeijón, María. 1997. «Recuperación plan especial de protección e reforma interior do casco histórico». *Obradoiro*, n. 26: 54–55.

Carrasco López, Covadonga, e Xoán **Creus Andrade**. 2000.

«Rehabilitación dunha pequena casa». *Obradoiro*, n. 28: 216–22.

CARRASCO LÓPEZ, Covadonga, e Xoán **CREUS ANDRADE**. 2007. «Vivenda en Cee». En *As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)*, 66–71. A Coruña: Fundación Juana de Vega.

CARREIRA, X. 2001. «Cuíña veta al arquitecto Pedro de Llano, encargado de la rehabilitación de Piornedo». *La Voz de Galicia*, 23 de abril de 2001.

CARREIRA DUARTE, Carlos Gilberto Jorge. 2014. «O legado morfológico da arquitectura vernácula: contribuções para o estudo de uma identidade arquitectónica no noroeste peninsular». Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.

CARREIRO OTERO, María, e Cándido **LÓPEZ GONZÁLEZ**. 1991. «A paisaxe e a súa irrealidade». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 32–33. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

CARREIRO OTERO, María, e Cándido **LÓPEZ GONZÁLEZ**, **eds**. 2016. *Arquitectas pioneras en Galicia. Ocho entrevistas*. A Coruña: Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña.

CARRERA GÓMEZ, Alicia. 1998. «Algunhas consideracións en torno ó futuro Museo da Rúa do Príncipe». *Castrelos*, n. 11: 147–52.

CARRERA LÓPEZ, Pablo. 2008. «Os museos no espazo e no territorio: o Museo do Mar de Galicia». En *Museos, espazo e discurso. IX Coloquio Galego de Museos*, 175–87. Lugo: Museo Provincial de Lugo.

CARRERO DE ROA, Manuel, Enrique **RODRÍGUEZ GARCÍA**, e Evaristo **ZAS GÓMEZ**. 1988. «O Burgo das nacións: descripción y análisis de un proyecto. Julio Cano Lasso, La Hoz Arderius, González Garra Santoro». *Boletín académico*, n. 8: 24–35.

CARVAJAL FERRER, Javier. 1993. «Casa Criado». *Obradoiro*, n. 22: 60–63.

CARVALHO DIAS, Carlos. 2013. *Memórias de Trás-os-Montes e Alto Douro: nos 55 anos do «Inquérito à arquitectura regional portuguesa»*. Guimarães: Opera Omnia.

«Casa Álvarez, Ames». 1996. *A&V Monografías*, n. 60: 72–75.

«Casa da Música, 1999-2005, Oporto (Portugal)». 2015. *A&V Monografías*, n. 178/179: 66–77.

«Casa de vacaciones, 1996-2002, Corrubedo». 2008. *A&V Monografías*, n. 131: 34–35.

«Casa de vacaciones, Corrubedo». 2003. *A&V Monografías*, n. 102: 78–81.

«Casa en Corrubedo, La Coruña, 1980-82: Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez-Pita, arquitectos». 1982. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 153: 30–32.

«Casa en Moledo, 1991-1998, Moledo (Portugal)». 2011. *A&V Monografías*, n. 151: 60–65.

«Casa en Moledo, Portugal». 1998. *A&V Monografías*, n. 72: 96–99.

«Casa en Puente Sarela, Santiago (La Coruña)». 2010. *A&V Monografías*, n. 145: 110–21.

«Casa unifamiliar, Veigue». 1993. En *Anuario 1993*, 162–65. Madrid: Arquitectura Viva.

«Casa y patrimonio, López-Cotelo en Santiago». 2008. *Arquitectura Viva*, n. 121: 13.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1984. «Xornada sobor da vivenda unifamiliar en Galicia». *Obradoiro*, n. 9: 50–53.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1985. «A modernización da arquitectura galega: o caso de Andrés Fernández-Albalat Lois». *Luzes de Galiza*, n. 0: 20–21.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1986a. «A arquitectura galega do século XX». *Luzes de Galiza*, n. 3: 23.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1986b. «Intenciós na arquitectura de Xosé Bar Bóo». *Boletín académico*, n. 4: 32–43.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1988. «Arquitectura. Entre a tradición e a modernidade». *A Nosa Terra. A nosa historia - Decenário*, n. 3–4: 110–13.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1989. «Galicia frente a Europa: arquitectura». *Luzes de Galiza*, n. 14/15: VII-XIV.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1991a. «Arquitectura de Galicia: tradición e modernidade». En *Galicia, tradición e deseño*, 65–82. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1991b. «Arquitectura institucional: da ditadura á autonomía». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 54.8-55. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1991c. «Arredor da casa Domínguez». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 28–37.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1992. «Hotel Milano, A Estrada: unha valoración crítica». *Obradoiro*, n. 21: 85.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1994. «Álvaro Siza e o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela». *Obradoiro*, n. 23: 22–26.

CASABELLA LÓPEZ, Xan. 1996. «Intenciones en la arquitectura de Xosé Bar Bóo». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 46–57. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

CASABELLA LÓPEZ, Xan, e Carlos **GONZÁLEZ SEOANE**. 1997. «CGAC e as súas monstruosas transformacións». *Obradoiro*, n. 26: 140–41.

CASABELLA LÓPEZ, Xosé Manuel. 1983a. «A Coruña: tres ejemplos de recuperación arquitectónica (II). Museo de la naturaleza en el edificio Atalaya». *Q: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 65: 62.

CASABELLA LÓPEZ, Xosé Manuel. 1983b. «A Coruña: tres ejemplos de recuperación arquitectónica (III). Centro Cultural "Kiosko Alfonso"». *Q: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 65: 63–54.

CASABELLA LÓPEZ, Xosé Manuel. 1983c. «Centro Cultural Kiosko Alfonso». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 14: s. n.

CASABELLA LÓPEZ, Xosé Manuel. 1983d. «Museu da natureza na Atalaya». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio*

Oficial de Arquitectos de Galicia, n. 14: s. n.

Casabella López, Xosé Manuel. 1984a. «Diseño: Adolfo Domínguez». *Obradoiro*, n. 9: 80–81.

Casabella López, Xosé Manuel. 1984b. «Recuperación dun pabellón modernista como Palacio de exposicións e conferencias polo arquitecto X. M. Casabella». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 19: s. n.

Casabella López, Xosé Manuel. 1988. «Mitos e miserias da arquitectura galega (1ª parte)». *Luzes de Galiza*, n. 8/9: 18–19.

Casabella López, Xosé Manuel. 1990a. «Remodelación das Burgas». *Obradoiro*, n. 16: 110–17.

Casabella López, Xosé Manuel. 1990b. «Arquitectura institucional versus arquitectura nacional». *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 1990: 40.

Casabella López, Xosé Manuel. 1991. «Arquitectura institucional versus arquitectura nacional». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 17–20. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Casabella López, Xosé Manuel. 2009. «Os primeiros cursos da Escola». En *I.doc: documentos da escola técnica superior de arquitectura da Coruña*, editado por Antonio Santiago Río Vázquez, 5–28. A Coruña: Universidade da Coruña.

Casal, César. 1990a. «Kleihues cuestiona las críticas negativas a su proyecto en San Clemente». *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990: 45.

Casal, César. 1990b. «La Galicia tradicional, del futuro y la americana estarán en la Expo». *La Voz de Galicia*, 20 de decembro de 1990: 28.

Casal, César. 1991. «Arquitectos, diseñadores, fotógrafos y modistos gallegos expondrán sus creaciones en Stuttgart». *La Voz de Galicia*, 6 de febreiro de 1991: 25.

Casal, César. 1992. «Fraga afirma que Galicia "contribuye a la unidad nacional reclamando lo que es suyo" e insiste en la administración única». *La Voz de Galicia*, 21 de abril de 1992.

Casares, Carlos. 1975. «Un estudio sobre arquitectura galega». *La Voz de Galicia*, 29 de xuño de 1975: 66.

Casares Gallego, Amparo. 2004. «Pascuala Campos Michelena». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 78–109. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Casares Gallego, Amparo, e Julia **Álvarez García**. 2013. «Pascuala Campos de Michelena: o camiño á nosa identidade». En *As mulleres nas artes e nas ciencias (I): Reflexións e testemuñas*, 33–41. A Coruña: Universidade da Coruña.

Casas, Manuel **de las**. 2002. «Abrir Vigo al mar». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 37: 44.

Casqueiro Barreiro, Fernando. 1988. «Centro cívico en Xove (Lugo): arquitectura pública en Galicia». *Obradoiro*, n. 14: 18–25.

Cassirer, Brigitte. 1984. *Die Operation SAAL in Porto. Bauergerbeteiligung in Portugal*. Berlín: IBA.

Castaño, Yolanda, e Xoán **Creus Andrade**, **eds**. 2006. *Poética da casa*. Santiago de Compostela: Consellería de Vivenda e Solo.

Castelao, M. 1974. «El Edificio "Castromil", otra vez a debate». *El Ideal Gallego*, 19 de novembro de 1974.

Castillo Ruiz, José. 1996. «Las instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos: el inicio de la moderna protección de la ciudad histórica en nuestro país». *Cuadernos de arte*, n. 27: 241–54.

Castro, Xavier, **ed**. 2000. *Castelao e os galeguistas do interior. Cartas e documentos (1943-1954)*. Vigo: Galaxia.

Castro Arines, Xosé **de**. 1946. «El arte de Galicia en la arquitectura y en las exposiciones». *Finisterre: Revista de Galicia*, n. 25: s. n.

Castro Arines, Xosé **de**. 1975. *O libro das galerías galegas*. Sada: Ediciós do Castro.

Castro Arines, Xosé **de**. 1977. «Un paisaje: la galería gallega». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 6: 35–48.

Castro Erroteta, Xosé María. 1997. «Utopía e contratopía urbana en Vicente Risco». *Obradoiro*, n. 26: 5–7.

Castro Fernández, Belén María. 2000. «La restauración arquitectónica en Galicia (1945-1985) por D. Francisco Pons-Sorolla y Arnau». En *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español: XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, II: 1007–14. Granada: Universidad de Granada, Comité Español de Historia del Arte.

Castro Fernández, Belén María. 2010a. «Ordenación de conjuntos medievales en el Camino de Santiago: traslado y restauración de Portomarín (Lugo)». *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, n. 1: 201–37.

Castro Fernández, Belén María. 2010b. «Rescate e interpretación del patrimonio cultural: la labor del arquitecto Francisco Pons-Sorolla en Galicia». En *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, 93–118. Xixón: Trea.

Castro Fernández, Belén María. 2013. *Francisco Pons Sorolla: arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.

Castro Fernández, Xosé Antón, Yolanda **Herranz Pascual**, e Jesús **Pastor Bravo**. 2018. «Daniel Buren, el campo amplio de la pintura, el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo)». *Arte, Individuo y Sociedad* XXX (3): 599–620. https://doi.org/10.5209/ARIS.58477.

Castro Fernández, Xosé Antón, Yolanda **Herranz Pascual**, e Jesús **Pastor Bravo**. 2022. «La Isla de Esculturas de Pontevedra (1999-2019): un modelo para recuperar la naturaleza como espacio social y cultural en la ciudad». *Arte, Individuo y Sociedad* XXXIV (1): 187–207.

https://doi.org/https://dx.doi.org/10.5209/aris.73149 ARTÍCULOS.

Catalán Tobía, Santiago, e Cristina **López Eimil**. 1990. «Praza Maior: Lugo». *Obradoiro*, n. 18: 78–81.

Cedrón, María. 2015. «Gaiás, el gran error anunciado». *La Voz de Galicia*, 17 de agosto de 2015: 6.

«Cementerio civil, Fisterra (A Coruña)». 2000. *A&V Monografías*, n. 81–82: 120.

Cendán, Susana. 2003. «Sen título». En *César Portela, arquitecto*, 21–31. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Cendón Domínguez, Perfecto, e Andrés **Gómez Touceda**, **eds**. 2005. *Desiderio Pernas. Do detalle á cidade*. Vigo: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

«Centro Cultural Casa das Artes, 1981-1991, Oporto (Portugal)». 2011. *A&V Monografías*, n. 151: 34–41.

«Centro de Altos Estudios Musicales, Santiago». 2004. *A&V Monografías*, n. 105/106: 120–35.

«Centro de Arte Contemporáneo, Santiago». 1994. *A&V Monografías*, n. 45–46: 88–94.

Centro de Información e Estudos Sociais. 2002. «Crecemento versus desenvolvemento». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 433–54.

«Centro de salud en Elviña, La Coruña». 1997. *A&V Monografías*, n. 63/64: 86–89.

Certeau, Michel **de**. 2000. *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.

Cerveira Pinto, António. 1993. «Museu de Siza». *O Independente*, 8 de outubro de 1993.

Chaín Pérez, Manuel María. 1997. «Seceda e Froxán, O Courel: actuacións para a súa posta en valor». *Obradoiro*, n. 26: 92–99.

Chao, Luís A., Luís **Garaizábal Enjuto**, Xosé Henrique **Rodríguez Peña**, e Xosé Xabier **Suances Pereiro**. 1979. «Vivendas de renda limitada en Ourense». *Obradoiro*, n. 3: 22–23.

Chao Castro, David. 2003. «CGAC / Santiago de Compostela: una ventana al futuro». *Descubrir el arte*, n. 56: 82–86.

Chao Castro, David. 2007. «CGAC. Del desinterés al compromiso». *Descubrir el arte*, n. 103: 48–49.

Chao Castro, David, Rafael **Lens Villaverde**, e Verónica **Santos Farto**. 2007. «Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 27–49. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Chao Fernández, Rocío. 2014. «Arquitectura e enxeñería». N'*As mulleres nas artes e nas ciencias (II): O xerme da liberdade*, 9–38. A Coruña: Universidade da Coruña.

Charters, José, Artur **Pires Martins**, José **da Nóbrega**, e José **Lopo Prata**. 1977. «La ciudad de Lisboa». En *Proyecto y ciudad histórica*, 147–64. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Chaslin, François. 2005. «Bajo el signo de la globalización». *A&V Monografías*, n. 113: 172–83.

Cheda, Manuel. 1999. «Todos los sectores sociales respaldan el proyecto para crear la Cidade da Cultura». *La Voz de Galicia*, 29 de agosto de 1999: 37.

Cheda, Manuel. 2007a. «Un experto alertó a la Xunta en 1999 de un "serio" sobrecoste de las obras». *La Voz de Galicia*, 28 de agosto de 2007: 3.

Cheda, Manuel. 2007b. «"Cuanta menos burocracia haya, más podremos avanzar", dijo Pérez Varela del macroproyecto». *La Voz de Galicia*, 8 de novembro de 2007: 4.

Cheda, Manuel. 2007c. «El jurado que advirtió del desfase en la obra alerta de que costará 600 millones». *La Voz de Galicia*, 8 de novembro de 2007: 4.

Cheda, Manuel. 2009. «La Xunta advierte a Eisenman que hará el Gaiás en función de la crisis y sin fechar su final». *La Voz de Galicia*, 28 de outubro de 2009: 13.

Cheda, Manuel. 2013. «Feijóo sobre el Gaiás: "Imos aforrar moitísimo, necesitámolo"». *La Voz de Galicia*, 28 de marzo de 2013: 4.

Chipperfield, David. 2004. «David Chipperfield». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 16–19.

Chipperfield, David. 2018. «La Fundación RIA. Rede de Innovación Arousa». *A&V Monografías*, n. 209/210: 214.

Chueca Goitia, Fernando. 1947. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Bos Aires: Dossat.

Chueca Goitia, Fernando. 1977. *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid: Espasa-Calpe.

«Cine Fraga en Vigo». 1951. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 117: 14–17.

«Ciudad de la Cultura. Santiago de Compostela. Galicia (concurso)». 1999. *Arquitectura*, n. 338: 82–84 e 91–97.

«Ciudad Deportiva Afouteza, Mos». 2022. *A&V Monografías*, n. 243/244: 82–89.

Clemente Cubillas, Enrique. 1984. *Desarrollo urbano y crisis social en Ferrol*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

coag vigo. 1998. *Pérez-Lorente, Yáñez Ulloa: arquitectos*. Vigo: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Cohn, David. 1992. «Una poetica del lugar: tres proyectos de Manuel de las Casas». *Geometría: revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n. 14: 101–2.

Cohn, David. 1993a. «Alejandro de la Sota at 90». *Bauwelt*, n. 31: 2094.

Cohn, David. 1993b. «Eine alte Geschichte in neuer Variante». *Bauwelt*, n. 31: 1640–45.

Cohn, David. 1993c. «El contexto de la arquitectura». *Geometría: revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n. 16: 62–69.

Cohn, David. 1993d. «Entre el regionalismo y la modernidad: últimas arquitecturas gallegas». *A&V Monografías*, n. 41: 10–15.

Cohn, David. 1994a. «Presentación». *Documentos de*

arquitectura, n. 28: 3–4.

Cohn, David. 1994b. «Siza in granite: Galician Center for Contemporary Art, Santiago de Compostela». *Bauwelt*, n. 19: 1038–45.

Cohn, David. 1994c. «Pilgrimage to Santiago: Galician Center of Contemporary Art, Santiago de Compostela, by Álvaro Siza». *Architectural Record*, outubro de 1994.

Cohn, David. 1996a. «Con fondo, contra gravedade». En *Museo de Belas Artes da Coruña*, 20. A Coruña: Asociación de Amigos do Museo de Belas Artes.

Cohn, David. 1996b. «Das Museum der Schönen Künst in La Coruña by Manuel Gallego». *Bauwelt*, n. 47: 2306–9.

Cohn, David. 1996c. «Die Wand zum Wasser: „Das Haus des Menshen" in La Coruña by Arata Isozaki». *Bauwelt*, n. 40: 2306–9.

Cohn, David. 1996d. «Eine Maschine zum Arbeiten. Red Eléctrica Control Center, La Coruña, by Andrés Perea». *Bauwelt*, n. 31–32: 1806–9.

Cohn, David. 1997a. «Institut für den Bietriebwirtschaft, Vigo, by Alfonso Penela». *Bauwelt*, n. 9: 406–11.

Cohn, David. 1997b. «Kulturstifung: Caixa Galicia, A Coruña, by Nicholas Grimshaw». *Bauwelt*, n. 36: 1961.

Cohn, David. 1997c. «El edificio del año». *Diario 16, Culturas*, 4 de xaneiro de 1997.

Cohn, David. 1998a. «Con fondo, contra gravedad». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 145: 56–75.

Cohn, David. 1998b. «Una rica certidumbre de espacios». En *Manuel Gallego*, 10–15. Madrid: Tanais.

Cohn, David. 1999a. «Galician legacy: aging president in Pharaonic gesture». *World Architecture*, n. 78: 53.

Cohn, David. 1999b. «The Eisenman cometh again: New Yorker wins third major competition of the year». *World Architecture*, n. 81: 27.

Cohn, David. 1999c. «Eisenman to Design Cultural Complex in Spanish Pilgrimage City». *Architectural Record*, outubro de 1999.

Cohn, David. 2000a. «El anexo como abordaje: Centro Universitario de Ciencias de la Salud, A Coruña». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 14: 20–28.

Cohn, David. 2000b. *Young Spanish Architects / Junge Spanische Architekten*. Basilea: Birkhäuser Verlag.

Cohn, David. 2002a. «Poética y razón». En *Manuel Gallego: obras en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Grupo San José.

Cohn, David. 2002b. «Eyes to the sea. Burial Niches on a hillside create a poetic landscape above the coast of Galicia. Fisterra Cemetery by César Portela». *Architectural Record*, xullo de 2002.

Cohn, David. 2003. «Crónica de transición: de Cádiz a La Coruña, un panorama ecléctico». *Arquitectura Viva*, n. 92: 26–29.

Cohn, David. 2004. «Batallas en la colina». *Obradoiro*, n. 31: 8–13.

Cohn, David. 2005a. «Cambio de turno». *A&V Monografías*, n. 113: 148–57.

Cohn, David. 2005b. «Manuel Gallego, Presidential Compound of Galicia, Santiago de Compostela». *Architectural Record*, marzo de 2005.

Cohn, David. 2005c. «El presidente en su laberinto». *El País, Babelia*, 11 de xuño de 2005.

Cohn, David. 2006. «Paisajes del interior». *Arquitectura*, n. 344: 8–9.

Cohn, David. 2007a. «Do organicismo ao novo organicismo: Galicia no contexto da arquitectura contemporánea». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 53–58. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Cohn, David. 2007b. «Caixa Galicia Foundation». *Architectural Record*, outubro de 2007.

Cohn, David. 2010. «The Greenhouse Effect: College of Architects of Galicia, Vigo, by Jesús Irisarri and Guadalupe Piñera». *Speech*, n. 5: 98–108.

«Colegio de arquitectos de Vigo». 2009. *El Croquis*, n. 148: 86–109.

«Colegio de Arquitectos de Galicia, Vigo». 2010. *A&V Monografías*, n. 141/142: 72–79.

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1976a. «O Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia pide amnistía xeral». *La Voz de Galicia*, 23 de xullo de 1976: 19.

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1976b. «"Galicia foi sometida a un longo proceso de marxinación e dependencia que a enfrenta hoxe a unha situación tal que esixe medidas radicales"». *La Voz de Galicia*, 25 de xullo de 1976: 37.

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1981. «Concurso de anteproxectos para a consolidación e reforma interior da Casa da Conga». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 142–75. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1988a. «Comunicado da Xunta Direitiva do Colexio de Arquitectos en Vigo sobre do anunciado derribo do edificio da estación». *Faro de Vigo*, 23 de decembro de 1988: 33.

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1988b. «Declaración da Xunta Direitiva do Colexio de Arquitectos en Vigo en relación coas intervencións que se poden realizar no vello Palacio de Xustiza». *Faro de Vigo*, 23 de decembro de 1988: 33.

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia. 1992. *Arquitectura recente*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

«Colegio Oficial de Arquitectos de Vigo». 2008. *El Croquis*, n. 142: 168–76.

«"Collage" de granito». 2007. *Arquitectura Viva*, n. 113: 46–

51.
Collins, Peter. 1970. *Los Ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili.
Colmeiro, José. 2017. *Peripherical Visions/Global Sounds. From Galicia to the World*. Liverpool: Liverpool University Press.
Colquhoun, Alan. 1983. «Regionalismi e tecnologia». *Casabella*, n. 491: 24–25.
Colquhoun, Alan. 1991. *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Ediciones Júcar.
Colquhoun, Alan. 1992. «Osservazioni sul concetto di regionalismo». *Casabella*, n. 592: 52–55.
Colquhoun, Alan. 2005. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili.
Comisión de Cultura COAG. 1976a. «Mesa redonda "A Cibdade ante a revisión do Plan"». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 4: 51–70.
Comisión de Cultura COAG. 1976b. «Mesa redonda sobre "Centros históricos"». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 5: 3–20.
Comisión de Cultura COAG. 1976c. «O Museo do Pobo Galego». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 4: 43–47.
Comisión de Cultura COAG. 1978. «Presentación». *Obradoiro*, n. 0: 2–3.
Comisión de Cultura COAG. 1982. «Sobrado: a destrución do entorno dun monumento nacional». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 10: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1983a. «A recuperación do patrimonio arquitectónico para o desenvolvimento cultural do municipio». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 14: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1983b. «Un proxecto de Siza Vieira: a Quinta da Malagueira en Évora». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 15: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1984a. «Destrución intencionada dunha ponte». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 18: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1984b. «Premio Europa Nostra 1983: Rehabilitación no Mosteiro de Celanova polo Arquitecto E. Fonseca Moretón». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 20: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1985a. «Comisión de cultura: feliz aniversario!» *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1985b. «Nova exposición do COAG». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 25: s. n.
Comisión de Cultura COAG. 1985c. «O COAG denuncia infraccións urbanísticas». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 22: s. n.
Comisionado Director do V Centenario. 1992. *Pavillón de Galicia. Expo '92*. Santiago de Compostela: Comisionado Director do V Centenario.
Conant, Kenneth John. 1983. *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
«Concurso Casa Mar». 2001. *Obradoiro*, n. 29: 2–15.
«Concurso Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela». 2009. *Future Arquitecturas: periódico de concursos de arquitectura*, n. 19/20: 4–37.
«Concurso de anteproxectos para reformar a Casa da Conga». 2001. *Obradoiro*, n. 29: 77.
«Concurso de ideas arquitectónicas: centro de recepción de visitantes Casa de la Historia. Elviña». 2004. *Arquitectura*, n. 338: 114–15.
«Concurso de ideas para o deseño do parque do Pasatempo (Betanzos)». 1990. *Obradoiro*, n. 16: 8–9.
«Concurso para la Sede del Colegio de Arquitectos de Galicia: adaptación de la Casa de la Conga en Santiago de Compostela». 1981. *Arquitectura*, n. 228: 38–43.
«Concurso para nova sede do parlamento de Galicia». 1988. *Obradoiro*, n. 14: 4–13.
«Concurso restringido de ideas para el Pabellón de España en la Exposición Universal. Sevilla, 1992». 1990. *Arquitectura*, n. 283–284: 20–23.
«Concursos: Casa de la Historia». 2004. *A&V Proyectos*, n. 3: 38–56.
Conde Aldemira, Arturo. 1984. «Dos jornadas de urbanismo en Galicia». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 19: s. n.
Congreso de Arquitectos de Galicia. 1992. «Conclusións do primeiro Congreso de Arquitectos de Galicia». *Obradoiro*, n. 21: 9.
«Conjunto residencial, Santiago de Compostela». 2010. *A&V Monografías*, n. 141/142: 188–97.
«Conjunto residencial en Caramoniña». 2009. *El Croquis*, n. 148: 46–65.
«Conjunto residencial en la vaquería Carme de Abaixo». 2009. *El Croquis*, n. 148: 22–31.
Consello da Cultura Galega. 1991a. *Arquitectura institucional en Galicia. Exposición*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
Consello da Cultura Galega. 1991b. *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
Consello da Cultura Galega. 2007a. «Carteis "Arquitectura desde"». Accedido 21/11/2021. https://bit.ly/30shDli.
Consello da Cultura Galega. 2007b. *Cidade da Cultura: Biblioteca e Arquivo Nacional de Galicia*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
Consello da Cultura Galega. 2017. «Pascuala Campos de

Michelena». *Álbum de mulleres*. Accedido 27/11/2022. https://bit.ly/3aLErO7.

Constenla Vega, Xosé. 2018. *O colapso territorial en Galiza: unha lectura dende o espazo da construcción social do país*. Vigo: Galaxia.

Corral, Juan. 1997. «A presenza de arquitectos foráneos na actual paisaxe urbana galega». En *Galicia hoxe*, 103–15. Serie *Galicia, terra única*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social.

Corral Varela, Juan Manuel. 1995. «La polémica construcción del edificio del Banco de España en Santiago: peripecias de postguerra». *Cuadernos de estudios gallegos* XLII (197): 339–60. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.3989/ceg.1995.v42.i107.267.

Corredoira, Pilar. 1991a. «Arte - espacio - realidade - utopía». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 47–49. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Corredoira, Pilar, **ed**. 1991b. *Galicia, tradición e deseño*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.

Coscarelli Comas, Sara. 2013. «Regionalisme Crític Mediterrani: sobre l'assimilació barcelonina de l'imaginari arquitectònic milanès». Tese de doutoramento, Universitat Pompeu Fabra.

Coscarelli Comas, Sara. 2016a. «Cadaqués: reminiscencias americanas en la arquitectura regionalista crítica de Harnden y Bombell (1959-1971). Sobre el apoderamiento de las preexistencias como imposición de un nuevo kitsch». En *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, 197–204. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Coscarelli Comas, Sara. 2016b. «Sobre los inicios del regionalismo crítico mediterráneo en la concepción diseñística de Correa y Milá: el caso de la Casa Villavecchia, Cadaqués (1955)». En *Primer simposio Modernos a pesar de todo. Historia del diseño en España: teorías, métodos y retos*. Barcelona: Fundació Història del Disseny, Museu del Disseny.

Costa Buján, Pablo. 1991. «A residencia de estudiantes, "un embrión clásico no ensanchamento da vella cidade"». *Obradoiro*, n. 18: 48–51.

Costa Buján, Pablo. 2013. «Evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela 1778-1950». Universidade da Coruña.

Costa Buján, Pablo. 2015. *La ciudad heredada: evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela (1778-1950)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Costa Buján, Pablo. 2016. *Periferias y (des)bordes: evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela (1778-1950)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Costas, Quique. 2008. «Reflexións para un debate (des)apaixonado: Cidade da Cultura». *Inzar razóns*, n. 36: 35–41.

Couceiro Núñez, Teresa. 2001. «El espacio de transición entre el interior y el exterior en la vivienda. Estudio a través de la relación interior-exterior». Universidad Complutense de Madrid.

Couselo. 1974. «El Edificio "Castromil" y los gatos de antaño». *El Correo Gallego*, 23 de novembro de 1974.

Crecente Maseda, Gonzalo, e Xosé Manuel **Rosales Noves**. 2007. «Vivenda en Betanzos». N'*As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)*, 58–65. A Coruña: Fundación Juana de Vega.

Crecente Maseda, Xoán Mario, Federico **García Villa**, e Xosé Manuel **Peña Serna**. 1985. «Debuxar Santiago. Coidémo-la nosa arquitectura. Un proxecto que cómpre repetir noutras cidades e vilas galegas». *Aula aberta*, n. 0: 16.

Crespo González, Cristóbal. 2004. «La modernidad trasnochada». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 5.

Creus Andrade, Xoán. 1991. «Arquitectura acumulativa». *Luzes de Galiza*, n. 16/17: 41.

Creus Andrade, Xoán. 1993. «As manifestacións da casa». *Luzes de Galiza*, n. 22/23: 34.

Creus Andrade, Xoán. 2002. «36 intencións sobre arte». *Interesarte*, n. 12: 30–31.

Cristobo, Luis. 1990. «Bienaventurados los consumidores, porque de ellos será una vivienda indigna en este mundo». *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990: 37.

«Cultura oficial: el estadio del ocio y el consumo de signos». 2005. *A&V Monografías*, n. 113: 114–15.

Cunha Rivas, Fernando **da**. 1995. «Paso superior del enlace de Fontiñas en la nueva red periférica de Santiago de Compostela. Retorno a Stonehenge». *Informes de la construcción* XLVII (438): 29–40.

Curtis, William J. R. 1984. «Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity». *Harvard Architecture Review*, n. 4: 65–66.

Curtis, William J. R. 1986a. *Arquitectura moderna desde 1900*. 1.ª ed. Madrid: Hermann Blume.

Curtis, William J. R. 1986b. «Towards an Authentic Regionalism». *Mimar*, n. 19: 24–31.

Curtis, William J. R. 1988. «Anatomía de intenciones. El gimnasio Maravillas». *A&V Monografías*, n. 3: 32–35.

Curtis, William J. R. 1991. «Dúas obras». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 7–27.

Curtis, William J. R. 1994. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». *El Croquis*, n. 68/69: 32–45.

Curtis, William J. R. 1995. «Álvaro Siza: paisaxes urbanas». En *Álvaro Siza: obras e proxectos*, editado por Pedro de Llano Cabado e Carlos Castanheira, 19–26. Santiago de Compostela, Madrid: Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa.

Curtis, William J. R. 1997a. «'Harmonic, hierarchical and noble': de la Sota's Civil Government building in

Tarragona». En *Alejandro de la Sota (1913-1996): The Architecture of Imperfection*, 16–23. Londres: Architectural Association Publications.

Curtis, William J. R. 1997b. «Del monumento a la máquina». *A&V Monografías*, n. 68: 26–29.

Curtis, William J. R. 1999. «Notas sobre la invención: Alvaro Siza». *El Croquis*, n. 95: 22–31.

Curtis, William J. R. 2003a. «La arquitectura es anticipación. Entrevista a William J. R. Curtis». Entrevista por José Manuel Lens. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 2: 315–18.

Curtis, William J. R. 2003b. «Líneas de invención: Álvaro Siza a los 70». *Arquitectura*, n. 334: 8–19.

Curtis, William J. R. 2006. *Arquitectura moderna desde 1900*. 3.ª ed. Londres: Phaidon.

Curtis, William J. R. 2010. «Peter Eisenman fails to translate a seductive proposal into a successful City of Culture for Spain». *The Architectural Review*, n. 1364: 32–36.

D

Dalda Escudero, Juan Luis. 1990. «A cidade histórica de Santiago de Compostela entre a tutela e a ordenación urbanística». *Cadernos A Nosa Terra de pensamento e cultura*, n. 5: 18–20.

Dalda Escudero, Juan Luis. 1992. «O tratamento da Cidade Histórica no Plano Xeral de Ordenación Urbana de Santiago de Compostela». En *Primeiras Xornadas de Planificamento Especial para os Conxuntos Históricos*, 117–23. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Dalda Escudero, Juan Luis. 1993. «La unidad de proyecto en la ordenación de la ciudad histórica: Santiago de Compostela». En *Urbanismo y conservación de Ciudades Patrimonio de la Humanidad*, 125–31. Mérida: Asamblea de Extremadura.

Dalda Escudero, Juan Luis. 1994a. «El Plan Especial y las intervenciones arquitectónicas en la ciudad histórica de Santiago de Compostela». *Ruptura*, n. 2: 19–28.

Dalda Escudero, Juan Luis. 1994b. «O Plan Especial e as intervencións arquitectónicas na cidade histórica de Santiago de Compostela». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 73–76. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Dalda Escudero, Juan Luis. 2002. «Integrando a cidade difusa. A cuestión da vertebración territorial de Galicia no contexto da eurorrexión». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 495–505.

Dalda Escudero, Juan Luis. 2007. «Planes y políticas urbanas: la experiencia urbanística de Santiago de Compostela desde 1988». *Urban*, n. 12: 102–25.

Dalda Escudero, Juan Luis. 2017a. «La "ciudad de las rías", la anticipación de una idea de planificación regional: su anticipación en las directrices de ordenación del territorio en Galicia». En *1968-2018. La Ciudad de las Rías*, editado por Javier González Harguindey, 89–105. A Coruña: Deputación da Coruña.

Dalda Escudero, Juan Luis. 2017b. «Resumen de la propuesta del plan comarcal». En *1968-2018. La Ciudad de las Rías*, editado por Javier González Harguindey, 253–58. A Coruña: Deputación da Coruña.

Dalda Escudero, Juan Luis, Manuel **García Docampo**, e Javier **González Harguindey**. 2006. *Cidade difusa en Galicia*. Santiago de Compostela: Consellería de Política Territorial, Obras Públicas e Transportes, Dirección Xeral de Urbanismo.

Dalda Escudero, Juan Luis, e Ánxel **Viña Carregal**. 1995a. «La transformación urbanística de Compostela. El planeamiento urbano al servicio de un proyecto de desarrollo (Galicia, España)». *Informes de la construcción* XLVII (439): 3–10.

Dalda Escudero, Juan Luis, e Ánxel **Viña Carregal**. 1995b. «La transformación urbanística de la ciudad histórica de Santiago de Compostela». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, editado por Carlos Martí Arís, 202–27. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Davidovici, Irina. 2019. «Constructing the Site: the Ticino and Critical Regionalism (1978-1987) / De constructie van plaats: de Ticino en het kritisch regionalism (1978-1987)». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 92–104.

Davila, Antonio. 1992. «Antonio Davila: "La faceta artística del arquitecto es imprescindible"». *La Voz de Galicia*, 10 de novembro de 1992.

«De origen monolítico: biblioteca central de la Universidad, Vigo». 1998. *Arquitectura Viva*, n. 63: 50–55.

Debord, Guy. 2002. *La sociedad del espectáculo*. València: Pretextos.

Debord, Guy. 2022. «¡A los contenedores de la historia!» En *Debord. Textos de arquitectura, psicogeografía y urbanismo*, editado por Federico López Silvestre e Rubén Camilo Lois González, 119-135. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Dempsey, Kara. 2012. «"Galicia's Hurricane": Actor Networks and Iconic Constructions». *Geographical Review* CII (1): 93–110. https://doi.org/10.1111/j.1931-0846.2012.00132.x.

Dernie, David. 2003. «Galician Center of Contemporary Art». En *New Stone Architecture.*, 154–57. Londres: Laurence King.

Diario 16. 1992a. «Fraga defiende una Galicia que contribuya a la unidad nacional y refuerce la idea de España», 21 de abril de 1992.

Diario 16. 1992b. «Fraga inauguró el Pabellón con Cela y los gaiteros», 21 de abril de 1992.

Diario 16. 1992c. «Fraga critica en la Expo que el ajuste económico coincida con el "impulso invensor" de la Xunta», 23 de xullo de 1992.

Diario 16 de Galicia. 1992a. «El pabellón gallego en la Expo, escaparate del Año Santo de 1993, según la Xunta», 13 de abril de 1992.

Diario 16 de Galicia. 1992b. «Galicia será a primeira comunidade autónoma en abrir o seu pabellón na Expo 92 de Sevilla», 20 de abril de 1992.

Diario 16 de Galicia. 1992c. «Galicia celebrará mañá cunha romaría a súa xornada de honor na illa da Cartuxa», 20 de xullo de 1992.

Diario de Pontevedra. 1974a. «"Mesa redonda" acerca da contaminación e industria en el Mercantil», 2 de maio de 1974.

Diario de Pontevedra. 1974b. «La conservación del edificio "Castromil" en Santiago», 23 de maio de 1974.

Diario de Pontevedra. 1992a. «El Pabellón de Galicia en la "Expo", escaparate del Año Santo 1993», 13 de abril de 1992.

Diario de Pontevedra. 1992b. «Cassinello elogia la "belleza exterior" del Pabellón de Galicia en la "Expo"», 23 de xullo de 1992.

Dias, Adalberto. 1995. «Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto». En *Álvaro Siza: 1986-1995*, editado por Luiz Trigueiros, 46–75. Lisboa: Blau.

Díaz Font, Daniel, e Belén **Martín-Granizo López**. 2000. «Complejo de Servicios Universitarios: Ponferrada.» *BAU: revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, n. Extra 2000 (RG00): 12–13.

Díaz Font, Daniel, e Belén **Martín-Granizo López**. 2003. «Paisaje de pizarra. Edificio universitario de usos mixtos, Ponferrada». *Arquitectura Viva*, n. 92: 48–51.

Díaz Font, Daniel, e Belén **Martín-Granizo López**. 2006. «Tres edificios en el Campus del Bierzo de la Universidad de León (Ponferrada)». *On diseño*, n. 273: 166–83.

Díaz Gallego, Francisco Dinís. 2019. «Cincuenta años de la publicación de 'Las galerías de La Coruña'. Tradición y modernidad». *Constelaciones. Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo*, n. 7: 183–99. https://doi.org/10.31921/constelaciones.n7a12.

Díaz Pardo, Isaac. 1984. «Lo que habría que entender en la destrucción del patrimonio arquitectónico». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 106. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Díaz Pardo, Isaac. 1994. «A Casa Lusguia de Neira Vilas, obra de César Portela». *Obradoiro*, n. 23: 84.

Díaz Sánchez, Julián. 1998. *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española: el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Díaz Sánchez, Julián. 2000. *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.

Díez, Pilar, e Alberto **Noguerol**. 1994. «Proxecto nun conxunto de interese». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 11–120. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Docampo, Paco, e Daniel **Viña**. 2019. *Reflexiones desde la arquitectura*. A Coruña: Aguamarina.

Domingues, Álvaro. 2009. «De la ciudad a lo urbano: la urbanización extensiva». En *La ciudad, de nuevo global*, editado por Luciano G. Alfaya e Patricia Muñiz Núñez, 35–59. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Domingues, Álvaro. 2010. «A non cidade do NO da península. E-conversas con Álvaro Domingues». *O Monografías*, n. 5 (2): 36–73.

Domingues, Álvaro. 2013. «Paisagens Transgénicas». *ZARCH. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, n. 1: 15–35.

Dopazo Paradela, Elena. 2002. «Proxecto dunha rehabilitación. Memoria?» *Interesarte*, n. 12: 44–45.

«Dos habitatges. Mercat. Museu. Arq: Manuel Gallego». 1988. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 178: 32–57.

Drexler, Arthur. 1979. *Transformations in Modern Architecture*. Nova York: The Museum of Modern Art.

Dubois, Marc. 1995. «In de naam van de schelp. Siza's museum in Santiago». *Archis*, xaneiro de 1995.

Dumont, Gérard-François. 2002. «O urbanismo e a ordenación do territorio na Europa de mañá. Entrevista con Gérard-François Dumont». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 551–58.

Durán, Luz María. 1988. «Abel Caballero anunció 100000 millones para mejora de la red ferroviaria de Galicia». *Faro de Vigo*, 28 de xuño de 1988.

Durán Heras, María Ángeles. 2008. *La ciudad compartida: conocimiento, afecto y uso*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.

Durán Villa, Francisco J., Carlos M. **Fernández Fernández**, e Jesús Ángel **Sánchez García**. 2005. «Asilos de la muerte. Higiene, sanidad y arquitectura en los cementerios gallegos del siglo XIX». *Sémata: ciencias sociais e humanidades*, n. 17: 435–72.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

E

«Edificio de viviendas en Padrón». 1968. *Arquitectura*, n. 117: 64.

«Edificio del Rectorado de la Universidad, Vigo». 2007. *A&V Monografías*, n. 123/124: 94–103.

«Edificio Dr. Baltar en Santiago de Compostela». 1968. *Arquitectura*, n. 117: 65.

«Edificio institucional de la Xunta en Vigo». 2002. *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 37: 44.

«Edificio principal del Campus Universitario de Vigo. Campus As Lagoas-Marcosende». 2007. *Arquitectura*, n. 348: 74–79.

«Editorial». 1957. *Arquitectura* 3ª série (60): 3–4.

EDITORIAL GALICIA HOXE. 2006. «Delirios, poetas e dinamita de papel». *Galicia Hoxe*, 1 de outubro de 2006.

EGGENER, Keith L. 2002. «Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism». *Journal of Architectural Education*, n. 4: 228–37.

EISENMAN, Peter. 1995a. «Critical Architecture in a Geopolitical World». En *Architecture Beyond Architecture*, editado por Cynthia C. Davidson e Ismail Serageldin, 78–81. Londres: Academy Editions.

EISENMAN, Peter. 1995b. «El "zeitgeist" y el problema de la inmanencia». *A&V Monografías*, n. 53: 27–32.

EISENMAN, Peter. 2001a. «Eisenman, el arquitecto del nuevo milenio». *Doela*, n. 0: 20–25.

EISENMAN, Peter. 2001b. «Peter Eisenman, o cerebro americano». Entrevista por Carlos Seoane, Belén Puñal e Francisco Seoane. *Tempos novos*, n. 48: 42–47.

EISENMAN, Peter. 2005a. «Cidade da Cultura, Santiago de Compostela». *Obradoiro*, n. 31: 14–25.

EISENMAN, Peter. 2005b. «Coded Rewritings: The Processes of Santiago». En *CodeX: the City of Culture of Galicia*, 27–35. Nova York: The Monacelli Press.

EISENMAN, Peter. 2005c. «Reescribir en códigos: los procesos de Santiago». En *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*, 27–35. Nova York: The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura.

EISENMAN, Peter. 2006. «"Es normal que con el tiempo cambie el uso de los edificios"». *La Voz de Galicia*, 16 de xullo de 2006: 15.

EISENMAN, Peter. 2009. «Una conversación con Peter Eisenman». Entrevista por Mayka García Hípola. *Future Arquitecturas: periódico de concursos de arquitectura*, n. 19/20: 38–39.

EISENMAN, Peter. 2010a. «Monte tallado: Biblioteca y Archivo de Galicia, Santiago de Compostela». *Arquitectura Viva*, n. 135: 32–39.

EISENMAN, Peter. 2010b. «Peter Eisenman». Entrevista por Anatxu Zabalbeascoa. *El País, Babelia*, 11 de setembro de 2010.

EISENMAN, Peter. 2011a. «Peter Eisenman: "Antes do Gaiás, Galicia non estaba en ningures, só era un lugar relixioso"». *Xornal de Galicia*, 16 de xaneiro de 2011.

EISENMAN, Peter. 2011b. «Peter Eisenman "La máxima ambición siempre es necesaria"». Entrevista por Anatxu Zabalbeascoa. *El País Semanal*, 10 de abril de 2011.

EISENMAN ARCHITECTS. 2005a. *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*. Nova York: The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura.

EISENMAN ARCHITECTS. 2005b. *CodeX: the City of Culture of Galicia*. Nova York: The Monacelli Press.

EISENMAN ARCHITECTS. 2009. «Proyecto+construcción 1999-2009: túnel de servicios, teatro de la música, biblioteca, hemeroteca, servicios centrales, museo de la historia de Galicia, edificio de nuevas tecnologías». *Future Arquitecturas: periódico de concursos de arquitectura*, n. 19/20: 45–85.

«Eje volumétrico». 1987. *On diseño*, n. 80: 97–98.

«El año de "Pelegrín"». 1991. *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 1: 4.

«El casco viejo de Santiago: un espacio vivo». 1992. *Cercha*, n. 16: 25–31.

El Correo Gallego. 1973. «Estudio de los problemas urbanísticos de los cascos antiguos y sus entornos», 13 de decembro de 1973.

El Correo Gallego. 1974a. «El Consejo Superior de Arquitectos estudió el "Proyecto de Ley de Colegios Profesionales"», 13 de febreiro de 1974.

El Correo Gallego. 1974b. «Se celebró la Junta General Extraordinaria del Colegio de Arquitectos de Galicia», 12 de novembro de 1974.

El Correo Gallego. 1974c. «¿"Sí o no" al derribo del "edificio Castromil"?», 19 de novembro de 1974.

El Correo Gallego. 1974d. «Será derribado el Edificio "Castromil"», 20 de novembro de 1974.

El Correo Gallego. 1974e. «Interesante coloquio (y opiniones contradictorias) en torno al derribo del edificio "Castromil"», 22 de novembro de 1974.

El Correo Gallego. 1992a. «Una valiosa colección de objetos de la Catedral ha viajado a la 'Expo'», 12 de abril de 1992.

El Correo Gallego. 1992b. «O Pavillón de Galicia na Expo disposto para a súa inauguración», 13 de abril de 1992.

El Correo Gallego. 1992c. «Cassinello elogia el pabellón de Galicia», 16 de abril de 1992.

El Correo Gallego. 1992d. «El pabellón de Galicia en la Expo, centro de los elogios del comisario general, Cassinello», 16 de abril de 1992.

El Correo Gallego. 2007. «Eisenman compara el Gaiás con el

USC DE COMPOSTELA

Partenón de Atenas y El Escorial», 16 de novembro de 2007.

El Correo Gallego. 2011. «Pérez Varela desvela que a Eisenman "hubo que pararle los pies" en la obra del Gaiás», 26 de febreiro de 2011.

El Ideal Gallego. 1973a. «III Reunión de archivos históricos de los Colegios de Arquitectos», 14 de decembro de 1973.

El Ideal Gallego. 1973b. «Aldo Rossi y Fernando Pulín se refirieron a la problemática de los cascos históricos», 15 de decembro de 1973.

El Ideal Gallego. 1974a. «Disconformidad con la exigencia del juramento para ocupar cargos colegiales», 13 de febreiro de 1974.

El Ideal Gallego. 1974b. «"La arquitectura se ha ido degradando a pasos agigantados"», 15 de febreiro de 1974.

El Ideal Gallego. 1974c. «O arquitecto Gallego Jorreto disertará o venres no Colexio de Avogados da Cruña», 27 de marzo de 1974.

El Ideal Gallego. 1974d. «"Soio é válida a resposta creativa que ordée o noso territorio na súa totalidade". Conferencia do arquitecto Gallego Jorreto, no Colexio de Avogados da Cruña», 30 de marzo de 1974.

El Ideal Gallego. 1974e. «El Colegio de Arquitectos de Galicia se pronuncia sobre las incompatibilidades», 22 de setembro de 1974.

El Ideal Gallego. 1974f. «El jueves, mesa redonda sobre el Edificio "Castromil"», 19 de novembro de 1974.

El Ideal Gallego. 1992a. «Los Reyes inauguran esta mañana la mayor Exposición Universal», 20 de abril de 1992.

El Ideal Gallego. 1992b. «Fraga insistió en reclamar en Sevilla la Administración única», 21 de abril de 1992.

El País. 1976. «Un programa de tendencia», 10 de outubro de 1976.

El País. 2020. «Los 'ghalpóns' de Cans llegan a la Bienal de Venecia de Arquitectura», 10 de xuño de 2020.

El Progreso. 1973a. «El carácter monumental de la ciudad aún puede ser salvado», 16 de decembro de 1973.

El Progreso. 1973b. «Un brillante esquema de las ciudades monumentales antiguo, con particular referencia a Lugo», 16 de decembro de 1973.

El Progreso. 1992a. «El Pabellón de Galicia en la Expo será el escaparate del Xacobeo 93», 13 de abril de 1992.

El Progreso. 1992b. «La Exposición Universal se abre hoy», 20 de abril de 1992.

El Progreso. 1992c. «Fraga insiste en la Administración única en la inauguración del pabellón gallego», 21 de abril de 1992.

El Progreso. 1992d. «Fraga apela en Sevilla a empresarios y Gobierno central a inventir en Galicia», 23 de xullo de 1992.

«Elogio de la galería: casa Rei en Mourente». 1988. *A&V Monografías*, n. 14: 74–75.

«Entre cuatro paredes modernistas». 1987. *On diseño*, n. 80: 36–39.

«Escuela de Formación Pesquera, Arosa». 1993. En *Anuario 1993*, 130–33. Madrid: Arquitectura Viva.

«Espagne». 1964. *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 113/114: 172–73.

«España, los 90. 1990.1: Concurrencia pública». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 10.

«España, los 90. 1991.3: Cultura restaurada». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 28.

«España, los 90. 1991.4: Paisaje urbano». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 29.

«España, los 90. 1992.4: Dominio público». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 45.

«España, los 90. 1992.6: Viviendas de ensayo». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 47.

«España, los 90. 1993.2: Hacer ciudad». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 59.

«España, los 90. 1993.4: Dimensión cultural». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 61.

«España, los 90. 1994.4: Instrucción pública». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 77.

«España, los 90. 1994.5: Al aire libre». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 78.

«España, los 90. 1995.1: Signos importados». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 88.

«España, los 90. 1995.3: Vida local». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 90.

«España, los 90. 1996.4: Bienestar social». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 107.

«España, los 90. 1997.3: Estudios superiores». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 122.

«España, los 90. 1998.3: Trazas universitarias». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 138.

«España, los 90. 1998.5: Transporte e industria». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 140.

«España, los 90. 1999.2: Disciplinas mayores». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 153.

«España, los 90. 1999.5: Paisaje con figuras». 1999. *A&V Monografías*, n. 79/80: 156.

«Estación de Autobuses de Córdoba». 1999. *A&V Monografías*, n. 75/76: 112–15.

Esteban Garbayo, Javier **de**. 2014. «James Stirling: Regionalismo y modernidad». *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, n. 5: 48–59.

Esteban, Iñaki. 2007. *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.

Esteban, Iñaki. 2009. «O efecto Guggenheim produce o enriquecemento dos ricos». Entrevista por Belén Puñal. *Tempos novos*, n. 147: 88–90.

Estévez-Cimadevila, Javier, Emilio **Martín-Gutiérrez**, e Dolores **Otero-Chans**. 2015. «El proyecto de estructuras en el Museo de las Peregrinaciones (Santiago de Compostela)». *Informes de la construcción* LXVII (537): s. n.

Estévez, Xerardo. 1978. «Tres tipoloxías espaciais e arquitectónicas de vivenda unifamiliar de primera

residencia». *Obradoiro*, n. 1: 18–25.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1982. «Compostela, urbe e arquitecturas». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 10: s. n.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1993a. «Entrevista con Xerardo Estévez». Entrevista por Xavier Castro e Damián Villalaín. *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 325–40.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1993b. «Xerardo Estévez Fernández: "Chegou o momento das cidades"». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 258–61. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1994a. «Conversazione con Xerardo Estévez, sindaco di Santiago de Compostela: la mia idea di città». Entrevista por Antonio Angelillo. *Casabella*, n. 618: 31–33.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1994b. «Entrevista a Xerardo Estévez». *Ruptura*, n. 2: 35–48.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1997. «A conservación dunha cidade patrimonio da humanidade». *Obradoiro*, n. 26: 66.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1998. «Entrevista con Xerardo Estévez». Entrevista por María Xosé Queizán. *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 54–60.

ESTÉVEZ, Xerardo. 1999. «Santiago de Compostela: el evento cultural-religioso como estrategia de desarrollo urbano». En *Europa próxima. Europa, regiones y ciudades*, editado por Pasqual Maragall, 135–41. Barcelona: Universitat de Barcelona.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2000a. «Cidades, arquitecturas e cultura urbana». En *Galicia 2020*, 67–83. Vigo: Ir Indo.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2000b. «Compostela, la ciudad de las vanguardias». En *Compostela, vanguardia y sosiego*, 9–24. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2000c. «De novo a cidade». *Obradoiro*, n. 28: 4–7.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2000d. «La ciudad orientada». *Ábaco: revista de cultura y ciencias sociales*, n. 23: 17–21.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2000e. «La promoción cultural y turística de Santiago de Compostela». En *Cursos sobre el patrimonio histórico 4*, editado por José Manuel Iglesias Gil, 113–20. Reinosa: Ayuntamiento de Reinosa.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2000f. «Planeamiento y gestión en las ciudades históricas». En *Ciudades y villas camineras jacobeas*, editado por Lorenzo López Trigal, 105–12. Llión: Universidad de León.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2001a. «Santiago de Compostela, conservación y transformación». *Arbor*, n. 671–672: 473–88.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2001b. «Santiago de Compostela. Planeamiento y gestión». En *Arte público: Naturaleza y Ciudad*, editado por Javier Maderuelo, 55–98. Lanzarote: Fundación César Manrique.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2001c. «Santiago de Compostela». En *Management of Historic Centres*, editado por R. Pickard, 223–42. Londres: Spon Press.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2004a. «Opinión y práctica en la ciudad histórica». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 3: 25–44.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2004b. «Santiago de Compostela: la ciudad Patrimonio de la Humanidad y la ciudad de la cultura». En *Cursos sobre el patrimonio histórico*, 17–30. Santander: Universidad de Cantabria.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2004c. «Siza Vieira y el CGAC: Santiago de Compostela, veinte años de planeamiento y arquitectura». *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, n. 19–20: 57–66.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2011. «A Cidade da Cultura, arriba e abaixo». *Tempos novos*, n. 165: 28–31.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2012. «Galícia. Del paisatge rururbà al megaterritori antropitzat». En *Franges. Els paisatges de la perifèria*, editado por Joan Nogué, Laura Puigbert, Gemma Bretcha, e Àgata Losantos, 36–51. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2013. «Compostela, ayer y hoy». En *Arqueología de la memoria reciente: construcción de la ciudad y el territorio en España (1986-2012)*, 131–51. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

ESTÉVEZ, Xerardo. 2016. «José Luis Pérez Franco en Compostela». En *Xosé Pérez Franco: imaxes do seu pensamento*, 22–29. A Coruña: Universidade da Coruña.

ESTÉVEZ, Xerardo, e Pedro **de LLANO CABADO**. 1981. «Santiago: un centro histórico en proceso de peatonalización». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 116–27. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

ESTUDIO DE URBANISMO SOCIOLOGÍA Y ARQUITECTURA (**EUSYA**). 2019. «Plan general municipal comarca "Ciudad de las Rías" (1971-1975)». En *1968-2018. La Ciudad de las Rías*, editado por Javier González Harguindey, 263–81. A Coruña: Deputación da Coruña.

EUROPALIA. 1985. *Trente œuvres d'architecture espagnole, annés 50-annés 80*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

EYCK, Aldo **VAN**, e Vincent **LIGTELJIN**. 1999. *Aldo van Eyck, works*. Basilea: Birkhäuser Verlag.

F

USC DE COMPOSTELA

«Facultad de Ciencias de la Comunicación, Santiago de Compostela». 2000. *A&V Monografías*, n. 81/82: 66–71.

FALGUERAS, Joan. 1995. «Museu Galego de Arte Contemporánea». En *Álvaro Siza: 1986-1995*, editado

por Luiz Trigueiros, 84–107. Lisboa: Blau.

«Faro de Punta Nariga, A Coruña». 1995. *A&V Monografías*, n. 51/52: 100–103.

Faro de Vigo. 1974a. «Las razones de los arquitectos gallegos», 22 de setembro de 1974.

Faro de Vigo. 1974b. «El Edificio Castromil, entre el derribo y la "mesa redonda"», 21 de novembro de 1974.

Faro de Vigo. 1974c. «El "caso Castromil", en Santiago, un nuevo Olavide», 23 de novembro de 1974.

Faro de Vigo. 1979a. «Un informe técnico considera imposible de reconstruir la casa derribada de Felipe Sánchez», 10 de xullo de 1979.

Faro de Vigo. 1979b. «Solicitada licencia de construcción para el solar de Felipe Sánchez, 14», 12 de xullo de 1979.

Faro de Vigo. 1992a. «El pabellón de Galicia en la Expo hizo su primer ensayo», 13 de abril de 1992.

Faro de Vigo. 1992b. «Cassinello elogia el acabado del pabellón de Galicia en la Expo», 16 de abril de 1992.

Faro de Vigo. 1992c. «Comienza la gran fiesta de la Expo», 20 de abril de 1992.

Faro de Vigo. 1992d. «Fraga inaugura hoy, en Sevilla, el pabellón de Galicia en la Expo», 20 de abril de 1992.

Faro de Vigo. 1992e. «Fraga: "Galicia reclama lo que es suyo"», 21 de abril de 1992.

Faro de Vigo. 1992f. «Fraga apela a la solidaridad central para "salir del retraso gallego"», 23 de xullo de 1992.

Faro de Vigo. 1999. «Un macroproyecto cultural para Santiago», 28 de agosto de 1999.

Faro de Vigo. 2001. «Fraga busca en Nueva York el escaparate mundial para la Cidade da Cultura», 4 de abril de 2001.

Faro de Vigo. 2020. «Fallece el arquitecto del Hotel Milano de A Estrada», 17 de marzo de 2020.

Félez, Concha. 1977. «La problemática del centro histórico de una ciudad hispano-musulmana: Granada». En *Proyecto y ciudad histórica*, 203–10. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Felice, Mario **di**. 2002. «Lugar». *Interesarte*, n. 12: 23.

Felice, Mario **di**, e Xosé Manuel **Casabella López**. 1990. «Concurso de ideas. Pavillón galego da Expo'92 de Sevilla (xunio 89)». *Obradoiro*, n. 17: 8–12.

Fernandes, Fátima, e Michele **Cannatà**. 2002. *Guia da Arquitectura Moderna. Porto (1925-2002). Maia, Matosinhos, Porto, Vila Nova de Gaia*. Porto: ASA Editores.

Fernández, Carlos. 1993. «Cultura e cidade». *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 366–72.

Fernández, Carlos Xesús. 1988. «Urbanidade e identidade». *Luzes de Galiza*, n. 12: 5–6.

Fernández, Carlos Xesús. 1990. «Kenneth Frampton e o rexionalismo crítico». *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990.

Fernández, Sérgio. 1988. *Percurso - Arquitectura portuguesa (1930-1974)*. Porto: FAUP.

Fernández, Sérgio. 1997. «Arquitectura portuguesa, 1961-1974». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 54–63. Múnic: Prestel.

Fernández Alba, Antonio. 1984. «Las dos ciudades. Recuperación de la ciudad existente». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 47–49. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Fernández Baz, Manuel Anxo. 2003. *A formación do nacionalismo galego contemporáneo (1963-1984)*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Fernández Cobián, Esteban. 1998. *Guía de arquitectura. A Coruña*. A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Fernández Cobián, Esteban. 2005. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Fernández Cobián, Esteban. 2009. *Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto*. Oleiros: Netbiblo.

Fernández del Riego, Francisco. 1995. *A xeito de presentación. Manuel Gómez Román: mestre da arquitectura galeguista*. Vigo: Xerais.

Fernández Fernández, Miguel Ángel. 1998. «La apertura de la rúa Elduayen. "Historia de una reforma urbana"». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 4: 247–56.

Fernández Fernández, Xosé. 1989a. «O Museo do Pobo Galego, doce anos ben cumpridos». *Dársena*, n. 1: 57–61.

Fernández Fernández, Xosé. 1989b. «Una arquitectura desaparecida: kioskos de refrescos y tinglados de feria de los jardines de Méndez Núñez de La Coruña». *Boletín académico*, n. 10: 40–57.

Fernández Fernández, Xosé. 1994a. «La Coruña de los Pastor y Antonio Tenreiro». En *El Banco Pastor de La Coruña*, 11–102. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Fernández Fernández, Xosé. 1994b. «La Exposición Regional Gallega de Santiago de 1909». *Abrente: boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario*, n. 26: 129–44.

Fernández Fernández, Xosé. 1996. *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914)*. A Coruña: Universidade da Coruña.

Fernández Fernández, Xosé. 2002. «Daniel Vázquez Gulías». En *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, editado por Antón Pulido Novoa, 372–97. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* I. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Fernández Madrid, Joaquín. 1988. «Mario Botta: forma y construcción». *Boletín académico*, n. 8: 11–17.

Fernández Madrid, Joaquín. 1990a. «Ampliación das escolas Labaca (A Coruña, 1987)». *Obradoiro*, n. 16: 60–70.

Fernández Madrid, Joaquín. 1990b. «La piedra y los

arquitectos hoy: dos actitudes». *Boletín académico*, n. 12: 6–9.

FERNÁNDEZ MADRID, Joaquín. 1991. «Humedades por capilaridad en la construcción». *Boletín académico*, n. 14: 17–21.

FERNÁNDEZ MADRID, Joaquín. 1992a. *Arquitectura del agua*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

FERNÁNDEZ MADRID, Joaquín. 1992b. *La galería en Galicia como elemento de arquitectura del agua*. A Coruña: Universidade da Coruña.

FERNÁNDEZ MADRID, Joaquín. 1996a. *Manual del granito para arquitectos*. Santiago de Compostela: Asociación Galega de Graniteiros.

FERNÁNDEZ MADRID, Joaquín. 1996b. «Soledad creadora». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 40–41. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

FERNÁNDEZ MADRID, Joaquín. 2008. «Sistemas de construcción en piedra». *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y contrucción*, n. 27: 4–27.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1968. «Obras del arquitecto Andrés F. Albalat». *Arquitectura*, n. 117: 38–63.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1969. *La Ciudad de las Rías*. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1975. «Presentación». En *Rafael González Villar e a súa época*, 11–12. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Grupo Brais Pinto.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1991a. «A resposta tecnolóxica na arquitectura institucional de hoxe». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 37–39. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1991b. «Vivenda unifamiliar (Montecelo, Bergondo)». *Obradoiro*, n. 19: 94–99.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1993. «Andrés Fernández Albalat: "O Estadio de San Lázaro resulta un espacio acolledor"». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 188–89. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1994. «Apunte dos comezos do Museo do Pobo Galego». *Obradoiro*, n. 23: 16.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1996a. «Desde el calor del recuerdo». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 17–18. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 1996b. «Os arquitectos novos». *Obradoiro*, n. 25: 10–11.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 2002. «Ramón Vázquez Molezún e José Antonio Corrales». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 278–315. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés. 2008. *Andrés Fernández Albalat: arquitectura y oficio*. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, Andrés, e Andrés **FERNÁNDEZ-ALBALAT RUIZ**. 2003. «Iago Seara». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 328–57. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, **ed**. 1984. *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1986. «La arquitectura, ante el Ángel de la Historia». *Arquitectura Viva*, 30 de maio de 1986.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1990. «Luis Fernández Galiano: "En España la arquitectura es un arte tan subvencionado como la música o el teatro"». *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1991a. «Ten Aphorisms on Regionalism». En *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, editado por Spyros Amourgis, 31–33. Pomona: California State Polytechnic University.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1991b. «Un curso de don Alejandro». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 97–101.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1993a. «Gallegos de Madrid». *El País*, 22 de xaneiro de 1993.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1993b. «Marea jacobea: Galicia, bajo los focos del año jubilar». *El País*, 22 de xaneiro de 1993.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1993c. «Obra del desasosiego. Álvaro Siza en Santiago de Compostela». *El País*, 14 de outubro de 1993.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1993d. «Campo de estrellas». *El País*, 31 de decembro de 1993.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1995. «Extremo atlántico». *Arquitectura Viva*, n. 43: 3.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1996a. «Primavera. Galicia en las ciudades». *A&V Monografías*, n. 57/58: 204–7.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1996b. «Tres fiestas y un funeral». *A&V Monografías*, n. 57/58: 4–5.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1997. «Las tres vidas de Alejandro de la Sota». *A&V Monografías*, n. 68: 3–5.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 1999. «Topografía táctil: Peter Eisenman en Santiago de Compostela». *Arquitectura Viva*, n. 67: 64–65.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2000. «Otoño. Topografía táctil». *A&V Monografías*, n. 81–82: 210–13.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2002. «Mares muertos». *El País*, 27 de decembro de 2002.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2003a. «El planeta negro». *A&V Monografías*, n. 99–100: 198–201.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2003b. «Mares muertos». En

César Portela, arquitecto, 61–63. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Fernández-Galiano, Luis. 2003c. «La construcción del desastre». *El País*, 3 de maio de 2003.

Fernández-Galiano, Luis. 2004. «Fútbol de cantera: Eduardo Souto de Moura, Estadio municipal de Braga». *Arquitectura Viva*, n. 96: 94–101.

Fernández-Galiano, Luis. 2005a. «Code X en tres movimientos». En *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*, 11–17. Nova York: The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura.

Fernández-Galiano, Luis. 2005b. «Code X in Three Movements». En *CodeX: the City of Culture of Galicia*, 11–17. Nova York: The Monacelli Press.

Fernández-Galiano, Luis. 2005c. «Las décadas de Franco». *A&V Monografías*, n. 113: 20–31.

Fernández-Galiano, Luis. 2011. «2010 en doce edificios». *A&V Monografías*, n. 147/148: 262–69.

Fernández-Galiano, Luis. 2014. *Arquia Maestros 5. Manuel Gallego*. España: Fundación Arquia.

Fernández-Galiano, Luis. 2015. «La raíz vernácula: Manuel Gallego». *Arquitectura Viva*, n. 180: 46–49.

Fernández-Galiano, Luis. 2018a. *Años alejandrinos (I). La edad del espectáculo (1993-1999)*. Madrid: Arquitectura Viva.

Fernández-Galiano, Luis. 2018b. *Años alejandrinos (II). Tiempo de incertidumbre (2000-2006)*. Madrid: Arquitectura Viva.

Fernández-Galiano, Luis. 2018c. «La casa de David». *A&V Monografías*, n. 209/210: 210–13.

Fernández-Galiano, Luis. 2018d. *Conversiones con Peter Eisenman*. España: Fundación Arquia.

Fernández-Galiano, Luis. 2021. *Eisenman deconstruido*. Madrid: Arquitectura Viva.

Fernández-Oxea, Xosé Ramón. 1964. «Gómez Román. Un gran galego». *La Noche*, 17 de novembro de 1964.

Fernández-Shaw, Casto. 1945. «Palacios ha muerto». *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 47/48: 390–92.

Fernández-Vivancos González, Enrique. 2018. «"La casa que crece" en el AA-System de Alvar Aalto». *ZARCH. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, n. 11: 110–21. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201811321o.

Ferrás Sexto, Carlos. 1995a. *Contraurbanización, suburbanización y cambio rural en la Europa Atlántica: estudio comparado de Galicia e Irlanda c. 1970-1990*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Ferrás Sexto, Carlos. 1995b. «Contraurbanización y planificación territorial en la Europa Atlántica: los casos de Irlanda y Galicia». *Ciudad y territorio*, n. 106: 861–75.

Ferrás Sexto, Carlos. 2011. «Da aldea ao suburbio: cambios demográficos e territoriais en Galicia, 1990-...» *Revista galega de economía: Publicación Interdisciplinar da Facultade de Ciencias Económicas e Empresariais*, XX (Extra 2): 11–30.

Ferrás Sexto, Carlos, e Xosé Manuel **Souto González**. 2002. «Cidade atlántica e organización territorial en Galicia». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 507–27.

Ferrater Lambarri, Carlos, Bet **Figueras Ponsa**, Teresa **Banet**, Mª Teresa **Casasayas Fornell**, e José Manuel **Ortigueira Bobillo**. 1994. «Xardín botánico». En *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago de Compostela (1990-1994)*, 50–53. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Ferrol Diario. 1974a. «El Colegio de Arquitectos de Galicia puntualiza determinadas informaciones», 22 de setembro de 1974.

Ferrol Diario. 1974b. «Mesa redonda del Colegio de Arquitectos sobre el Edificio Castromil», 20 de novembro de 1974.

Ferrol Diario. 1974c. «Mesa redonda sobre el "Edificio Castromil"», 22 de novembro de 1974.

Filgueira Valverde, Xosé. 1991. «Lembranza do primeiro Alexandre de la Sota». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 117–22.

Fique, Simón. 2012. «Ciudad de la Cultura: Modernity and Architecture in Santiago de Compostela». *Consilience: The Journal of Sustainable Development* VIII (1): 34–49. https://doi.org/10.7916/D89G5MG8.

Fisac Serna, Miguel. 1955. «Santiago monumental y Santiago del futuro (1954)». En *Santiago en la historia, la literatura y el arte*, 159–65.

Fisac Serna, Miguel. 1990. «CSIC». *Obradoiro*, n. 17: 33.

Fisher, Mark. 2018. *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Bos Aires: Caja Negra.

Fleck, Brigitte. 1999. *Álvaro Siza. Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal.

Flores, Carlos. 1961. *Arquitectura española contemporánea*. 1ª. Madrid: Aguilar.

Flores, Carlos. 1973. *Arquitectura popular española*. Madrid: Aguilar.

Flores, Carlos. 1989. *Arquitectura española contemporánea*. 2ª. Madrid: Aguilar.

Flores, Carlos, e Xavier **Güell**. 1996. *Arquitectura de España (1929-1996)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Fondation pour l'Architecture. 2002. *Prix européen d'architecture «Philippe Rottier» pour le reonstruction de la ville*. Bruxelas: Fondation pour l'Architecture.

Fonseca Moretón, Emilio. 1985. «Reconversión del monasterio de san Salvador de Celanova (Ourense) en instituto de bachillerato: premio de restauración Europa Nostra 1984». *Obradoiro*, n. 11: 66–73.

Fontán, Carlos. 1974. «El pastel y la catedral». *El Correo Gallego*, 26 de maio de 1974.

Fontenla San Juan, Concha. 1996. «Arquitectura y restauración. Galicia (1980-1990)». Universidade de Santiago de Compostela.

Fontenla San Juan, Concha. 1999. «San Esteban de Ribas de

Sil en el origen de la restauración actual en Galicia. Polémica y restauración». *Loggia: arquitectura y restauración*, n. 7: 20–27.

Fontenla San Juan, Concha. 2001. «Restauración do patrimonio». En *Galicia, 1981-2001*, 89–99. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Formigo Couceiro, José, e José Antonio **Aldrey Vázquez**. 1999. «Periurbanización y rururbanización en Galicia». En *La ciudad. Tamaño y crecimiento: ponencias, comunicaciones y conclusiones del III Coloquio de Geografía Urbana*, editado por Rafael Domínguez Rodríguez, 317–27. Málaga: Universidad de Málaga.

Foro Luzes de Galiza. 2000a. «Galiza, cidade atlántica». *Luzes de Galiza*, n. 30: 3.

Foro Luzes de Galiza. 2000b. «Hespaña». *Luzes de Galiza*, n. 30: 3.

Forster, Kurt W. 2005a. «"La forza del destino": The New from the Shell of the Old». En *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*, 19–26. Nova York: The Monacelli Press.

Forster, Kurt W. 2005b. «"La fuerza del destino": lo nuevo a partir de la concha de lo antiguo». En *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*, 19–25. Nova York: The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura.

Fortes Bouzán, Xosé. 1995. «César Portela». En *Galegos na escaleira*, editado por Xurxo Lobato, 109. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.

«Foster en Ourense: andén medioambiental». 2011. *Arquitectura Viva*, n. 141: 15.

Foster and Partners. 1995. «Nueva instalación de telecomunicaciones. Santiago de Compostela (Galicia)». *Informes de la construcción* XLVII (439): 25–39. https://doi.org/10.3989/ic.1995.v47.i439.1052.

Fraga Iribarne, Manuel. 1990. «A Galicia posible do ano 2000». *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 0: 4–5.

Fraga Iribarne, Manuel. 1992. «Entrevista con Manuel Fraga Iribarne». *Cercha*, n. 16: 22–24.

Fraga Iribarne, Manuel. 1993. *Da acción ao pensamento*. Vigo: Ir Indo.

Fraga Iribarne, Manuel. 1994. *Luces y sombras: reflexiones al final de un milenio*. Galiza: Guías del Noroeste.

Fraga Iribarne, Manuel. 2005a. «La Ciudad de la Cultura de Galicia». En *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*, 6–7. Nova York: The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura.

Fraga Iribarne, Manuel. 2005b. «The City of Culture of Galicia». En *CodeX: the City of Culture of Galicia*, 6–10. Nova York: The Monacelli Press.

Fraga Rivas, Salvador. 1994. «Centro urbano e borde portuario. A aportación de Vigo». *Obradoiro*, n. 23: 140–44.

Fraga Rivas, Salvador, Javier **García-Quijada Romero**, e Manuel **Portolés Sanjuán**. 1994. «Museo de arte contemporáneo de Vigo». *Castrelos*, n. 7–8: 203–20.

Fraga Rivas, Salvador, Javier **García-Quijada Romero**, e Manuel **Portolés Sanjuán**. 1995. «Puerto franco: Vigo, un centro al borde del mar». *Arquitectura Viva*, n. 43: 24–29.

Fraga Rivas, Salvador, e Julio **Malo de Molina**. 1976. «Aldo Rossi: una alternativa progresista para la arquitectura». *Triunfo*, 6 de novembro de 1976.

«Fragmentos para estar». 1987. *On diseño*, n. 80: 29–31.

Frampton, Kenneth. 1974. «On Reading Heidegger». *Oppositions*, n. 4: 1–4.

Frampton, Kenneth. 1980. *Modern Architecture: A Critical History*. 1.ª ed. Londres: Thames and Hudson.

Frampton, Kenneth. 1981. «Du Néo-Productivisme au Post-Modernisme». *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 213: 2–7.

Frampton, Kenneth. 1982a. «Avant-Garde and Continuity». *Architectural Design* LII (7–8): 20–27.

Frampton, Kenneth. 1982b. «Modern Architecture and the Critical Present». *Architectural Design* LII (7–8): 6–19.

Frampton, Kenneth. 1982c. «Production, Place and Reality». *9H*, n. 3: 13–14.

Frampton, Kenneth. 1982d. «The Isms of Contemporary Architecture». *Architectural Design* LII (7–8): 60–83.

Frampton, Kenneth. 1982e. «The Status of Man and his Objects: A Reading of The Human Condition». *Architectural Design* LII (7–8): 6–19.

Frampton, Kenneth. 1983a. «Prospects for a Critical Regionalism». *Perspecta*, n. 20: 147–62. https://doi.org/10.2307/1567071.

Frampton, Kenneth. 1983b. «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance». En *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modernity*, editado por Hal Foster, 16–30. Washington: Bay Press.

Frampton, Kenneth. 1984a. «Anti-tabla rasa: hacia un regionalismo crítico, cultura y civilización». *Obradoiro*, n. 10: 60–63.

Frampton, Kenneth. 1984b. «Anti-tabula rasa: hacia un regionalismo crítico». *Revista de Occidente*, n. 42: 29–42.

Frampton, Kenneth. 1984c. «Anti tabula rasa: verso un regionalismo critico». *Casabella*, n. 500: 22–25.

Frampton, Kenneth. 1985a. *Atelier 66: The Architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*. Nova York: Rizzoli.

Frampton, Kenneth. 1985b. «El regionalismo crítico: arquitectura moderna y cultura universal». *A&V Monografías*, n. 3: 20–25.

Frampton, Kenneth. 1985c. «Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 37–58. Barcelona: Kairós.

Frampton, Kenneth. 1985d. «Introduction». En *Young Spanish Architecture*, editado por Antonio Campo Baeza e Charles Poisay. Madrid: Ark Architectural.

Frampton, Kenneth. 1985e. *Modern Architecture: a Critical History*. 2.ª ed. Londres: Thames and Hudson.

Frampton, Kenneth. 1985f. «Young Spanish Architecture». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 23: s. n.

Frampton, Kenneth. 1986. «Luogo, forma, identità culturale». *Domus*, n. 673: 17–24.

Frampton, Kenneth. 1987. «Reflexiones sobre posmodernidad y arquitectura». *Los cuadernos del norte*, n. 42: 65–71.

Frampton, Kenneth. 1990. «Rappel à l'ordre: the Case for the Tectonic». *Architectural Design* LX (3–4): 19–25.

Frampton, Kenneth. 1991. «Critical Regionalism Revisited». En *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, editado por Spyros Amourgis, 34–39. Pomona: California State Polytechnic University.

Frampton, Kenneth. 1993a. «En honor del Pritzker: un continuador del proyecto moderno». *A&V Monografías*, n. 40: 78–83.

Frampton, Kenneth. 1993b. «En loor a Siza». En *Álvaro Siza. Obras y proyectos (1954-1992)*, 16–19. Barcelona: Gustavo Gili.

Frampton, Kenneth. 1994. «En busca de una línea lacónica: notas sobre la Escuela de Oporto». *A&V Monografías*, n. 47: 26–32.

Frampton, Kenneth. 1996. «Universalismo e/o regionalismo: riflessioni intempestive sul futuro del nuovo». *Domus*, n. 782: 4–8.

Frampton, Kenneth. 1997a. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

Frampton, Kenneth. 1997b. «Maestro de esencias». *A&V Monografías*, n. 68: 24–25.

Frampton, Kenneth. 1999. «Kenneth Frampton». En *Terra*, editado por Xoán Creus Andrade e Pablo Gallego Picard, 79–87. A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Frampton, Kenneth. 2000a. *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Frampton, Kenneth. 2000b. «Introducción a los 18 años con el arquitecto Louis Kahn de A. Komendant». En *18 años con el arquitecto Louis Kahn*, 15–19. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Frampton, Kenneth. 2002. *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*. Londres: Phaidon.

Frampton, Kenneth. 2005a. «Banderas al viento». *A&V Monografías*, n. 113: 70–81.

Frampton, Kenneth. 2005b. «Critical Regionalism Revisited: Reflections on the Mediatory Potential of Built-Form». En *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the Built Environment*, editado por Maikel Ümbach e Bernd Hüppauf. California: Standfort University Press.

Frampton, Kenneth. 2006a. *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.

Frampton, Kenneth. 2006b. «Perspetivas para um regionalismo crítico (1983)». N'*Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*, editado por Kate Nesbitt, 503–19. São Paulo: Cosac Naify.

Frampton, Kenneth. 2006c. «Rappel à l'ordre, argumentos em favor da tectônica». N'*Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*, editado por Kate Nesbitt, 556–76. São Paulo: Cosac Naify.

Frampton, Kenneth. 2006d. «Uma leitura de Heidegger (1974)». N'*Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*, editado por Kate Nesbitt, 474–80. São Paulo: Cosac Naify.

Frampton, Kenneth. 2007a. «Spanish Architecture 1950-2005. Hommage à Iberia». En *Spanish Architecture (1997-2007) / 西班牙建筑*, editado por Wedong Ma, 20–27. Shanghai: CA Group.

Frampton, Kenneth. 2007b. «Ten Points on an Architecture of Regionalism: a Provisional Polemic». En *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, editado por Vincent B. Canizaro, 374–85. Nova York: Princeton Architectural Press.

Frampton, Kenneth. 2009. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 4.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Frampton, Kenneth. 2018. «Techo y plataforma, la iglesia de Bagsværd». *A&V Monografías*, n. 205: 30–33.

Frampton, Kenneth. 2019. «A Conversation with Kenneth Frampton (New York, 6 April 2018) / Een gesprek met Kenneth Frampton (New York, 6 april 2018)». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 143–54.

Frampton, Kenneth. 2020. *Teoría*. Barcelona: Gustavo Gili.

França, José-Augusto. 1991. *A arte em Portugal no século XX*. 3.ª ed. Lisboa: Bertrand.

Franco, Camilo. 1987a. «Una muestra del arte gallego reúne en lisboa a pintores, escultores y arquitectos junto a lo último en vídeo y fotografía». *La Voz de Galicia*, 21 de xullo de 1987.

Franco, Camilo. 1987b. «Arte galega en Lisboa: pouca visión e mala memoria». *La Voz de Galicia*, 30 de xullo de 1987.

Franco, Camilo. 2006. «La Xunta contrata ahora a Eisenman para reconducir la Cidade da Cultura». *La Voz de Galicia*, 14 de xullo de 2006.

Franco, Fernando. 1984. «Teatro García Barbón». *Galicia Moda*, n. 2: 68–71.

Franco Taboada, Arturo. 1998. *Voces de la ciudad*. Sada: Ediciós do Castro.

Franco Taboada, Arturo. 2002. «Centro de control de túneles en Pedrafita». *Obradoiro*, n. 30: 40–43.

Franco Taboada, Arturo. 2004. «Centro de control de túneles de Piedrafita». *ROC Máquina: piedras naturales, maquinaria y equipos*, n. 90: 14–22.

Franco Taboada, José Antonio. 1979. «Soleamiento y urbanismo en Galicia». *Obradoiro*, n. 4–5: 87–94.

Franco Taboada, José Antonio. 1981. «La escuela de arquitectura de Galicia, hoy». *Obradoiro*, n. 7: 6–7.

Franco Taboada, José Antonio. 1990a. «Pavillón de Galicia

na Expo'92». *Obradoiro*, n. 18: 4–7.
FRANCO TABOADA, José Antonio. 1990b. «Un pavillón moderno e plurifuncional». *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 0: 14–16.
FRASER, Nancy. 2017. «Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradictions of Contemporary Capitalism». En *Social Reproduction Theory: Remapping Class, Recentering Oppression*, editado por Tithi Bhattacharya, 21–36. Londres: Pluto Press.
FREIRÉ, Alicia, e Teresa **COUCEIRO**. 1991. «Debuxar intencións». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 115–16.
FREIRE, Raúl, José R. **MIYAR**, e Nicolás **LÓPEZ CIPRIÁN**. 1990. «Rehabilitación e reconstrucción do Teatro Principal de Pontevedra». *Obradoiro*, n. 16: 74–80.
FREIRE CORZO, Xosé Francisco. 1979. *Arquitectura modernista no Ferrol (1900-1925)*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
FREIXANES, Xosé. 1995. «A historia dun mural». En *Pazo de Raxoi: Proxecto de rehabilitación para sede do Consello da Cultura Galega*, 55–59. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
FREIXEDO ALEMPARTE, Alfredo. 2000. «Calidade de vida, arquitectura e psicoloxía, I parte». *Cadernos de psicoloxía*, n. 27: 90–97.
FREIXEDO ALEMPARTE, Alfredo. 2001. «Tiempo para recorrer». *Boletín académico*, n. 25: 7–8.
FREIXEDO ALEMPARTE, Alfredo, e Iago **SEARA MORALES**. 1990. «Casas para a familia Domínguez». *Obradoiro*, n. 17: 123–26.
FREIXEDO ALEMPARTE, Alfredo, e Iago **SEARA MORALES**. 1991. «Tres vivendas unifamiliares». *Obradoiro*, n. 19: 8–9.
FREIXEDO ALEMPARTE, Alfredo, e Tomás **VALENTE LLOVES**. 2007. «Vivenda en Barbadás». N'*As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)*, 36–43. A Coruña: Fundación Juana de Vega.
FROJÁN, José. 1999. «Proxectando Belvís desde a distancia». *Interesarte*, n. 6: 5–6.
FUERTES DOPICO, Óscar, e Carlos **GONZÁLEZ SEOANE**, **eds**. 2013. *Compostelas Contemporáneas*. Santiago de Compostela: Fundación Compostela Arquitectura.
FULLAONDO, Juan Daniel. 1985. «El dilema vasco: en busca del tiempo perdido». *A&V Monografías*, n. 3: 74–81.
FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA. 2009. *Alejandro de la Sota: pabellón municipal de Pontevedra (1965)*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.
FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA. 2016. «"Alejandro de la Sota. Sencilla justificación de su obra". A Coruña, 1986». *YouTube*. Accedido 27/11/2022. https://bit.ly/3m3OZoO.
«Fundación Barrié de la Maza, Vigo». 2006. *A&V Monografías*, n. 117–118: 86–91.
«Fundación Caixa Galicia, La Coruña». 2006. *A&V Monografías*, n. 117/118: 78–85.
FUNDACIÓN CIDADE DA CULTURA. 1999. *Cidade da Cultura de Galicia: prego de bases*. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura.
FUNDACIÓN CIDADE DA CULTURA. 2017. «Nexos 2017. O espléndido legado da Escola do Porto». *YouTube*. Accedido 27/11/2022. https://bit.ly/3z0y7OP.
«Fundación Luís Seoane». 2010. *Raigame: revista de arte, cultura e tradicións populares*, n. 33: 79–98.
«Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003-2005, Vigo». 2010. *A&V Monografías*, n. 144: 84–89.
«Fundido en el paisaje del puerto: sede de la Xunta de Galicia en Vigo». 2002. *Cercha*, n. 65: 22–34.
FUSCO, Renato **DE**. 1993. *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.

G

G. ALFAYA, Luciano, e Patricia **MUÑIZ NÚÑEZ**. 2009. «Buscar a arquitectura: quintos encontros internacionais de arquitectura». *SC+a: revista do COAG, delegación de Santiago de Compostela*, n. 4: 6–9.
GADANHO, Pedro. 2001. «Corte transversal ou a ausência do discurso crítico na arquitectura portuguesa do final dos anos 90». En *Arquitectura portuguesa contemporânea (1991-2001)*, editado por Fátima Fernandes e Michele Cannatà, 59–68. Porto: ASA Editores.
GADANHO, Pedro. 2002. «Porto Anos 90: Institucionalização e Cidade *Fin-de-Siècle*». En *Guia da Arquitectura Moderna. Porto (1925-2002). Maia, Matosinhos, Porto, Vila Nova de Gaia*, editado por Fátima Fernandes e Michele Cannatà, 29–32. Porto: Edições Asa.
GAGO RODRÍGUEZ, Alberto. 2006. «Campus universitario de Vigo: a utopía feita arquitectura». *Tempos novos*, n. 108: 30–31.
GALARRAGA, Iñaki. 1985. «La vivienda como problema de arquitectura». *A&V Monografías*, n. 3: 70–73.
GALEGO MARANTE, Carmela. 2018. «Espacio, protección cultural y feminismo. Casos concretos en la arquitectura gallega». *Ábaco: revista de cultura y ciencias sociales*, n. 95/96: 207–11.
«Galicia en Sevilla: a imaxe galega do século XXI». 1990. *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 0: 6–25.
«Galicia no Tempo: la rotunda afirmación de la memoria histórica». 1991. *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 1: 89–93.
GALLEGO, J. 1992a. «El escaparate gallego fue abierto al mundo». *La Región*, 21 de abril de 1992.

Gallego, J. 1992b. «El escaparate gallego fue abierto al mundo». *Atlántico Diario*, 21 de abril de 1992.

Gallego, J. 1992c. «Un escaparate ante el mundo». *El Progreso*, 21 de abril de 1992.

Gallego, Román. 1970. «De la Torre a las Torres». *Coruña. Paraíso del Turismo*, 1970.

Gallego Jorreto, Manuel. 1974. «O noso panorama cultural no derradeiro cuarto de século: Arquitectura e urbanismo». En *Galaxia Almanaque (1950-1975)*, 127–29. Vigo: Galaxia.

Gallego Jorreto, Manuel. 1975a. «El medio rural y la practica del urbanismo en Galicia: contradicciones». *Cercha*, n. 16: 23–44.

Gallego Jorreto, Manuel. 1975b. «O medio rural galego e a sua arquiteitura». N'*A Galicia rural na encrucillada*, 75–109. Vigo: Galaxia.

Gallego Jorreto, Manuel. 1978. «O medio rural». *Obradoiro*, n. 1: 8–17.

Gallego Jorreto, Manuel. 1984a. «Casa Jorreto». *El Croquis*, n. 13: 37–43.

Gallego Jorreto, Manuel. 1984b. «Vivienda en la Isla de Arosa». *Obradoiro*, n. 10: 10–16.

Gallego Jorreto, Manuel. 1984c. «Vivienda familiar en Veigue (Sada)». *Obradoiro*, n. 10: 17–18.

Gallego Jorreto, Manuel. 1985a. «Estudio previo de rehabilitación del teatro Rosalía de Castro (A Coruña)». *Obradoiro*, n. 12: 7–14.

Gallego Jorreto, Manuel. 1985b. «Nacimento do SIAC». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.

Gallego Jorreto, Manuel. 1985c. «Proyecto de rehabilitación del teatro Rosalía de Castro (A Coruña)». *Obradoiro*, n. 12: 15–16.

Gallego Jorreto, Manuel. 1987a. «Arquitectura: resisténcia e liberdade». *Luzes de Galiza*, n. 7: 13.

Gallego Jorreto, Manuel. 1987b. «Museo de la Colegiata de Santa María». *Obradoiro*, n. 13: 3–15.

Gallego Jorreto, Manuel. 1988a. «El Burgo de las Naciones: Santiago de Compostela». *Boletín académico*, n. 8: 18–23.

Gallego Jorreto, Manuel. 1988b. «Urbanismo en el medio rural. Reflexiones sobre el caso de Galicia». *Urbanismo*, n. 3: 27–31.

Gallego Jorreto, Manuel. 1989. «Actuacións na cidade». En *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*, 10–14. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, III. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

Gallego Jorreto, Manuel. 1990a. «Actuación unitaria: vivendas e equipamento en Montecelo». *Obradoiro*, n. 18: 118–21.

Gallego Jorreto, Manuel. 1990b. «Casa da Cultura de Chantada». *Galicia Moda*, n. 14: 220–23.

Gallego Jorreto, Manuel. 1990c. «Casa da Cultura de Chantada». *Obradoiro*, n. 16: 40–45.

Gallego Jorreto, Manuel. 1990d. «Conversa mantida con Manolo Gallego o día 1º de novembro de 1988 para Obradoiro». *Obradoiro*, n. 16: 46–51.

Gallego Jorreto, Manuel. 1990e. «Grupo de 176 vivendas, locais comerciais e urbanización do polígono de Vite». *Obradoiro*, n. 18: 114–17.

Gallego Jorreto, Manuel. 1990f. «Museo de Arte Sacro de la Colegiata de Sta. María». *AQ: Arquitectura Andalucía Oriental*, n. 6: 92–103.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991a. «Arquitectura e institucións». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 54.1-54.3. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991b. «Entender e que nos entendan». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 111–12.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991c. «Museo da colexiata, A Coruña». *Obradoiro*, n. 19: 8–9.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991d. «Vivenda unifamiliar (Corrubedo, Ribeira)». *Obradoiro*, n. 19: 68–69.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991e. «Vivenda unifamiliar (O Carballo, Oleiros)». *Obradoiro*, n. 19: 70–73.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991f. «Vivendas unifamiliares». *Obradoiro*, n. 19: 68–69.

Gallego Jorreto, Manuel. 1991g. «Vivienda unifamiliar en el Carballo. Oleiros (La Coruña)». En *Muestra de 10 Años de Arquitectura Española, 1980-1990*, 65. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes.

Gallego Jorreto, Manuel. 1992a. «Casa de la Cultura de Chantada». *El Croquis*, n. 55–56: 200–207.

Gallego Jorreto, Manuel. 1992b. «Casa Rodríguez». *El Croquis*, n. 55–56: 191–99.

Gallego Jorreto, Manuel. 1992c. «Gemeindehaus in Valdoviño, Spanien». *Architektur+Wettbewerbe*, n. 151: 9.

Gallego Jorreto, Manuel. 1992d. *J. Manuel Gallego*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gallego Jorreto, Manuel. 1993a. «Casa de Cultura de Valdoviño». *El Croquis*, n. 62/63: 122–29.

Gallego Jorreto, Manuel. 1993b. «Manuel Gallego Jorreto: novo espacios para a investigación». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 140–41. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Gallego Jorreto, Manuel. 1994a. «Casa de la Cultura, Valdoviño (La Coruña)». *A&V Monografías*, n. 45–46: 128–31.

Gallego Jorreto, Manuel. 1994b. «Institutos de Investigación». En *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago de Compostela (1990-1994)*, 54–57. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Gallego Jorreto, Manuel. 1994c. «Museo de Belas Artes». *Obradoiro*, n. 23: 94–113.

Gallego Jorreto, Manuel. 1994d. «Obras». *Documentos de arquitectura*, n. 28: 5–80.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995a. «Concurso para la reestructuración de la Avenida Juan XXIII». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 194–97. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995b. «Debe servir para algo / Es muß etwas dienen». *HDA. Dokumente zur Architektur*, n. 5: 95–104.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995c. «Edificio para instituto de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela». *Informes de la construcción* XLVII (439): 67–76.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995d. *Museo de Belas Artes da Coruña*. A Coruña: Asociación de Amigos do Museo de Belas Artes.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995e. «Museo de las Artes de la Coruña». *El Croquis*, n. 76: 44–59.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995f. «Museo provincial de belas artes». *Obradoiro*, n. 24: 80–87.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995g. «ロドリゲス邸 / Rodorigesu-tei (Veigue)». *Kenchiku Bunka*, n. 580: 24–46.

Gallego Jorreto, Manuel. 1995h. «美術館(コルーニャ)/ Bijutsukan (Korūnya)». *Kenchiku Bunka*, n. 585: 36–39.

Gallego Jorreto, Manuel. 1996. «Museo de Bellas Artes de La Coruña». *On diseño*, n. 171: 94–109.

Gallego Jorreto, Manuel. 1997a. *Manuel Gallego Jorreto. Works 1982/1995*. Arquitecturas de autor, 4. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Gallego Jorreto, Manuel. 1997b. «Museo de Bellas Artes». En *IV Bienal de Arquitectura Española*, 2–5. Madrid: Ministerio de Fomento, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

Gallego Jorreto, Manuel. 1997c. «Museum of Fine Arts, La Coruña». *GA Document*, n. 50: 30–41.

Gallego Jorreto, Manuel. 1998a. «Edificios para institutos de investigación (Campus Sur, Santiago de Compostela)». *Obradoiro*, n. 27: 6–15.

Gallego Jorreto, Manuel. 1998b. «Institutos de investigación en Santiago de Compostela». *On diseño*, n. 196: 230–41.

Gallego Jorreto, Manuel. 1998c. *Manuel Gallego*. Madrid: Tanais.

Gallego Jorreto, Manuel. 1998d. «Museo de Bellas Artes de A Coruña. Manuel Gallego Jorreto». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 145: 56–75.

Gallego Jorreto, Manuel. 2000a. «Comentario sobre unha obra de Fernando Blanco». *Obradoiro*, n. 28: 106–7.

Gallego Jorreto, Manuel. 2000b. «Rehabilitación do antigo cárcere municipal para biblioteca». *Obradoiro*, n. 28: 22–27.

Gallego Jorreto, Manuel. 2001a. «Carlos Meijide». *Boletín académico*, n. 25: 5–6.

Gallego Jorreto, Manuel. 2001b. «O hábitat rural». N'*O hórreo e a cultura do pan*, 149–53. Lira: Asociación Canle de Lira.

Gallego Jorreto, Manuel. 2002a. «Esbozo: Manuel Gallego». Entrevista por Agar Ledo. *Interesarte*, n. 12: 20–22.

Gallego Jorreto, Manuel. 2002b. *Obras en Santiago*. Santiago de Compostela: Grupo San José.

Gallego Jorreto, Manuel. 2004a. «Casa da presidencia». *Obradoiro*, n. 31: 26–33.

Gallego Jorreto, Manuel. 2004b. «Manuel Gallego». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 8–11.

Gallego Jorreto, Manuel. 2005a. «11 casas (1970-2002)». *o Monografías*, n. 4: 108–27.

Gallego Jorreto, Manuel. 2005b. «Pode unha casa ser unha obra de arte?: algunhas reflexións sobre a casa». *o Monografías*, n. 4: 128–33.

Gallego Jorreto, Manuel. 2006a. «Complejo cultural Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, Lugo, 2005)». *Arquitectura*, n. 344: 10–16.

Gallego Jorreto, Manuel. 2006b. «Presidencia de la Xunta de Galicia (Santiago de Compostela, 2002)». *Arquitectura*, n. 344: 22–27.

Gallego Jorreto, Manuel. 2007. *Anotaciones al margen*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gallego Jorreto, Manuel. 2008a. «Museo de Arte Sacra». *Obradoiro*, n. 33: 298–303.

Gallego Jorreto, Manuel. 2008b. «Paisajes de Galicia: contextos cotidianos». *A&V Monografías*, n. 131: 18–19.

Gallego Jorreto, Manuel. 2009. «A serenidade e o diálogo profundo coas ideas, o espazo e a paisaxe: a arquitectura de Manuel Gallego Jorreto. Entrevista». Entrevista por Xosé Ramón Fandiño Veiga. *Galegos*, n. 8: 54–69.

Gallego Jorreto, Manuel. 2012a. «Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela». *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y contrucción*, n. 39: 60–81.

Gallego Jorreto, Manuel. 2012b. «Os límites». *Obradoiro*, n. 34: 298–303.

Gallego Jorreto, Manuel. 2012c. «Sobre a importancia da idea: a vivenda unifamiliar do Sr. Domínguez en Pontevedra». *Galegos*, n. 17: 42–45.

Gallego Jorreto, Manuel. 2013. «Piedra con vidrio». *Arquitectura Viva*, n. 153: 70–83.

Gallego Jorreto, Manuel. 2015a. *Manuel Gallego. Arquitectura (1967-2015)*. A Coruña: Fundación Barrié.

Gallego Jorreto, Manuel. 2015b. «Manuel Gallego Jorreto». *TC: Tribuna de la construcción*, n. 118: 14–309.

Gallego Jorreto, Manuel. 2015c. «Reflexión sobre o proceso urbanizador das áreas dinámicas». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 65–78. Vigo: Xerais.

Gallego Jorreto, Manuel. 2016. «"Un muelle, que une tierra y mar, es la arquitectura más rotunda"». *El País Semanal*, 15 de febreiro de 2016.

Gallego Jorreto, Manuel. 2019. «Works». *Archives*, n. 5:

42–249.

Gallego Jorreto, Manuel. 2020. «Manuel Gallego: sobre o esencial». *Sermos Galiza*, 11 de xullo de 2020.

Gallego Jorreto, Manuel. 2021a. «A casa Arístides». En *Recortes: aproximación á obra de Fernando Blanco*, 39–42. José Luis Gil Pita.

Gallego Jorreto, Manuel. 2021b. *De lo local en un mundo global: escritos en torno a la arquitectura*. A Coruña: M. Gallego Jorreto Arquitectos Asociados.

Gallego Jorreto, Manuel. 2021c. «Manuel Gallego Jorreto: "A arquitectura debe salvagardar certos valores éticos, e mesmo espirituais"». *Sermos Galiza*, 13 de agosto de 2021.

Gallego Jorreto, Manuel, e José **González-Cebrián Tello**. 1975. «Análisis del desarrollo urbano de La Coruña». *Ciudad y territorio*, n. 1–2: 67–93.

Gallego Jorreto, Manuel, Pedro **de Llano Cabado**, e César **Portela**. 1991. «Unha conversa». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 82–92.

Gandelsonas, Mario. 1977. «La arquitectura entre la memoria y la amnesia». En *Proyecto y ciudad histórica*, 117–22. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Garcés Navarro, Inmaculada. 2000. «Proxecto de restauración da igrexa de Sabucedo e o seu contorno». *Obradoiro*, n. 28: 56–57.

García, C. 1992. «Vigo albergará el Museo del Mar». *Faro de Vigo*, 25 de setembro de 1992.

García, Chema. 1989. «Bofill realizará la nueva "Plaza de Vigo" con piedra gallega y otros materiales autóctonos». *Faro de Vigo*, 19 de decembro de 1989.

García, Rodri. 2013. «La ciudad de las rías sigue viva». *La Voz de Galicia*, 16 de novembro de 2013.

García, Toni, **ed**. 2005. *25 casas de Galicia (1994-2004): arquitecturas da urbanización difusa*. A Coruña: Edicións Espontáneas.

García, Toni, e Yolanda **Somoza**. 2008. *Vivenda Colectiva, vivenda Protexida. Social Housing in Galicia*. A Coruña: Edicións Espontáneas.

García Agudín, J. L., e José **González-Cebrián Tello**. 1981. «Proposta de pre-catálogo para a protección e conservación do patrimonio histórico-artístico de A Coruña». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 96–115. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

García Braña, Celestino. 1975. «Saludando a 2C, una revista nueva... o no tan nueva». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 2: 36–39.

García Braña, Celestino. 1981a. «Consideracións en torno ao Patrimonio Arquitectónico». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 6–11. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

García Braña, Celestino. 1981b. «Destrúen o que é noso». *La Voz de Galicia*, 30 de abril de 1981.

García Braña, Celestino. 1983. «Libros». *Obradoiro*, n. 10: 83–84.

García Braña, Celestino. 1985. «Diez años de actividad cultural del COAG». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.

García Braña, Celestino. 1988. «Casa de Samuel». *Obradoiro*, n. 14: 14–17.

García Braña, Celestino. 1996. «Plastibar: construcción y arquitectura». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 38–39. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

García Braña, Celestino. 1999a. «Rehabilitación del claustro y nave de la iglesia de San Francisco de Pontevedra, 1995-1996». En *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana: románico, gótico, renacimiento y barroco*, editado por Jorge Hevia Blanco, 219–36. Uviéu: Universidad de Oviedo.

García Braña, Celestino. 1999b. «Rehabilitación del claustro y nave de la iglesia de San Francisco de Pontevedra». *Loggia: arquitectura y restauración*, n. 7: 28–41.

García Braña, Celestino. 2000. «Igrexa de San Francisco». *Obradoiro*, n. 28: 80–87.

García Braña, Celestino, e Fernando **Agrasar Quiroga**, **eds**. 1998. *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxias, márgenes y transgresiones*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

García Braña, Celestino, Gonzalo **de Pedro Quijano**, e Francisco Javier **Reboredo Chaves**. 1995. «Albergue de peregrinos e acondicionamentos do seu entorno». *Obradoiro*, n. 24: 96–99.

García Caramés, Benito. 2004. «La ciudad de la cultura: nada obvio». *SC+a: revista do COAG, delegación de Santiago de Compostela*, n. 2: 60–65.

García Docampo, Manuel. 2015. «Dinámica urbana recente en Galicia». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 45–64. Vigo: Xerais.

García Estévez, Carolina Beatriz. 2014. «Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el Grupo 2C. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70». *Proyecto, progreso, arquitectura*, n. 11: 104–17.

García Ferrer, J. M., e Martí **Rom**. 1996. *Llorenç Soler*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

García Filgueira, Marta. 2014. *Eclecticismo, arquitectura y ciudad en Galicia: la obra de los Sesmero en Vigo*. Vigo: Instituto de Estudos Vigueses.

García Hípola, Mayka. 2009. «Proyecto+construcción 1999-2009: comentarios». *Future Arquitecturas: periódico de concursos de arquitectura*, n. 19/20: 41–44.

García Hípola, Mayka, e Ricardo **García Hípola**. 2012. «Peter Eisenman y el concurso de la Ciudad de la

Cultura de Galicia de 1999». En *XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Concursos de Arquitectura*, 833–38. Valladolid, Lisboa: Universidad de Valladolid, Universidade Lusíada.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. 1990. *A Catedral de Santiago e o barroco*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 1983. «Viendo llover en Galicia». *El País*, 11 de maio de 1983.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto. 1995. «El color a las puertas de Santiago». *Informes de la construcción* XLVII (438): 7–18.

GARCÍA MARTÍNEZ, Carlos. 1975. «Tipología de la vivienda rural». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 2: 36–39.

GARCÍA MARTÍNEZ, Carlos. 1976. «Tipoloxía da vivenda popular galega. 3. A casa redonda». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 4: 3–27.

GARCÍA MARTÍNEZ, Carlos. 1978. «Os hórreos». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 8: 21–60.

GARCÍA MARTÍNEZ, Carlos. 1981. «Un patrimonio arqueolóxico en precario». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 12–17. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

GARCÍA MAYO, Ana M. coord. 2010. *Luciano Yordi, 1917-1978*. A Coruña: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Galicia

GARCÍA MILLÁN, Juan. 2004. «Víctor López Cotelo». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 19–48. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

GARCÍA POLA, Miguel Ángel. 1997. «Astúries, l'èpica del desenvolupament: l'obra de Joaquín Vaquero Palacios, Ignacio Álvarez Castelao i Ildefonso Sánchez del Río». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 215: 92–99.

GARCÍA VÁZQUEZ, Francisco J. 1983. «Actividad docente en Buenos Aires». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 16: s. n.

GARCÍA-ABRIL, Antón. 2001. «Centro de Altos Estudios Musicales». *Obradoiro*, n. 29: 20–21.

GARCÍA-ABRIL, Antón. 2020a. «Escuela de Altos Estudios Musicales, 2000-2003, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 230: 12–17.

GARCÍA-ABRIL, Antón. 2020b. «La Trufa, 2006-2010, Costa da Morte». *A&V Monografías*, n. 230: 26–39.

GARCÍA-ABRIL, Antón. 2020c. «Sede Noroeste de la SGAE, 2005-2007, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 230: 24–29.

GARCÍA-HERRERA, Adela. 1996. «Centro de Arte Contemporánea, Santiago». *A&V Monografías*, n. 79/80: 64–65.

GARITAONAINDÍA, José Ramón. 1999. «Una experiencia sensorial. Biblioteca Central de la Universidad de Vigo». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 12: 13.

GARITAONAINDÍA, José Ramón. 2004. «Concurso Casa de la Historia, centro de recepción de visitantes, La Coruña: José Manuel Gallego, David Chipperfield, MVRDV, Mansilla y Tuñón, Gigon y Guyer, Carlos Ferrater, Martínez Lapeña y Torres, Zaha Hadid». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 58: 20–29.

GARRIDO, Ginés. 1995. «Velocidad de crucero: Palacio de Congresos de Santiago de Compostela». *Arquitectura Viva*, n. 43: 42–49.

GARRIDO FENÉS, Alicia. 1996a. «Contribución al estudio de la arquitectura gallega contemporánea: la obra de Xosé Bar Bóo, 1957-1994». *Castrelos*, n. 9–10: 251–72.

GARRIDO FENÉS, Alicia. 1996b. «Semblanza de un arquitecto». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 14–16. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

GARRIDO FENÉS, Alicia. 1998. «1922-1994, Xosé Bar Bóo: un arquitecto para a historia». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 40–45.

GARRIDO FENÉS, Alicia. 2000. *La obra de Xosé Bar Bóo. Una arquitectura a la medida del hombre*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GARRIDO MORENO, Antonio. 1997. «El arquitecto y presidente de la Academia Rafael González Villar y la gestación del Museo de Bellas Artes de A Coruña». *Abrente: boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario*, n. 29: 271–93.

GARRIDO MORENO, Antonio. 1998a. *El arquitecto Rafael González Villar*. A Coruña: Deputación da Coruña.

GARRIDO MORENO, Antonio. 1998b. «La galería gallega: una tipología tradicional en permanente evolución». *Anuario brigantino*, n. 21: 379–405.

GARRIDO MORENO, Antonio. 1999a. «Arquitectos académicos en la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario». *Abrente: boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario*, n. 31: 173–204.

GARRIDO MORENO, Antonio. 1999b. «Desarrollo y evolución de la galería en el siglo XX: la ciudad de A Coruña». En *Maia, história regional e local*, editado por Paulo Sá Machado e José Augusto Maia Marques, 97–11. Maia: Câmara Municipal de Maia.

GARRIDO MORENO, Antonio. 2001. «A arquitectura e o urbanismo». En *Galicia, 1981-2001*, 81–88. Serie *Galicia, terra única*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

GARRIDO MORENO, Antonio. 2002a. «Aproximación a la primera arquitectura *déco* en Galicia: el modelo coruñés». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 1: 225–39.

GARRIDO MORENO, Antonio. 2002b. «Arquitectura de A Coruña en el siglo XX, de la Monarquía a la Republica: evolución urbana y arquitectónica (1902-1939)». Tese de doutoramento, Universidade de Santiago de

Compostela.

Garrido Moreno, Antonio. 2002c. «Rafael González Villar». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 19–57. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Garrido Moreno, Antonio. 2007. «Arquitectura para o ensino e a investigación en Galicia». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 83–91. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Garrido Moreno, Antonio. 2010. «Arquitectura y paisaje en los monasterios de la Ribeira Sacra. Intervención en el entorno de la iglesia de Santo Estevo de Ribas de Miño». En *Piedra sobre agua: el monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monasticorum IV*, 269–82. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1979. «Destrucción sistemática y progresiva de las playas situadas entre Vigo y Bayona». *Obradoiro*, n. 4–5: 76–86.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1981a. «A destrución do Patrimonio Arquitectónico e a degradación urbana de Vigo». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 34–53. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1981b. «O Hospital da Caridade (antigo hospital de Sancti Spiritus) de Baiona, restaurado para Casa da Cultura». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 134–41. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1981c. «Villas marineras a la deriva». *La Voz de Galicia*, 30 de abril de 1981.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1988a. «El antiguo e histórico Palacio de Justicia debe ser recuperado cuanto antes para la ciudad». *La Voz de Galicia*, 17 de febreiro de 1988.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1988b. «El Palacio de Justicia de la calle Príncipe no debe ser derribado, según personalidades de la cultura». *La Voz de Galicia*, 29 de xuño de 1988.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1988c. «La antigua estación de tren podría convertirse en un museo-taller de marquetería ferroviaria». *La Voz de Galicia*, 9 de xullo de 1988.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1988d. «La antigua Estación de Ferrocarril de Vigo debe ser salvada del derribo». *Faro de Vigo*, 6 de novembro de 1988.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1990a. «Baiona: o urbanismo da democracia». *Obradoiro*, n. 18: 54–60.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1990b. «O arquitecto Manuel Gómez Román». *Obradoiro*, n. 17: 18–19.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1990c. «O patrimonio arquitectónico de Vigo á deriva». *Obradoiro*, n. 16: 96–104.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1990d. «Vigo: política urbanística na etapa democrática do centro histórico». *Obradoiro*, n. 18: 32–35.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1995. «Manuel Fernández Soler autor del primer Plan General de Vigo». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 1: 159–90.

Garrido Rodríguez, Xaime. 1996. «Vigo, unha cidade entregada ó mar». En *Abrir Vigo ó mar*, 6–11. Vigo: Consorcio da Zona Franca.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2000a. *A arquitectura da pedra en Vigo*. Vigo: Construcciones Conde.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2000b. «Las primeras arquitecturas de la Calle del Príncipe». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 6: 197–235.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2001. *Vigo, la ciudad que se perdió. Arquitectura desaparecida, arquitectura no realizada, arquitectura antigua, arquitectura modificada*. 4.ª ed. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2004. *Centro Cultural Caixanova*. Vigo: Caixanova.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2006. «El edificio del antiguo Palacio de Justicia de Vigo, hoy Museo de Arte Contemporáneo (MARCO)». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 12: 295–364.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2011. *El origen de Vigo: el monte de O Castro y su castillo*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Garrido Rodríguez, Xaime. 2016. *Jenaro de la Fuente Domínguez: el gran artífice del ensanche vigués y su abundante obra arquitectónica*. Vigo: Instituto de Estudos Vigueses.

Garrido Rodríguez, Xaime, e Xosé Ramón **Iglesias Veiga**. 1995. *Manuel Gómez Román: mestre da arquitectura galeguista*. Vigo: Xerais.

Garrido Rodríguez, Xaime, e Xosé Ramón **Iglesias Veiga**. 2000. *Vigo: arquitectura urbana*. Vigo: Concello de Vigo.

Garrido Rodríguez, Xaime, e Xosé Ramón **Iglesias Veiga**. 2002a. «Antonio Cominges Tapias». En *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, editado por Antón Pulido Novoa, 286–315. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* I. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Garrido Rodríguez, Xaime, e Xosé Ramón **Iglesias Veiga**. 2002b. «Jenaro de la Fuente Álvarez». En *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, editado por Antón Pulido Novoa, 256–85. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* I. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Garrido Rodríguez, Xaime, e Xosé Ramón **Iglesias Veiga**. 2002c. *Percorridos pola arquitectura histórica de Vigo*. Vigo: Concello de Vigo.

Garrido Villa, Federico. 2000. «Mosteiro de San Xusto de Toxosoutos». *Obradoiro*, n. 28: 20–21.

Gefaell, Blanca, **ed.** 1996. *Abrir Vigo ó mar: recuperación urbana da beiramar central*. Vigo: Consorcio da Zona Franca.

Gellner, Ernest. 1988. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.

Gesta, Alexandra. 1990. «Guimarães: intervenções no centro histórico. Comunicação apresentada ao encontro internacional de municípios com centro histórico (Guimarães, Novembro 1989)». *Obradoiro*, n. 18: 68–73.

Giamarelos, Stylianos. 2016. «Intersecting Itineraries Beyond the Strada Novissima: The Converging Authorship of Critical Regionalism». *Architectural Histories* IV (1): 1–18. https://doi.org/10.5334/ah.192.

Giamarelos, Stylianos. 2019. «Architecture in the History/Theory Nexus: Building Critical Regionalism in Frampton's Greece / Architectuur en het dwarsverband tussen geschiedenis en theorie: Bouwen aan het kritisch regionalism in het Griekenland van Frampton». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 79–91.

Giamarelos, Stylianos—. 2022. *Resisting Postmodern Architecture: Critical regionalism before globalisation*. Londres: UCL Press. https://doi.org/10.14324/111.9781800081338.

Giedion, Sigfried. 1958. *Architecture, You and Me*. Cambridge: Harvard University Press.

Giedion, Sigfried. 1997. «Sobre el nuevo regionalismo». En *Escritos escogidos*, 201–15. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Gigon, Annette, e Mike **Guyer**. 2004. «Gigon-Guyer». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 28–31.

Gil Guinea, Luis. 2019. «La 'filosofía del umbral'. Aldo van Eyck en el Hogar para niños en Amsterdam. 1954-59». *Revista europea de investigación en arquitectura*, n. 13: 85–102.

Gil Pita, Luís. 2019. «Esbozos da viaxe da arquitectura á natureza na obra de Manuel Gallego Jorreto». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 35–39.

Giner de los Ríos, Bernardo. 1980. *50 años de arquitectura española II (1900-1950)*. Madrid: Adir Editores.

Gioeni, Laura. 2001. «Il museo abitato. Dove l'architetto incontra l'artista. Museo de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela/The inhabited museum. Where architect and artist meet. Museum of Contemporary Art, Santiago de Compostela». *L'architettura. Cronache e storia*, n. 544/545: 138–45.

Goluboff Scheps, Myriam. 1983. «Semblanza de un hombre». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 16: s. n.

Goluboff Scheps, Myriam. 2016. «Entrevista a Myriam Goluboff Scheps». En *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, editado por María Carreiro López e Cándido López González, 122–37. A Coruña: Universidade da Coruña.

Gómez Rodríguez, Pilar. 2008. «Emilio Rodríguez Blanco: casa en Oroso, A Coruña». *Diseño interior*, n. 196: 132–41.

Gómez Román, Benito. 1905. «Comunicado». *Faro de Vigo*, 20 de abril de 1905.

Gómez Román, Manuel. 1935. «A casa de Castelao». *A nosa terra*, n. 375: 4.

Gómez Román, Manuel. 1990. «Discurso de entrada na Real Academia Galega». *Obradoiro*, n. 17: 19–20.

Gómez Viñas, Xan. 2006. «Llorenç Soler na Galiza: un cinema de man común». *A trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, n. 66: 75–80.

Gómez-Aller, Juan. 2003a. «La futura Casa de los Antepasados estará concluida a principios del año 2007». *La Voz de Galicia*, 19 de xuño de 2003.

Gómez-Aller, Juan. 2003b. «El diseño de la Casa de la Historia se elegirá en dos semanas». *La Voz de Galicia*, 6 de novembro de 2003.

Gondar, Marcial. 2006. «¿Que facer coa Cidade da Cultura?: marcos teóricos e proposta de intervención. O exemplo do Museo de Galiza». *A trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, n. 17: 11–24.

Gondar, Marcial. 2010. «Rueiro dos mortos. César Portela ou a Memoria con futuro». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 83–86. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Gónfer, Óscar. 2019. «Pecios de arquitectos: cartas non escritas de Erling Viksø». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 137–58.

González, Juan Miguel. 1988. «Las demoliciones de los edificios de la estación y del palacio de justicia, dos pérdidas irreparables para Vigo». *La Voz de Galicia*, 11 de decembro de 1988.

González Amezqueta, Adolfo. 1967. «La arquitectura de Antonio Palacios». *Arquitectura*, n. 106: 1–74.

González Amezqueta, Adolfo. 1968. «Las galerías de La Coruña». *Arquitectura*, n. 117: 16–24.

González Amezqueta, Adolfo. 1998. «Unha nova ollada á obra de Palacios». En *Antonio Palacios (1874-1945)*, 14–23. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

González Beramendi, Justo. 1976a. «Un tema de hoxe: a contaminación, II». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 4: 28–42.

González Beramendi, Justo. 1976b. «Un tema de hoxe: a contaminación». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 3: 39–42.

González Beramendi, Justo. 1984. «Pabellón de recreo: Antonio Palacios». *Obradoiro*, n. 10: 52–57.

González Beramendi, Justo, e Xosé Manoel **Núñez Seixas**. 1996. *O nacionalismo galego*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.

González Blanco, Fermín. 2007. *Miguel Fisac: huesos varios*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

González Carrera, Valentín. 1982. «Aldo Rossi en el monasterio de Armenteira». *La Voz de Galicia*, 10 de xuño de 1982.

González Garcés, Miguel. 1987a. «Conocimiento y uso

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

tecnológico de los materiales». *On diseño*, n. 80: 26–28.
González Garcés, Miguel. 1987b. «La visión lejana-cercana». *On diseño*, n. 80: 19–20.
González Garcés, Miguel. 1987c. «Una ventana al tiempo». *On diseño*, n. 80: 47–48.
González Garcés, Miguel. 1990. «A arquitectura de Fernández Albalat». *Obradoiro*, n. 17: 60–66.
González Harguindey, Javier, **ed**. 2017. *1968-2018. La Ciudad de las Rías*. A Coruña: 147-168.
González Martín, Gerardo. 1974. «El penúltimo cartucho de los arquitectos». *Faro de Vigo*, 16 de novembro de 1974.
González Martín, Gerardo. 1991. «Antonio Palacios, nuestro maestro Mateo de principios de siglo, objeto de diversos homenajes». *La Voz de Galicia*, 28 de xullo de 1991.
González Méndez, Javier. 2004. *Antonio Palacios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
González Moreno-Navarro, Antonio. 1984. «La restauración y reutilización del Pabellón de la Merced del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 95–105. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
González Pérez, Jesús M. 2015. «O proceso recente de urbanización (séculos XIX - XXI)». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 15–44. Vigo: Xerais.
González Perona, Mariano. 1996. «José Bar Bóo, casa Vázquez, San Miguel de Oya (Pontevedra)». *A&V Monografías*, n. 60: 20–21.
González Rey, Emma. 2002. «Espacios para a cultura». *Interesarte*, n. 12: 32–33.
González del Río, Angel. 1995. «Un nuevo camino en Santiago, el periférico de Compostela». *Informes de la construcción* XLVII (438): 19–28.
González Seoane, Carlos. 2000. «Cidadán Siza». *Obradoiro*, n. 28: 245.
González Seoane, Carlos. 2004. «Casa en Corrubedo: casa Chipperfield». *Obradoiro*, n. 30: 12–19.
González Seoane, Carlos. 2007. «Arquitecturas non construídas». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 125–29. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
González Seoane, Carlos. 2016. «Mirador de la Pedra da Rá, Riveira». *On diseño*, n. 361/362.
González Seoane, Carlos. 2017. «Naturaleza como primer patrimonio: proyecto del mirador de A Pedra da Rá». *Planur-e: territorio, urbanismo, paisaje, sostenibilidad y diseño urbano*, n. 10.
González-Cebrián Tello, José. 1977. «Consideraciones urbanísticas sobre Ferrol». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 6: 61–76.
González-Cebrián Tello, José. 1978. «As cidades galegas». *Obradoiro*, n. 1: 32–41.
González-Cebrián Tello, José. 1980. «Plan General de La Coruña: en defensa de la gestión directa». *Obradoiro*, n. 6: 52–59.
González-Cebrián Tello, José. 1983. «La ciudad a través de su plano: La Coruña». Universitat Politècnica de Catalunya.
González-Cebrián Tello, José. 1987. «Proyecto Bofill: la falacia mar-ciudad». *Boletín académico*, n. 6: 4–11.
González-Cebrián Tello, José. 1990a. «Entrevista a Xosé González-Cebrián Tello». *Obradoiro*, n. 18: 42–45.
González-Cebrián Tello, José. 1990b. «Planeamento urbanístico da Universidade de A Coruña». *Obradoiro*, n. 18: 46–47.
González-Cebrián Tello, José. 1992. «Características do Planificamento de Protección Histórico de Galicia». En *Primeiras Xornadas de Planificamento Especial para os Conxuntos Históricos*, 87–97. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
González-Cebrián Tello, José. 1994. «Criterios para a formación dun avanzo no Plano Especial de Protección do casco histórico de Pontevedra». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 77–102. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
González-Cebrián Tello, José. 1997. «Plan especial de protección e reforma interior do casco histórico de Noia». *Obradoiro*, n. 26: 55–65.
González-Cebrián Tello, José, **ed**. 2009. *Intervención sobre el medio rural en Galicia: una aproximación a su realidad territorial. DRU3*. A Coruña: Universidade da Coruña.
González-Cebrián Tello, José, e Luís Miguel **Ferreira Villar**. 1992. «Unha cidade de pedra: o casco histórico de Pontevedra». *Obradoiro*, n. 21: 96–99.
Goodwin, Philip Lippincott. 1943. *Brazil builds: architecture new and old*. Nova York: The Museum of Modern Art.
Goy Diz, Ana E. 2012. «La arquitectura de la dictadura de Primo de Rivera a la posguerra en Lugo: Eloy Maquieira Fernández y el racionalismo». En *Sub Urbem: Historia, sociedade e cultura da cidade: Actas do VII Curso de Primavera*, 179–212. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
Goy Diz, Ana E. 2015. «Del MIHL al CIAV de la Torre de Hércules, un patrimonio a tu alcance: algunas propuestas de accesibilidad a comienzos del siglo XXI en Galicia». En *La accesibilidad de los museo: visiones y perspectivas. Una propuesta de intervención en Galicia*, editado por Carla Fernández Martínez e Carme López Calderón, 170–95. Santiago de Compostela: Andavira.
Graça Dias, Manuel. 1994. «Veinte años de libertad: la arquitectura portuguesa». *A&V Monografías*, n. 47: 4–13.

Gran Enciclopedia Galega. 1974a. «Gallego Jorreto, José Manuel». En *Gran Enciclopedia Gallega*, XV: 101. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

Gran Enciclopedia Galega. 1974b. «Portela Fernández-Jardón, César». En *Gran Enciclopedia Gallega*, XXV: 160–61. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

GRANDAL LEIRÓS, Estefanía, e Juan I. **PRIETO LÓPEZ**. 2015. «Aprender en la natureza. Colegio Universitario de Vigo, Desiderio Pernas». En *Pioneros de la arquitectura moderna: aprender de una obra*, editado por Teresa Couceiro, 354–63. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

GRANDE, Julio. 2004. «Fernando Blanco Guerra». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 352–81. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

GRANDE, Julio. 2021. «FBG. Entre a materia e a acción». En *Recortes: aproximación á obra de Fernando Blanco*, 70–83. José Luis Gil Pita.

GRANDE, Nuno. 2004. «El fantasma de la ópera: un auditorio de Koolhaas en Oporto». *Arquitectura Viva*, n. 96: 82–83.

GRANDE, Nuno. 2005. «Portugal: território, cidade e arquitectura. Da Nação-navio ao País-arquipélago». En *Descontinuidade: arquitectura contemporânea. Norte de Portugal*, 30–47. Barcelos: Civilização Editora.

GRANDIM, António. 1990. «A excepção e a regra: dois edifícios no centro histórico de Guimarães». *Obradoiro*, n. 18: 74–78.

GRANDÍO SEOANE, Emilio. 2019. «Dentro da ditadura: O pazo de Meirás». *Grial: revista galega de cultura* LVII (224): 34–41.

GRASSI, Giorgio. 1994a. «Entrevista a Giorgio Grassi». *Ruptura*, n. 2: 153–61.

GRASSI, Giorgio. 1994b. «Escuela de EGB. Santiago de Compostela. Anteproyecto». *Ruptura*, n. 2: 168–71.

GRASSI, Giorgio. 1994c. *Giorgio Grassi: obras y proyectos, 1962-1993*. Madrid: Electa.

GRASSI, Giorgio. 1994d. «Proyectos para la ciudad antigua». *Ruptura*, n. 2: 150–51.

GRASSI, Giorgio. 1995. «Escuela pública en el Carmen de Abaixo». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 174–81. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

GRASSI, Giorgio, Celestino **GARCÍA BRAÑA**, e N. **DEGO**. 1995. «Escuela pública "Carme de Abaixo". Santiago de Compostela (Galicia, España)». *Informes de la construcción* XLVII (439): 59–61.

GRASSI, Giorgio, e Manuel **PORTACELI**. 1986. «Tres obras de G. Grassi y M. Portaceli: Teatro romano de Sagunto». *Arquitectura*, n. 263: 27–37.

GREENBERG, Clement. 1979. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili.

GREGOTTI, Vittorio. 1972. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

GREGOTTI, Vittorio. 1983. «El reencuentro con el sitio». *Obradoiro*, n. 8: 25–26.

GREGOTTI, Vittorio. 1993. «La realidad sentida: el padre de un nuevo minimalismo». *A&V Monografías*, n. 40: 16–20.

GRIMSHAW, Nicholas. 2005. «Fundación Caixa Galicia, La Coruña». *A&V Proyectos*, n. 9: 57–67.

GRUET, Stéphane. 2010. «La nostalgia del mundo». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 87–90. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

GRUPO 2C. 1977a. «Arquitectura y racionalismo: una exposición de los proyectos del grupo». *2C: construcción de la ciudad*, n. 8: 21–51.

GRUPO 2C. 1977b. «Estudios sobre Barcelona». *2C: construcción de la ciudad*, n. 8: 11–20.

GRUPO 2C. 1977c. «Las etapas de un trabajo colectivo». *2C: construcción de la ciudad*, n. 6: 6–10.

GRUPO 2C. 1977d. «Proyecto y ciudad histórica. El 1er SIAC.» *2C: construcción de la ciudad*, n. 8: 52–66.

GÜELL, Xavier, e Joseph **RYKWERT**. 1990. *Arquitectura española contemporánea: la década de los 80*. Barcelona: Gustavo Gili.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón. 1981. «Crónica de la charla-coloquio con Mario Botta». *Q: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 42: 40–41.

GUILBAUT, Serge. 2004. «¿Musealización del mundo o "californicación" de occidente?» *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 3: 71–85.

GUILLÉN, David. 2009. «CGAC: Centro Galego de Arte Contemporánea». *Revistart. Revista de las Artes*, n. 140: 4–5.

GUTIÉRREZ MEDIERO, Marta. 1997. «Programa Urban: un instrumento para a recuperación do barrio histórico». *Buguina*, n. 1: 6–7.

GUTIÉRREZ SOTO, Luis. 1960. *Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

GUZMÁN DE BENITO, Javier, Sixto **MARTÍN MARTÍNEZ**, e Miguel **CRESPO PICOT**. 2010. «Centro de Artes, Verín». *A&V Proyectos*, n. 42: 20–21.

H

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HABERMAS, Jürgen. 1984. «Arquitectura moderna y postmoderna». *Revista de Occidente*, n. 42: 95–108.

Habermas, Jürgen. 1985. «La modernidad, un proyecto incompleto». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 19–36. Barcelona: Kairós.

Habermas, Jürgen. 1986. *Ciencia y técnica como «ideología»*. Madrid: Tecnos.

Habermas, Jürgen. 2000. *La constelación posnacional: ensayos políticos*. Barcelona: Paidós.

«Hacia el Xacobeo 93». 1991. *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 1: 7–9.

Hadid, Zaha. 2004. «Zaha Hadid». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 24–27.

Hamm, Oliver G. 1993. «Zwischenbilanz». *Bauwelt*, n. 31: 1630–33.

Harris, Harwell Hamilton. 1965. «Regionalism and Nationalism». En *Harwell Hamilton Harris: a collection of his writings and buildings*, 25–33. Raleigh: School of Design, North California State University.

Hartoonian, Gevork. 2006. «Critical Regionalism Reloaded». *Fabrications* XVI (2): 122–39. https://doi.org/10.1080/10331867.2006.10539591.

Haubrich, Walter. 1993. «Wenn in Santiago der Regen fällt». *Bauwelt*, n. 31: 1622–23.

Heidegger, Martin. 2015. *Construir, Habitar, Pensar / Bauen, Wohnen, Denken*. Madrid: La Oficina.

Heinz Smitz, Karl. 2003. *Finis Terrae*. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar.

Hejduk, John. 1994a. «Entrevista a John Hejduk». *Ruptura*, n. 2: 89–94.

Hejduk, John. 1994b. «Proyecto de pabellón botánico en Belvís». *Ruptura*, n. 2: 100–105.

Hejduk, John. 1994c. «Viajeros solitarios y testigos silenciosos». *Ruptura*, n. 2: 84–87.

Hejduk, John. 1995. «Edificios botánicos en el parque de Belvís». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 188–93. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Henriques da Silva, Raquel. 1997. «A "Casa Portuguesa" e os novos programas, 1900-1920». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 14–22. Múnic: Prestel.

Hermo Túñez, Xosé. 1978. «Sobre o desenrolo dos valores culturais das vilas galegas». *Obradoiro*, n. 1: 26–31.

Hernández León, Juan Miguel. 1985. «El regionalismo madrileño actual». *A&V Monografías*, n. 3: 90–93.

Hernández León, Juan Miguel. 2001. «Al fin, famosos: los mejores arquitectos españoles». *Descubrir el arte*, n. 25: 30–41.

Herreras, Enrique. 2001. «Valencia, o modelo máis próximo». *Tempos novos*, n. 48: 48–51.

Herrero Pérez, Nieves. 1995. *As Encrobas: unha memoria expropiada*. Iria Flavia: Novo Século.

Hervella, Gustavo. 2002. «Arquitectura da emigración: necesidade ou ostentación?» *Interesarte*, n. 12: 36.

Hitchcock, Henry-Russell. 1955. *Latin American Architecture Since 1945*. Nova York: The Museum of Modern Art.

Hitchcock, Henry-Russell. 1981. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.

Hitchcock, Henry-Russell, e Philip **Johnson**. 1932. *Modern architecture: international exhibition*. Nova York: The Museum of Modern Art.

«Hitos afilados: Valencia, Santiago, Glasgow, Seúl». 1999. *A&V Monografías*, n. 78: 101–2.

Holland, Charles. 2019. «Building, Writing, History / Bouwen, schrijven, geschiedenis». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 69–78.

Horelli, Liisa, e Kirsti **Vepsä**. 1994. «In Search of Supportive Structures for Everyday Life». En *Women and the Environment*, editado por Irwin Altman e Arza Churchman, 201–26. Boston: Springer.

Horkheimer, Max, e Theodor W. **Adorno**. 1994. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.

«Hospital de Vigo». 1960. *Arquitectura*, n. 19: 36–37.

Huércanos, Juan Pablo. 2013. «El claro del bosque. Las mesas plataforma de Navarro Baldeweg, Oiza, Oteiza y Portela». *Blog del Museo Oteiza*. Accedido 27/11/2022. https://bit.ly/37YNond.

I

Iglesias Rouco, Lena Saladina. 1989. «¡Defender Vigo!» *Faro de Vigo*, 8 de abril de 1989.

Iglesias Rouco, Lena Saladina, e Xaime **Garrido Rodríguez**. 1980. *Vigo: arquitectura modernista 1900-1920*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Iglesias Veiga, Xosé Ramón. 1992. «Arquitectura y cinematógrafo en la ciudad de Vigo: Palacios, Gutiérrez Soto, Francisco Castro y Pedro Alonso». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, n. 5: 491–534.

Iglesias Veiga, Xosé Ramón. 1993. *Antonio Palacios. Arquitecto. De O Porriño a Galicia*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Iglesias Veiga, Xosé Ramón. 1994. «Contenidos regionalistas en la arquitectura de Antonio Palacios en Galicia». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, n. 7: 383–418.

Iglesias Veiga, Xosé Ramón. 1995. *Antonio Palacios: a pedra, o país, a arte, o urbanismo, a renovada tradición. O oficio de arquitecto*. Vigo: Ir Indo.

Iglesias Veiga, Xosé Ramón. 1996. «Conflictos entre titulados: mestres de obras e arquitectos na cidade de Vigo (1800-1925)». *Glaucopis: boletín do Instituto de*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estudos Vigueses, n. 2: 185–203.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2002. «O Plan Comarcal no Proxecto de Extensión e Reforma Interior de Vigo de Antonio Palacios (1932)». *Grial: revista galega de cultura*, n. 144: 413–32.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2010. «La tendencia regionalista en la arquitectura gallega de las primeras décadas del siglo XX». Tese de doutoramento, UNED.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2011a. *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e bisbarra*. Vigo: Instituto de Estudos Vigueses.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2011b. «Granito e canteiros na creación do ensanche histórico da cidade de Vigo». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 16: 493–566.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2012a. «Arquitectura regionalista en Galicia: de la mirada al románico a la revalorización del barroco». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, n. 25: 245–76.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2012b. «Regionalismo arquitectónico y salas de cine en Galicia». En *Cines de Galicia*, editado por José Luis Cabo Villaverde e Jesús Ángel Sánchez García, 194–97. A Coruña: Fundación Barrié.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2013. *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e bisbarra*. Vigo: Instituto de Estudos Vigueses.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2018. *Arquitectura rexionalista galega: Antonio Palacios, Manuel Gómez Román & outros arquitectos*. Vigo: Engaiolarte.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2019. *Antonio Palacios: unha viaxe por Galicia*. Vigo: Engaiolarte.

IGLESIAS VEIGA, Xosé Ramón. 2020. «Antonio Palacios: a mirada á cultura, á arte e ás tradicións construtivas galegas». En *Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 21–68. Vigo: Fundación Museo do Mar de Galicia.

IGUAL, Jorge. 1995a. «Con denominación de origen: granito rosa de Porriño». *Cercha*, n. 31: 66–70.

IGUAL, Jorge. 1995b. «La "Casa" edificada sobre roca: la "Domus", Museo Interactivo del Hombre». *Cercha*, n. 31: 43–53.

ILLESCAS MARÍN, Ángel. 2017. «Álvaro Siza: lugar y crisis». Tese de doutoramento, Universitat Politècnica de Catalunya.

«In memoriam de Aldo Rossi (1931-1997)». 1998. *Obradoiro*, n. 27: 156.

«Informe. A Cidade protestada do Gaiás». 2011. *Tempos novos*, n. 165: 16–25.

«Institutos de Investigación, Santiago». 1998. *A&V Monografías*, n. 69–70: 86–89.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. 1999. *Internacional Situacionista: textos completos en castellano de la revista «Internationale Situationniste» (1958-1969)*. Madrid: Literatura Gris.

ÍÑIGUEZ VILLANUEVA, Manuel. 1991. «Consideraciones en torno a los últimos proyectos de Giorgio Grassi». *Composición arquitectónica*, n. 8.

IRIBARREN DÍAZ, Mauricio. 2000. «El Policlínico "Islas Cíes", ese edificio redondo de la Avda. de Madrid». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 6: 183–96.

IRISARRI, Jesús. 1995. «Singularizar o tempo». *Obradoiro*, n. 24: 48–51.

IRISARRI, Jesús, e Guadalupe **PIÑERA**. 2007. «Vivenda en Sanxenxo». N'*As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)*, 28–31. A Coruña: Fundación Juana de Vega.

ISASI, Justo. 1990a. «Al borde del casco antiguo: Museo de Bellas Artes, La Coruña». *A&V Monografías*, n. 26: 75–77.

ISASI, Justo. 1990b. «Hórreos del mar: acuario en Villagarcía de Arosa». *A&V Monografías*, n. 24: 74–75.

ISASI, Justo. 1992. «El cofre y la pérgola: una casa de vacaciones en La Coruña». *Arquitectura Viva*, n. 23: 30–33.

ISASI, Justo. 1993. «Hacer lo nuevo con lo viejo: las obras del Santiago jacobeo». *A&V Monografías*, n. 41: 16–20.

ISASI, Justo. 1995a. «Silueta capital: Santiago de Compostela hacia el milenio». *Arquitectura Viva*, n. 43: 19–23.

ISASI, Justo. 1995b. «Vientre de piedra: Museo Domus, La Coruña. Arata Isozaki y César Portela». *Arquitectura Viva*, n. 43: 38–41.

ISASI, Justo. 1995c. «Vistas cruzadas: Museo de Bellas Artes de La Coruña». *Arquitectura Viva*, n. 43: 30–37.

ISASI, Justo. 2007. «A arquitectura institucional da Galicia autónoma». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 77–81. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

ISOZAKI, Arata, e César **PORTELA**. 1995. «Domus: museo interactivo do home». *Obradoiro*, n. 24: 22–41.

J

JAMESON, Fredric. 2000. *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta.

JENCKS, Charles. 1980a. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

JENCKS, Charles. 1980b. «The Presence of the Past». *Domus*, n. 610: 9.

JENCKS, Charles. 1981. «Verso l'eclettismo radicale». En *La presenza del passato: Prima mostra internazionale di*

architettura, 30–37. Venecia: La Biennale di Venezia.
Jencks, Charles. 1982. *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
Jencks, Charles. 2005. *Iconic Building: The Power of Enigma*. Londres: Frances Lincoln.
«Joaquín Vaquero Palacios: Central hidroelèctrica Salime». 1997. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 215: 100–121.
Jodidio, Philip. 2012. «Peter Eisenman». En *Lanscape architecture now! / Arquitectura paisajística hoy / Architettura del paesaggio oggi / Arquitectura del paesaggio oggi / Arquitetura paisagista dos nossos dias*, 118–23. Colonia: Taschen.
Jodidio, Philip. 2013. *Álvaro Siza: complete works (1952-2013)*. Colonia: Taschen.
Jorreto, Quico. 2019. «Leccións de arquitectura». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 41–46.

K

Kelly, Jessica. 2015. «Vulgar Modernism: J. M. Richards, Modernism and the Vernacular in British Architecture». *Architectural History*, n. 58: 229–59.
Kleihues, Josef Paul. 1977. «Ejemplos de construcciones berlinesas condicionadas históricamente por la tipología manzana de formación rectangular». En *Proyecto y ciudad histórica*, 165–74. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Kleihues, Josef Paul. 1993. «Josef Paul Kleihues: unha gran voz da arquitectura contemporánea». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 246–48. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Kleihues, Josef Paul. 1994a. «El extremo alemán del camino francés. El plano, el cuerpo, la iconografía. La reconstrucción crítica (transcrición de Felipe Peña Pereda)». *Ruptura*, n. 2: 31–34.
Kleihues, Josef Paul. 1994b. «Entrevista a Josef Paul Kleihues». *Ruptura*, n. 2: 117–23.
Kleihues, Josef Paul. 1994c. «Memoria del Plan Especial». *Ruptura*, n. 2: 29–30.
Kleihues, Josef Paul. 1994d. «Proyecto de polideportivo y aparcamiento subterráneo en San Clemente». *Ruptura*, n. 2: 128–29.
Kleihues, Josef Paul. 1994e. «Tradición y modernidad». *Ruptura*, n. 2: 113–15.
Kleihues, Josef Paul. 1995a. «Pabellón polideportivo de San Clemente». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 166–73. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Kleihues, Josef Paul. 1995b. «Parque de Belvís». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 186–87. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Kleihues, Josef Paul. 1995c. «Urbanismo es recuerdo. Reflexiones en torno a la reconstrucción crítica». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, editado por Carlos Martí Arís, 146–49. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Komendant, August E. 2000a. *18 años con el arquitecto Louis Kahn*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Komendant, August E. 2000b. «Entrevista a August E. Komendant». En *18 años con el arquitecto Louis Kahn*, 57–78. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Kömez Dağlioğlu, Esin. 2019. «On the Paradoxical Nature of Frampton's Critical Regionalism / Over de paradoxale aard van Frampton's kritisch regionalisme». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 58–67.
«Kunstzentrum für zeitgenössische Kunst in Santiago de Compostela». 1996. *Detail*, n. 1: 64–71.

L

«La Ciudad de las Rías. Sesión crítica de arquitectura». 1969. *Arquitectura*, n. 126: 2–12.
«La cultura: programación cultural Xacobeo 93». 1992. *Cercha*, n. 16: 90–94.
«La economía: Santiago y abre Galicia». 1992. *Cercha*, n. 16: 88–89.
«La razón vernácula: figuración etnográfica y paisaje regional». 2005. *A&V Monografías*, n. 113: 42–43.
La Región. 1974. «Mesa redonda sobre el Edificio "Castromil"», 19 de novembro de 1974.
La Región. 1992a. «El pabellón gallego de la Expo será un escaparate del Xacobeo 93», 13 de abril de 1992.
La Región. 1992b. «Los Reyes de España inauguran hoy la mayor Exposición de la historia», 20 de abril de 1992.
La Región. 1992c. «El folclore fue protagonista del Día de Galicia en la Expo», 23 de xullo de 1992.
«La tendenza ou l'architecture de la raison comme architecture de tendance». 1977. *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 190: 47–70.
La Voz de Galicia. 1968. «La Ciudad de las Rías», 10 de agosto

de 1968.
La Voz de Galicia. 1973a. «Debate en torno a la "Vivienda rural y urbana en Galicia"», 10 de xuño de 1973.
La Voz de Galicia. 1973b. «Reunión de Archivos Históricos de los Colegios de Arquitectos de España», 13 de decembro de 1973.
La Voz de Galicia. 1973c. «Continúan en Santiago los trabajos de la Reunión de Archivos Históricos de Colegios de Arquitectos de España», 14 de decembro de 1973.
La Voz de Galicia. 1973d. «Pronunciaron conferencias Aldo Rossi y Fernando Pulín», 15 de decembro de 1973.
La Voz de Galicia. 1973e. «Clausurada en Santiago la III Reunión de Archivos Históricos de Colegios de Arquitectos», 16 de decembro de 1973.
La Voz de Galicia. 1973f. «Profesor Tarragó: "Galicia constituye un caso único y su riqueza paisajístico-ambiente condiciona cualquier desarrollo urbanístico o industrial"», 16 de decembro de 1973.
La Voz de Galicia. 1974a. «Pleno ordinario del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España», 8 de febreiro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974b. «Con motivo del pleno del Consejo Superior de Arquitectos», 10 de febreiro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974c. «Inauguradas en Santiago las sesiones del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España», 12 de febreiro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974d. «Finalizó sus reuniones en Santiago el Consejo Superior de Arquitectos de España», 13 de febreiro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974e. «Un problema más para la construcción de la Plaza de Gelmírez en Santiago», 16 de abril de 1974.
La Voz de Galicia. 1974f. «Escrito de cuarenta y ocho arquitectos sobre el edificio "Castromil"», 22 de maio de 1974.
La Voz de Galicia. 1974g. «Urbanismo: Mesa redonda en La Voz de Galicia, 1. "La promoción particular siempre ha tenido como meta obtener el máximo lucro"», 24 de maio de 1974.
La Voz de Galicia. 1974h. «Urbanismo: Mesa redonda en La Voz de Galicia, 2. En el plan general de ordenación de La Coruña la opinión de los sociólogos no se tuvo en cuenta», 25 de maio de 1974.
La Voz de Galicia. 1974i. «Urbanismo: Mesa redonda en La Voz de Galicia, 3. En La Coruña se daba la tristísima paradoja de que las edificaciones tendían a ocultar el mar», 26 de maio de 1974.
La Voz de Galicia. 1974j. «Urbanismo: Mesa redonda en La Voz de Galicia, 4. La Coruña: Hay 228 pisos de construcción clandestina o fuera de ordenación», 29 de maio de 1974.
La Voz de Galicia. 1974k. «Urbanismo: Mesa redonda en La Voz de Galicia, 5. Los funcionarios también son culpables por no proponer urgentes correcciones a las ordenanzas», 31 de maio de 1974.
La Voz de Galicia. 1974l. «Urbanismo: Mesa redonda en La Voz de Galicia, 6. La playa de Riazor está totalmente ensombrecida por unos enormes edificios que no iban a tapar el sol...», 1 de xuño de 1974.
La Voz de Galicia. 1974m. «Puntualizaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia», 19 de xuño de 1974.
La Voz de Galicia. 1974n. «Es casi imposible ingresar en la Escuela de Madrid, y la de La Coruña no funciona», 4 de xullo de 1974.
La Voz de Galicia. 1974o. «Disconformidad de la Comisión Provincial de Bellas Artes», 9 de xullo de 1974.
La Voz de Galicia. 1974p. «Ayer se reunió en Compostela el Patronato Nacional de Santiago», 29 de agosto de 1974.
La Voz de Galicia. 1974q. «Precisa algunos extremos el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia», 22 de setembro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974r. «El Consejo Superior de Colegios de Arquitectos quiere que se reglamente la incompatibilidad profesional», 23 de outubro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974s. «Mesa redonda sobre el Edificio "Castromil"», 19 de novembro de 1974.
La Voz de Galicia. 1974t. «Mesa redonda en Santiago sobre el edificio "Castromil"», 22 de novembro de 1974.
La Voz de Galicia. 1975a. «"En quince años nuestras ciudades han dejado de ser las más bellas del mundo para convertirse en las más feas"», 26 de abril de 1975.
La Voz de Galicia. 1975b. «Rueda de Prensa con los arquitectos Antonio Bonet y Félix Candela», 20 de maio de 1975.
La Voz de Galicia. 1975c. «Escrito dirixido ao alcalde de Compostela polas súas manifestaciós sobor de Castelao», 29 de maio de 1975.
La Voz de Galicia. 1975d. «Alumnos do ICE manifestan a súa repulsa polas declaraciós feitas do alcalde de Santiago», 3 de xuño de 1975.
La Voz de Galicia. 1975e. «El alcalde de Santiago y sus libérrimas oponiones», 3 de xuño de 1975.
La Voz de Galicia. 1975f. «Gallegos residentes en Madrid envían una carta a don Ramón Otero Pedrayo», 10 de xuño de 1975.
La Voz de Galicia. 1975g. «El gobernador civil y el alcalde de Santiago visitaron ayer a don Ramón Otero Pedrayo», 20 de xuño de 1975.
La Voz de Galicia. 1975h. «Créase un "Museo do Pobo Galego" pra evitar o estrago da súa cultura antropolóxica i etnográfica», 31 de decembro de 1975.
La Voz de Galicia. 1976a. «El "VIII Seminario de Arquitectura Hospitalaria", los días 27 al 30 de este mes», 21 de abril de 1976.
La Voz de Galicia. 1976b. «Inaugurado el "VIII Seminario de Arquitectura Hospitalaria"», 28 de abril de 1976.
La Voz de Galicia. 1976c. «Onte en Santiago constituíuse o Patronato do "Museo do Pobo Galego"», 1 de agosto de 1976.

La Voz de Galicia. 1976d. «Galicia a comienzos de siglo y el edificio "La Terraza", temas de una exposición», 10 de agosto de 1976.
La Voz de Galicia. 1976e. «"I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela" organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia», 14 de agosto de 1976.
La Voz de Galicia. 1976f. «O Museo do Pobo Galego contará con unha asesoría económica», 17 de setembro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976g. «I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela», 25 de setembro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976h. «Se inaugura mañana en Santiago I Seminario Internacional de Arquitectura compostelana», 26 de setembro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976i. «Ayer se inauguró en Santiago el I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela», 28 de setembro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976j. «El "I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela"», 29 de setembro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976k. «I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela», 30 de setembro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976l. «Desacuerdo con el plan de urbanización Fontán-Sada», 6 de outubro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976m. «Perplejidad de los arquitectos redactores del plan urbano Fontán-Sada», 7 de outubro de 1976.
La Voz de Galicia. 1976n. «Ayer se clausuró el I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela», 10 de outubro de 1976.
La Voz de Galicia. 1980a. «Oriol Bohigas hablará hoy en la Escuela de Arquitectura», 9 de maio de 1980.
La Voz de Galicia. 1980b. «Chamamento aos traballadores da cultura e pobo de Galicia», 20 de setembro de 1980.
La Voz de Galicia. 1980c. «Vittorio Gregotti y Oriol Buhigas participarán en un ciclo de conferencias en la Escuela Superior de Arquitectura», 20 de novembro de 1980.
La Voz de Galicia. 1980d. «Hoy, clausura del seminario "Vanguardia y tradición" en la Escuela de Arquitectura», 21 de novembro de 1980.
La Voz de Galicia. 1980e. «Joseph Rykwert: "Aunque la historia sea inútil, sólo se puede enseñar arquitectura enseñando historia"», 23 de novembro de 1980.
La Voz de Galicia. 1981a. «Conferencias del arquitecto José Rafael Moneo», 31 de xaneiro de 1981.
La Voz de Galicia. 1981b. «Bonet Correa: "Es necesario reutilizar los edificios patrimoniales de las ciudades"», 1 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981c. «Carlos Almuíña culpó al Ayuntamiento de no haber aprovechado la normativa sobre protección del patrimonio en la ciudad», 2 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981d. «Hoy se clausuran las "III Xornadas de Arquitectura Galega"», 2 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981e. «El jueves comienza un ciclo de conferencias técnicas en la Escuela Universitaria», 3 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981f. «Xerardo Estévez planteó la necesidad del plan especial de Santiago y de una política de financiación de la conservación», 3 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981g. «Charlas del portugués Álvaro Siza en la Escuela de Arquitectura», 5 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981h. «Los arquitectos portugueses Siza, Távora y Soutinho hablarán hoy en la Escuela de Arquitectura de La Coruña», 7 de maio de 1981.
La Voz de Galicia. 1981i. «El arquitecto Félix Candela pronunciará dos conferencias los días 16 y 17», 12 de novembro de 1981.
La Voz de Galicia. 1981j. «El arquitecto Félix Candela hablará, mañana y pasado, en la Escuela Superior de Arquitectura», 15 de novembro de 1981.
La Voz de Galicia. 1981k. «Conferencia del arquitecto Félix Candela», 17 de novembro de 1981.
La Voz de Galicia. 1981l. «Félix Candela: "Yo soy un constructor o un contratista, más que un arquitecto"», 18 de novembro de 1981.
La Voz de Galicia. 1982a. «Ciclo de conferencias en Arquitectura», 9 de maio de 1982.
La Voz de Galicia. 1982b. «Conferencia de Rossi en Arquitectura», 27 de maio de 1982
La Voz de Galicia. 1985a. «Denis Bowen resalta en La Coruña la importancia del color en el entorno urbano», 16 de xullo de 1985.
La Voz de Galicia. 1985b. «Bofill: La gestión urbanística de las autonomías no es positiva porque arrastra problemas del pasado», 18 de xullo de 1985.
La Voz de Galicia. 1985c. «Los alcaldes de las cuatro capitales debatirán hoy sobre los planes generales de urbanismo», 19 de xullo de 1985.
La Voz de Galicia. 1985d. «Rivas Fontán considera insuficientes 4 años para sacar adelante los PGOU», 20 de xullo de 1985.
La Voz de Galicia. 1985e. «Bofill presentó ayer el anteproyecto de remodelación de la Dársena coruñesa, cuyas obras se iniciarán en 1986», 12 de setembro de 1985.
La Voz de Galicia. 1985f. «El primer seminario internacional de arquitectura gallega se celebrará en Santiago», 31 de outubro de 1985.
La Voz de Galicia. 1985g. «Masiva participación en el Seminario Internacional de Arquitectura», 6 de novembro de 1985.
La Voz de Galicia. 1986a. «Seminario de arquitectura en La Coruña sobre alternativas al movimiento moderno», 1 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986b. «Diversas manifestaciones artísticas, en el programa de animación cultural de la

Universidad "Menéndez Pelayo"», 5 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986c. «Tres seminarios y dos cursos se celebrarán esta semana dentro de las actividades académicas de la UIMP», 13 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986d. «Las enfermedades cardiovasculares, a estudio en un seminario de la UIMP», 14 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986e. «Alternativas periféricas en arquitectura», 15 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986f. «"34 arquitectos", una recopilación de la arquitectura contemporánea gallega», 16 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986g. «Siza expresó sus retincencias ante el "ansia desenfrenada que existe hoy por introducir la variedad en la arquitectura"», 17 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986h. «"El movimiento moderno ya es historia"», 18 de xullo de 1986.
La Voz de Galicia. 1986i. «La estación que actualmente se construye defrauda las esperanza de que fuera una gran instalación ferroviaria», 4 de setembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986j. «Comenzaron las obras de la nueva fase de la estación de ferrocarril», 17 de outubro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986k. «"Luís Seoane" y "Arquitectura galega actual", primeros vídeos de Visión atlántica», 15 de novembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986l. «Especial: La Coruña del año 2000», 16 de novembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986m. «Los dos derrumbamientos en la estación confirman la escasa calidad de las obras», 12 de decembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986n. «Alfonso Guerra afirma que la ejecución del "proyecto Bofill" podría ser financiada en parte por el Gobierno», 17 de decembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986o. «Alfonso Guerra relacionó al "proyecto Bofill" con las grandes obras a ejecutar ante la fecha histórica del 92», 17 de decembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1986p. «Bofill: "En España el urbanismo ha cambiado de signo con la democracia"», 17 de decembro de 1986.
La Voz de Galicia. 1987a. «Una muestra de arte gallego se exhibirá en la Fundación Gulbenkian de Lisboa», 29 de abril de 1987.
La Voz de Galicia. 1987b. «Amplia muestra de arte gallego en la Fundación Gulbenkian de Lisboa», xuño de 1987.
La Voz de Galicia. 1987c. «Caridad Mateo considera que La Coruña está abierta a las vanguardias arquitectónicas», 20 de xuño de 1987.
La Voz de Galicia. 1987d. «La Fundación Gulbenkian acoge desde mañana una muestra de arte gallego», 8 de xullo de 1987.
La Voz de Galicia. 1987e. «Hoy se inaugura en Lisboa una exposición sobre la creatividad gallega actual», 9 de xullo de 1987.
La Voz de Galicia. 1987f. «La Fundación Gulbenkian, el primer paso internacional», 8 de agosto de 1987.
La Voz de Galicia. 1988a. «Transportes invertirá 192 millones en la ordenación de la plaza de la estación», 28 de xullo de 1988.
La Voz de Galicia. 1988b. «El arquitecto portugués Álvaro Siza proyecta la construcción en Santiago del futuro Museo de Arte Contemporáneo de Galicia», 30 de agosto de 1988.
La Voz de Galicia. 1988c. «Creadores y especialistas asistirán a las Xornadas Arquitectura-Historia del Arte, en la Facultad de Geografía», 24 de novembro de 1988.
La Voz de Galicia. 1988d. «El Colegio de Arquitectos se opone a que sea derribado el viejo edificio de la estación», 27 de novembro de 1988.
La Voz de Galicia. 1988e. «Pedro Navascués participó ayer en las Xornadas de arquitectura gallega», 30 de novembro de 1988.
La Voz de Galicia. 1988f. «Felipe Peña y Iago Seara, en las "Xornadas de Arquitectura"», 2 de decembro de 1988.
La Voz de Galicia. 1988g. «Un buen paquete de actuaciones arquitectónicas ya en marcha van a cambiar la faz de Santiago», 24 de decembro de 1988.
La Voz de Galicia. 1989. «Colocada la primera piedra del futuro Centro Galego de Arte Contemporánea», 11 de novembro de 1989.
La Voz de Galicia. 1990a. «El parque de San Domingos será construido manteniendo la tradición y la arquitectura interna», 10 de xaneiro de 1990.
La Voz de Galicia. 1990b. «"Arquitectos de New York", una imagen plural de la ciudad más famosa del mundo», 28 de xaneiro de 1990.
La Voz de Galicia. 1990c. «Los arquitectos Álvaro Siza y Pilar Aguirre inspeccionan las obras del parque de Santo Domingo», 9 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990d. «Las personalidades más relevantes de la Arquitectura mundial se darán cita en Santiago del 14 al 17 de este mes», 11 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990e. «La arquitectura institucional, a debate», 14 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990f. «Arquitectura y poder: meditación en voz alta», 15 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990g. «Bonet Correa: "El tratamiento arquitectónico urbano en Santiago requiere mucho tino"», 15 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990h. «La cartografía básica de Compostela, un regalo singular», 15 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990i. «El diálogo tradición-modernidad», 16 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990j. «Portugal y Galicia, al final», 17 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1990k. «La administración gallega debe renovar los criterios de su política edificadora», 18 de marzo de 1990.
La Voz de Galicia. 1991a. «El COAG recobra la memoria del

arquitecto gallego Antonio Palacios con una exposición en el Auditorio», 26 de xaneiro de 1991.
La Voz de Galicia. 1991b. «El conselleiro de Cultura inaugura en Stuttgart la exposición "Galicia: tradición e deseño"», 8 de marzo de 1991.
La Voz de Galicia. 1991c. «Ninguna de las cuatro propuestas urbanísticas para remodelar la zona de Xoán XXIII convenció al jurado», 22 de marzo de 1991.
La Voz de Galicia. 1992a. «Gran asistencia de público al "ensayo general" del pabellón gallego en la Expo», 13 de abril de 1992.
La Voz de Galicia. 1992b. «El comisario general de la Expo elogia la "belleza interior" del pabellón de Galicia», 16 de abril de 1992.
La Voz de Galicia. 1992c. «Fraga afirma en el Día de Galicia en la Expo que el bloqueo a Cuba oculta intereses imperialistas», 23 de xullo de 1992.
La Voz de Galicia. 1992d. «El Museo Galego do Mar se construirá en Alcabre», 25 de setembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1992e. «En menos de ocho años, Galicia duplicó el número de arquitectos», 6 de novembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1992f. «El Congreso de Arquitectos de Galicia comienza hoy en Santiago sus debates», 10 de novembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1992g. «Los arquitectos critican la ley sobre colegios profesionales», 11 de novembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1992h. «Los arquitectos gallegos rehúyen su imagen de élite», 12 de novembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1992i. «Hoy concluye en Santiago el primer Congreso Gallego de Arquitectura», 14 de novembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1992j. «Los arquitectos piden un mayor control de la legalidad urbanística», 15 de novembro de 1992.
La Voz de Galicia. 1993a. «"Me cuesta mucho elegir el lugar para la obra", advierte Chillida», 10 de xaneiro de 1993.
La Voz de Galicia. 1993b. «Estévez confirma que todas las obras del Monte do Gozo carecen todavía de licencia», 27 de febreiro de 1993.
La Voz de Galicia. 1993c. «El alcalde califica el polideportivo de San Clemente una "lección de arquitectura"», 17 de marzo de 1993.
La Voz de Galicia. 1993d. «Patrimonio ratifica la ilegalidad del pabellón de San Clemente», 19 de marzo de 1993.
La Voz de Galicia. 1993e. «El Ministerio de Cultura defiende el polideportivo de San Clemente», 30 de marzo de 1993.
La Voz de Galicia. 1993f. «Las nuevas técnicas recuperan viejos materiales», 5 de xuño de 1993.
La Voz de Galicia. 1993g. «Desbloqueado el conflicto de San Clemente al reducirse su altura», 16 de xuño de 1993.
La Voz de Galicia. 1994a. «Abierto el polémico polideportivo de San Clemente», 21 de marzo de 1994.
La Voz de Galicia. 1994b. «Abierto en Santiago un parque de 30.000 metros cuadrados», 25 de xullo de 1994.
La Voz de Galicia. 1995a. «El edificio de la nueva Facultade de Xornalismo costará unos mil millones», 14 de marzo de 1995.
La Voz de Galicia. 1995b. «La apertura de un café en la terraza del CGAC desvirtuaría el edificio, según Siza», 14 de marzo de 1995.
La Voz de Galicia. 1995c. «El Consello da Cultura potencia la arquitectura gallega con una exposición retrospectiva», 27 de maio de 1995.
La Voz de Galicia. 1995d. «Arquitectos gallegos y lusos establecen planes de colaboración», 11 de xuño de 1995.
La Voz de Galicia. 1995e. «Arquitectos portugueses y gallegos alaban el nuevo edificio de Filoloxía», 6 de outubro de 1995.
La Voz de Galicia. 1999a. «Eisenman diseña la Cidade da Cultura como símbolo de Galicia para el nuevo milenio», 28 de agosto de 1999.
La Voz de Galicia. 1999b. «Fraga afirma que no es "una utopía ni una obra de maquillaje"», 28 de agosto de 1999.
La Voz de Galicia. 1999c. «Eisenman se fija un plazo de seis años para concluir la Cidade da Cultura», 17 de setembro de 1999.
La Voz de Galicia. 1999d. «Fraga afirma que las ideas y el proyecto de la Cidade da Cultura están "lanzados"», 22 de decembro de 1999.
La Voz de Galicia. 2000a. «La casa de Fraga tendrá dos plantas y apenas estará expuesta al exterior», 8 de febreiro de 2000.
La Voz de Galicia. 2000b. «Fraga arremete contra los socialistas por "romper la lealtad" entre partidos», 19 de febreiro de 2000.
La Voz de Galicia. 2000c. «El taller de César Portela en la UIMP reúne a doscientos matriculados», 1 de outubro de 2000.
La Voz de Galicia. 2000d. «La UIMP saldrá de las aulas para analizar el proyecto arquitectónico», 2 de outubro de 2000.
La Voz de Galicia. 2000e. «Denuncian el exceso de "marketing" y el "todo vale" en la arquitectura», 3 de outubro de 2000.
La Voz de Galicia. 2000f. «Aznar expresó a Fraga el apoyo al proyecto arquitectónico del Gaiás», 21 de decembro de 2000.
La Voz de Galicia. 2000g. «En enero se pondrá la primera piedra del marcroproyecto cultural de la Xunta», 21 de decembro de 2000.
La Voz de Galicia. 2001a. «Renfe y Concello trasladan las piedras de la vieja estación de tren a Redondela», 4 de xaneiro de 2001.
La Voz de Galicia. 2001b. «El neoyorkino Peter Eisenman reivindica la capacidad de la arquitectura para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

soñar», 11 de outubro de 2001.

Laboratorio de Formas de Galicia. 1970. *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia 1*. Sada: Ediciós do Castro.

Laclau, Ernesto, e Chantal **Mouffe**. 1987. *Hegemonia y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo xxi.

Lafuente, Carlos. 2001. «Unha ollada á arquitectura». *Interesarte*, n. 11: 5–7.

Lafuente, Carlos. 2002. «Minimalismo nos espacios da moda galega». *Interesarte*, n. 12: 37–39.

Lamas, Santiago. 2004. *Galicia borrosa*. Sada: Ediciós do Castro.

Lamas, Santiago. 2010. «Un cementerio marino». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 71–82. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo xx*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Lapuerta, José María **de la**. 1995. «Patio de las musas: Facultad de Bellas Artes de Pontevedra». *Arquitectura Viva*, n. 43: 38–41.

Larraz, Emmanuel. 2006. «Les images de la Galice dans le documentaires de Lorenzo Soler». *Hispanística xx*, n. 23: 35–53.

«Las pallozas: arquitectura popular de Ancares». 1992. *Cercha*, n. 16: 72–81.

Le Corbusier. 1930. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Les Éditions G. Crès et Cie.

Leach, Andrew, e Nicole **Sully**. 2019. «Frampton's Forewords, etc.: an Introduction / Frampton's voorwoorden, etc.: een introductie». *oase Journal of Architecture*, n. 103: 105–14.

Leach, Neil. 2003. «Belonging». *aa Files*, n. 49: 76–82.

Leboreiro Amaro, María A. 1990. «O plan especial de Ribadavia: unha cuestión de oportunidade». *Obradoiro*, n. 18: 52–53.

Leboreiro Amaro, María A. 1994. «Plano Especial de Protección de Ribadávia». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 53–60. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Leboreiro Amaro, María A. 1998. «A cidade compartida». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 16–18.

Leboreiro Amaro, María A., e Xosé Manuel **Souto González**. 1994. *Vigo: proxecto e realidade do medio periurbano*. Vigo: Concello de Vigo.

Ledo, Agar. 1998. «César Portela: allaricense de adopción». *Interesarte*, n. 3: 11–12.

Ledo, Xohán. 1965. «A obra arquitectónica de Gómez Román». *Grial: revista galega de cultura*, n. 7: 86–91.

Ledo Andión, Margarita. 2012. «Galicia en v.o. El cine militante y el lugar del cine gallego contemporáneo». En *La mirada comprometida: Llorenç Soler*, 183–98. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lefaivre, Liane. 1988. «Foro en Delft: otro realismo sucio». *Arquitectura Viva*, n. 3: 9–15.

Lefaivre, Liane, e Alexander **Tzonis**. 2003. *Critical regionalism: architecture and identity in a globalized world*. Munich: Prestel.

Lefaivre, Liane, e Alexander **Tzonis**. 2012. *Architecture of regionalism in the age of globalization: peaks and valleys in the flat world*. Londres: Routledge.

Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Leiro, Francisco. 1992. «Arxiña mariña guichi a guichi ate que anisque a usca na raula». *Obradoiro*, n. 20: 28–33.

Lema Suárez, Xosé María. 1977. *Bamiro, un estudo do hábitat rural galego*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Lenglart, Denis, e Agnès **Vince**. 1992. *Universités. Écoles supérieures*. Architecture thématique. París: Le Moniteur.

Lens, José Manuel. 1999. «Alberto Noguerol & Pilar Díez: ramplas entre o singular e o plural». *Interesarte*, n. 5: 5–8.

Lens, José Manuel. 2000a. «Manuel de las Casas: sobrevoando horizontes». *Interesarte*, n. 9: 8–9.

Lens, José Manuel. 2000b. «Souto de Moura. Espacio, tempo, Portugal». *Interesarte*, n. 8: 7–9.

Lens, José Manuel. 2002. «Interrelacións. Arquitectura e artes plásticas e viceversa». *Interesarte*, n. 12: 14–15.

Lens, José Manuel. 2003. «Museo do Mar de Galicia: a reconstrución da paisaxe». *Grial: revista galega de cultura*, n. 157: 140–43.

Lens, José Manuel, e Gustavo **Hervella**. 2002. «Museo do mar de Galicia: natureza e artificio». *Tempos novos*, n. 62: 6–8.

Lens Villaverde, Rafael. 2007. «Arquitectura para a cultura». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 103–10. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Lens Villaverde, Rafael, e David **Chao Castro**. 2007. «Lalín en *Avance dunha continxencia*: a nova sede do concello». *Descubrindo: Anuario de estudos e investigación do Deza*, n. 9: 249–62.

Leo, Emmanuela **de**. 2006. *Il cimitero come paesaggio*. Roma: Mancosu.

León Urquiza, Pablo. 2012. «El pabellón de Galicia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929». *Abrente: boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario*, n. 33: 237–64.

Levène, Richard C., Fernando **Márquez Cecilia**, e Antonio **Ruiz Barbarín**. 1989. *Arquitectura española contemporánea (1975-1990)*. Madrid: El Croquis.

Lidón de Miguel, María. 2015. «Aldo van Eyck y el concepto *In-between*: aplicación en el Orfanato de Amsterdam». Traballo de Fin de Grao, Universitat Politècnica de

València.

Limia, Xabier. 2019. «Reflexións ao redor dunha culler. Homenaxe a Manuel Gallego». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 47–52.

Liñán Azorín, Miguel M. **de**. 1984. «Análisis de la localización de la dotación escolar en el planeamiento urbanístico del medio rural gallego». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 37–44. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Liñeira, María. 2014. «Santiago de Compostela: Fact and Fetish». En *A Companion to Galician Culture*, editado por Helena Miguélez Carballeira, 53–71. Woodbridge: Tamesis.

Lino, Raul. 1929. *A casa portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Lizancos Mora, Plácido. 1987. «O incerto suicidio dun estudante de arquitectura». *Luzes de Galiza*, n. 7: 12.

Lizancos Mora, Plácido. 1990a. «Aproximación á problemática dos conxuntos históricos». *Cadernos A Nosa Terra de pensamento e cultura*, n. 5: 4–8.

Lizancos Mora, Plácido. 1990b. «Algunhas reflexións a partir de catro novas construccións». *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990.

Lizancos Mora, Plácido. 1995a. «Arquitectura institucional, cidade e identidade nacional: os casos de Chandigarh e New Delhi». *Obradoiro*, n. 24: 14–21.

Lizancos Mora, Plácido. 1995b. «En torno ós debuxos que Le Corbusier realizou en Galicia». *Boletín académico*, n. 19: 7–10.

Lizancos Mora, Plácido. 1996. «Arquitectos novos, clientes novos, casas novas...: sobre a arquitectura, os xoves arquitectos e o país real». *Obradoiro*, n. 25: 6–9.

Lizancos Mora, Plácido. 2005a. *A casa contemporánea en Galicia*. Vigo: A Nosa Terra.

Lizancos Mora, Plácido. 2005b. «A casa popular contemporánea». En *25 casas de Galicia (1994-2004): arquitecturas da urbanización difusa*, editado por Toni García, 25–33. A Coruña: Edicións Espontáneas.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1978. «Pedre: a nosa arquitectura popular pode desaparecer». *Obradoiro*, n. 0: 40–44.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1979. «A Golada: a desaparición dos espacios arquitectónicos das feiras galegas». *Obradoiro*, n. 4–5: 67–69.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1980a. «La arquitectura popular». En *Galicia eterna*, II: 405–56. Barcelona: Nauta.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1980b. *O muíño de mar de A Seca*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1981a. «A destrución da arquitectura popular». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 80–85. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1981b. *Arquitectura popular de Galicia*. Vol. I. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1982. «Pedre: catro anos despois». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. II: s. n.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1983. *Arquitectura popular de Galicia*. Vol. II. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1987. «Felipe Peña, a fascinación da liña no traballo dun arquitecto». *Luzes de Galiza*, n. 7: 14–15.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1989a. «Arquitectura galega: mutación ou reencarnación». *Grial: revista galega de cultura*, n. 101: 12–20.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1989b. «Vivenda en Angueira de Castro». *Galicia Moda*, n. 12: 224–27.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1990a. «Estudio básico para a rehabilitación integrada de Piornedo de Ancares». *Obradoiro*, n. 18: 88–93.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1990b. «Institucións, arquitectos e arquitectura». *Obradoiro*, n. 16: 16–17.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1990c. «¿De qué falamos cando falamos de arquitectura institucional?» *La Voz de Galicia*, 15 de marzo de 1990.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1991a. «A outra arquitectura». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 24–26. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1991b. «Debuxo e arquitectura: dúas traxectorias paralelas». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 39–69.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1991c. «Introducción». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 5–6.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1991d. «Introducción». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 5–6. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1991e. «Proyecto y memoria: intervenciones en el casco antiguo de Santiago». *Arquitectura Viva*, n. 19: 52–55.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1992. «A arquitectura galega despois do Movemento Moderno». En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, 25–28. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1993a. «Sporthalle „Pio XII“». *Bauwelt*, n. 31: 1639.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1993b. «“Kleihues debera ter vergoña”». *La Voz de Galicia*, 23 de xuño de 1993.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1994a. *Alejandro de la Sota: o nacemento dunha arquitectura*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1994b. «José Bar Bóo, 1922-1994». *Arquitectura Viva*, n. 37: 9.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1995a. «Bonanza o borrasca: La Coruña, tradición ilustrada e imaginería popular». *Arquitectura Viva*, n. 43: 16–18.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1995b. «Galicia como referencia para un debate cultural». *Luzes de Galiza*, n. 25: 50–51.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1995c. «Nadando nun mar de insuficiencias». *Luzes de Galiza*, n. 26: 27–30.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1995d. «Rehabilitación no Pazo de Raxoi para a localización da sede do Consello da Cultura Galega». En *Pazo de Raxoi: Proxecto de rehabilitación para sede do Consello da Cultura Galega*, 17–45. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1996. *Arquitectura popular de Galicia: razón e construción*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1997. «Un hábitat e unha arquitectura para un singular territorio». En *Galicia. Antropoloxía*, XXIII: 354–75. A Coruña: Hércules.

Llano Cabado, Pedro **de**. 1998. «Contra a moderación». *Luzes de Galiza*, n. 29: 4–5.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2000. «Un mausoleo de ciéncia-ficción para o último vicerrei medieval». *Inzar razóns*, n. 21: 4–6.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2002a. «Alejandro de la Sota». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 236–77. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2002b. «Máis aló do feísmo». *Tempos novos*, n. 62: 19–25.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2004a. *A arquitectura popular en Galicia*. Galiza: RTVE, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2004b. «As construccións vernáculas como esencial lección de racionalidade para unha innovadora arquitectura». En *I Congreso de Patrimonio Etnográfico Galego: actas*, 33–48. Ourense: Deputación de Ourense.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2004c. *Galicia: arquitectura para o fin de século*. Galiza: RTVE, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2004d. *Identidade territorial*. Galiza: RTVE, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2004e. «Xosé Manuel Rosales». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 234–65. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2006a. *Arquitectura popular de Galicia: razón e construción*. Vigo: Xerais, Caixa Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2006b. «Unha nova paisaxe para un vello país». En *Paisaxes galegas: unha escolma plural de olladas ás paisaxes de Galiza*, editado por Valerià Paül i Carril, 83–87. Santiago de Compostela: Instituto Universitario de Estudos e Desenvolvemento de Galicia.

Llano Cabado, Pedro **de**. 2012. *Compañeiros de oficio*. A Coruña: Fundación Barrié.

Llano Cabado, Pedro de. 2017. *California dreaming: una fascinante historia de la vivienda unifamiliar de bajo coste a través de diez insólitas biografías*. A Coruña: Universidade da Coruña.

Llano Cabado, Pedro **de**, e Carlos **Castanheira**, **eds**. 1995. *Álvaro Siza: Obras e proxectos*. Santiago de Compostela, Madrid: Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa.

Llano Neira, Pedro **de**. 2006a. «El paisaje interpretado. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela (1999-*in progress*)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 235–54. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Llano Neira, Pedro **de**. 2006b. «Miradas de poder y deseo en los paisajes dinámicos de Dan Graham. *Pyramid* en Compostela y *Landscape Photo Pavilion* en Oporto (1997 y 2001)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 89–104. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Llano Neira, Pedro **de**, e Miguel **Pazos Otón**. 2004. «"Musealización", turismo cultural y desequilibrios espaciales en Galicia (1992-2004)». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 3: 161–75.

Llorens, Tomás, e Helio **Piñón**. 1979a. «La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación». *Arquitecturas Bis*, n. 26: 12–19.

Llorens, Tomás, e Helio **Piñón**. 1979b. «Respuestas a nuestros oponentes». *Arquitecturas Bis*, n. 27: 25–27.

«Lo que el ojo no ve: aulario del Campus Universitario de Vigo». 2004. *Cercha*, n. 75: 30–42.

«Local y universal. Campo de fútbol, O Pino». 2003. *Arquitectura Viva*, n. 92: 44–45

Lois González, Rubén Camilo, e María José **Piñeira Mantiñán**. 2014. «A estrutura territorial de Galicia (e as cidades subxacentes?)». En *Cidades subxacentes. Ría de Arousa: policentrismos urbanos en Galicia*, 16–23. A Coruña: Colectivo1aun.

Lombao, David. 2021. «O arquitecto do Gaiás láiase de que Fraga, "un cliente excelente", perdese a Xunta en 2005: "Tivemos mala sorte"». *Praza Pública*, 26 de Maio de 2021.

Longueira, Silvia. 2006. «Fundación Luís Seoane». *Interea visual*, n. 8: 56–57.

López, J. R. 1984. «Kiosko Alfonso». *Galicia Moda*, n. 2: 72–73.

López, Lucrezia, Miguel **Pazos Otón**, e Ángeles **Piñeiro Antelo**. 2019. «¿Existe *overtourism* en Santiago de Compostela? Contribuciones para un debate ya iniciado». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n. 83: 1–48.

López, Pablo. 2008. «Juez y Tribunal de Cuentas investigan el contrato de la cuarcita del Gaiás». *El País*, 20 de decembro de 2008.

López de Alba, José Antonio. 1980. «"Es necesario un cambio muy profundo en toda la enseñanza universitaria"». *La Voz de Galicia*, 10 de maio de 1980.

López Alba, Óscar. 2007. «Enfrontamentos: unha reflexión sobre os novos usos e a sostibilidade». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 119–24. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

López Borges, Víctor Hugo. 2018. «An Anglo-Irish country house in Spain: the Palacio de Castrelos». En *The Country House*, editado por Andrew Hann e Jon Stobart, 88–97. Liverpool: Liverpool University Press.

López Cotelo, Víctor. 2002a. «Propuesta de intervención na ruela Caramoniña». *Obradoiro*, n. 30: 68–70.

López Cotelo, Víctor. 2002b. «Tres propuestas no Sarela». *Obradoiro*, n. 30: 70–75.

López Cotelo, Víctor. 2002c. «Vaquería Carme de Abaixo». *Obradoiro*, n. 30: 56–68.

López Eimil, Cristina, e Santiago **Catalán Tobía**. 1984. «Lugo: Estado do patrimonio nun recinto amurallado». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 54–58. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

López de la Osa, A. 1984. «Plazas públicas y aparcamientos subterráneos». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 20: s. n.

López de la Osa, León. 1996. «Conversaciones con Xosé Bar Bóo». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 42–43. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

López Salas, Estefanía. 2017. «Durán Salgado, De la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, n. 5: 353–90.

López Silvestre, Federico. 2005. «El discurso del paisaje. Historia cultural de una estética en Galicia». Universidade de Santiago de Compostela.

López Silvestre, Federico. 2007. «Da arte da levitación á continuidade fluída. Arquitectura e paisaxe en Galicia (1970-2007)». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 151–68. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

López Silvestre, Federico, e María Luisa **Sobrino Manzanares**. 2006. «De la situación del pospaisaje a las nuevas visiones del paisaje: introducción». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

López Taetzel, Federico. 2001. «Introdución». En *25 anos: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, editado por Federico López Taetzel, s. n. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

López Torre, Rafael. 2012. «Un entorno propicio». *Galegos*, n. 17: 38–40.

López Vázquez, José Manuel. 1981. «La arquitectura gallega contemporánea». En *Galicia eterna*, V: 1136–51. Barcelona: Nauta.

López Zanón, José. 1977. «Reflexiones para un plan de ordenación urbana». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 6: 24–35.

López-Peláez, José Manuel. 1997. «Viewing Sota: reflections in the Gymnasium». En *Alejandro de la Sota (1913-1996): The Architecture of Imperfection*, 34–41. Londres: Architectural Association Publications.

Lorenci, Miguel. 1992. «Sevilla, preparada el "día cero" de la última exposición del siglo XX». *La Voz de Galicia*, 20 de abril de 1992.

Lorenzo, Serafín. 2001. «Fraga exporta a Nueva York la Galicia del tercer milenio con su gran icono cultural». *La Voz de Galicia*, 4 de abril de 2001.

Lorenzo, Serafín. 2005. «El bipartito redefinirá la Cidade da Cultura, que ya triplica el coste inicial». *La Voz de Galicia*, 20 de setembro de 2005.

Lorenzo, Serafín. 2006a. «La Xunta deja sin definir la Cidade da Cultura tras seis años de obras». *La Voz de Galicia*, 10 de xaneiro de 2006.

Lorenzo, Serafín. 2006b. «La Xunta aún no sabe a qué dedicará la Cidade da Cultura ni cuál será su coste». *La Voz de Galicia*, 27 de setembro de 2006.

Lorenzo, Serafín. 2006c. «La Xunta baraja ideas vagas para el rediseño de la Cidade da Cultura». *La Voz de Galicia*, 29 de setembro de 2006.

Lorenzo, Serafín. 2007. «El cuñado de Rajoy asume que su puesto en el Gaiás era "político"». *La Voz de Galicia*, 25 de outubro de 2007.

«Los ojos en la isla: Galicia quiere ofertar en la Expo 92 lo mejor de su pasado y presente y abrir camino de futuro». 1991. *Abesana: revista galega da Expo '92*, n. 1: 10–15.

Losa, José Luis. 1991. «"Tradición e deseño": la creatividad gallega en Stuttgart». *La Voz de Galicia*, 7 de marzo de 1991.

Lourenço, Basilio, Xosé **Fortes Bouzán**, e César **Portela**. 2003a. «A cidade e a cidadanía do futuro». *Tempos novos*, n. 72: 20–24.

Lourenço, Basilio, Xosé **Fortes Bouzán**, e César **Portela**. 2003b. «Estamos guerra, pero contra quen?» *Tempos novos*, n. 71: 20–23.

Louzao Martínez, Francisco Xabier. 2015. *Historia de la arquitectura en Galicia: del Neoclasicismo a la autarquía*. A Coruña: Universidade da Coruña.

Lozano, Eloy. 2011. «A idea construída: Alfredo Freixedo». Galiza: Compañía de Radiotelevisión de Galicia.

Lynch, Kevin. 1984. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lynch, Kevin. 1999. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.

Lyotard, Jean-François. 1993. «El imaginario postmoderno

y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura». En *Pensar - Componer/Construir - Habitar*, editado por Francisco Jarauta, 13–39. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.

Lyotard, Jean-François. 1998. «Domus y la megalópolis». En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, 193–204. Bos Aires: Manantial.

M

Ma, Weidong. 2007. *Spanish Architecture (1997-2007) / 西班牙建筑*. Shanghai: CA Group.

Maas, Winy, Jacob **Van Rijs**, e Nathalie **De Vries**. 2004. «MVRDV». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 35–39.

Macías, Francisco. 2017. *De Quiqui bar... a Castromil*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Edicións Positivas.

Magnago Lampugnani, Vittorio. 1994a. «Entrevista a Vittorio Magnago Lampugnani». *Ruptura*, n. 2: 139–47.

Magnago Lampugnani, Vittorio. 1994b. «La arquitectura de la ciudad, entre la reconstrucción y la invención». *Ruptura*, n. 2: 133–37.

Magnago Lampugnani, Vittorio. 2005. «De Sevilla a Barcelona». *A&V Monografías*, n. 113: 122–33.

Mangada, Eduardo. 1985. «Regionalismo arquitectónico y políticas autonómicas». *A&V Monografías*, n. 3: 98–99.

Mangada, Eduardo. 1986. «La arquitectura como solución. Seis ideas para un problema: viviendas junto a la M-30». *A&V Monografías*, n. 5: 64–71.

«Mangado, oficinas en Lugo: energías vernáculas». 2011. *Arquitectura Viva*, n. 139: 13.

Mangado Beloki, Francisco José. 2001. «Piscinas cubiertas, La Coruña». *A&V Monografías*, n. 87–88: 98–101.

Mangado Beloki, Francisco José. 2002. «Prototipo de piscina cubierta en A Coruña». *On diseño*, n. 234.

Mangado Beloki, Francisco José. 2003. «Prototipo de piscina cubierta en La Coruña». *Boletín de información técnica AITIM*, n. 221: 10–16.

Mangado Beloki, Francisco José. 2006. «Francisco Mangado. Arquitectura 1998-2006: Piscinas Cubiertas. Oleiros, Fene, Melide, Pobra do Caramiñal. La Coruña». *TC: Tribuna de la construcción* XIV (72/73): 238.

Mangado Beloki, Francisco José. 2011. «Sede de la nueva sede de Norvento, Lugo». *A&V Proyectos*, n. 47: 28–31.

Mangado Beloki, Francisco José. 2017. «Nueva sede de Norvento, Lugo». *A&V Monografías*, n. 193/194: 70–77.

Mangado Beloki, Francisco José. 2018a. «Edificio de la nueva sede de Norvento, Lugo». *TC: Tribuna de la construcción*, n. 134/135: 324–65.

Mangado Beloki, Francisco José. 2018b. «Nueva Sede de Norvento, Lugo». *DPArquitectura: detalles y proyectos de arquitectura*, n. 20: 72–87.

Mangado Beloki, Francisco José. 2019. «Nueva sede de Norvento». *Arquitectura Viva*, n. 212: 64–69.

«Manuel Gallego Jorreto: Instituto de Investigación en Santiago de Compostela». 1998. *El Croquis*, n. 90: 72–79.

«Manzana de Viviendas en Pino Montano, Sevilla». 1985. *A&V Monografías*, n. 3: 54–57.

Marconi, Francesco. 1976. «Portugal, operação SAAL». *Casabella*, n. 419: 2–21.

Mariño, Luís. 1974a. «Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia». En *Gran Enciclopedia Gallega*, VI: 247–49. Santiago de Compostela: Silverio Cañada.

Mariño, Luís. 1974b. «Declaraciones del arquitecto catalán Moragás de Gallisa». *La Voz de Galicia*, 15 de febreiro de 1974.

Mariño, Luís. 1974c. «La Plaza de Gelmírez, de Santiago, el edificio "Castromil" o la destrucción de un espacio público». *La Voz de Galicia*, 21 de marzo de 1974.

Mariño, Paula. 2000. «Vigo: ayer, hoy y mañana». En *Dossier Galicia, 2000*, editado por Xosé Antón Castro e Alberto Ruiz de Samaniego, 59–61. Barcelona: Ediciones de Arte.

«Mario Botta: Biblioteca en Villeurbane». 1987. *Periferia: revista de arquitectura y urbanismo*, n. 8–9: 64.

«Mario Botta». 1990. *El Croquis*, n. 43: 34–35.

Marques de Magallanes, Adriano. 1987. «Marques: "La exposición en la Gulbenkian es la más importante que ha hecho Galicia en el extranjero"». *La Voz de Galicia*, 12 de xullo de 1987.

Martí Arís, Carlos. 1990. «Naturaleza y tradición. Un comentario a la obra de César Portela». *El Croquis*, n. 43: 132–47.

Martí Arís, Carlos. 2002a. «Hórreos en la memoria». *DPA: Forma y memoria*, n. 18: 32–33.

Martí Arís, Carlos. 2002b. «Lugares públicos en la naturaleza». *Microfisuras: cadernos de pensamento e creación*, n. 19: 128–45.

Martí Arís, Carlos. 2003. «César Portela y Galicia». En *César Portela, arquitecto*, 65–71. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Martí Arís, Carlos. 2007. «Lugares públicos en la naturaleza». En *Foro crítica. Construir con palabras*, 49–72. Alacant: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante.

Martí Arís, Carlos. 2010. «César Portela: geografía y arquitectura». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 29–40. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*.

Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Martín-Granizo López, Belén, e Daniel **Díaz Font**. 2003. «Biblioteca, Cafetería y Servicios Generales en el Campus de Ponferrada». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 51: 26.

Martín-Granizo López, Belén, e Daniel **Díaz Font**. 2004a. «I Premio de arquitectura COAL: Edificios Públicos Administrativos: Biblioteca, cafetería, servicios en Campus Universitario del Bierzo, Ponferrada (León)». *Arqscoal: Arquitecturas del Colegio Oficial de Arquitectos de León*, n. 1: 45–51.

Martín-Granizo López, Belén, e Daniel **Díaz Font**. 2004b. «I Premio de arquitectura COAL: Urbanismo, diseño urbano y paisajismo: Plaza Campus Universitario del Bierzo, Ponferrada (León)». *Arqscoal: Arquitecturas del Colegio Oficial de Arquitectos de León*, n. 1: 65–69.

Martín-Granizo López, Belén, e Daniel **Díaz Font**. 2005. «AE2005. VIII Bienal de Arquitectura Española. Edificios en el Campus del Bierzo por DMG arquitectura». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 175: 68.

Martín-Granizo López, Belén, e Daniel **Díaz Font**. 2006. «Campus del Bierzo». *ROC Máquina: piedras naturales, maquinaria y equipos*, n. 104: 20–28.

Martin Curty, José Antonio. 1996a. «Construcción y destrucción del edificio Rubira». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 2: 57–100.

Martin Curty, José Antonio. 1996b. «El crimen Rubira». *Atlántico Diario*, 11 de xullo de 1996.

Martin Curty, José Antonio. 2000. *Edificio Rubira*. Vigo: Instituto de Estudos Vigueses, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Martin Curty, José Antonio. 2001. «"El Concello y el Banco de Bilbao tienen el deber de devolver a Vigo el Rubira"». *La Voz de Galicia*, 3 de xaneiro de 2001.

Martínez, Chus, e José Manuel **Lens**. 2003. «César Portela: a arquitectura-terra». *Tempos novos*, n. 78: 60–64.

Martínez García, Carolina, Belén **González Fonteboa**, e Diego **Carro López**. 2021. «Cunchas de mexillón para o desenvolvemento do material de construción». *Cerna: revista galega de ecoloxía e medio ambiente*, n. 86: 18–22.

Martínez García, Carolina, Belén González Fonteboa, Diego **Carro López**, Juan Luis **Pérez Ordóñez**, Roberto **Rodríguez Álvaro**, e José **Millán Pérez**. 2017. «Revestimiento exterior a base de morteros con áridos de mejillón: aplicación en un edificio experimental». En *VII Congreso Internacional de Estructuras*, 324–25. Madrid: Asociación Española de Ingeniería Estructural.

Martínez García, Carolina, Belén **González Fonteboa**, Diego **Carro López**, Sindy **Seara Paz**, Juan Luis **Pérez Ordóñez**, e Francisco Javier **Prego Martínez**. 2017. «Cimentación de un edificio experimental con hormigón en masa y áridos de concha de mejillón». En *VII Congreso Internacional de Estructuras*, 323–24. Madrid: Asociación Española de Ingeniería Estructural.

Martínez Pereda, Lucio. 2019. «O Pazo de Meirás e o "mercado do patriotismo" en Galicia». *A trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, n. 110: 51–73.

Martínez Sarandeses, Fernando. 1982. *Arquitectura vernácula en Pontevedra*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1978a. «A rúa de Panaderas-San Nicolás ou a destrucción do centro histórico da Coruña». *Obradoiro*, n. 2: 39–52.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1978b. «Arquitectura modernista. A Coruña (1900-1914)». *Obradoiro*, n. 0: 82–83.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1981a. «¿Para que sirve un catálogo?» *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 20: s. n.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1981b. «Os Cantóns». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 54–67. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1981c. «Territorializar o patrimonio». *La Voz de Galicia*, 30 de abril de 1981.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1981d. «X. Lois Martínez: "A lexislación e a falla de conciencia favoreceron o abandono de patrimonio arquitectónico"». *La Voz de Galicia*, 3 de maio de 1981.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1984. «2 viviendas racionalistas en Oleiros». *Obradoiro*, n. 9: 45–49.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1985. «A política de defensa do patrimonio histórico-artístico na cidade da Coruña». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 25: s. n.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1987. *As galerías da Mariña. A Coruña (1869-1884)*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1988. «As galerías da Coruña». *Luzes de Galiza*, n. 8/9: 23.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1990. «O lugar da arquitectura institucional». *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 1990.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1994. «Política urbanística e centro histórico na cidade da Coruña». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 103–10. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1997. «A revisión do plan xeral de ordenación urbana da Coruña». *Obradoiro*, n. 26: 14–19.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1998a. «Allariz: historia e cidade no urbanismo actual». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 46–50.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 1998b. «O poblado industrial

das minas de Fontao». *Obradoiro*, n. 27: 118–29.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 2000a. «El poblado industrial de las minas de Fontao (Pontevedra)». En *Los años 50: la arquitectura y su compromiso con la historia*, 163–70. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 2000b. «El poblado industrial en las minas de Fontao». En *Arquitectura e industria modernas (1960-1965): actas del II Seminario Docomomo Ibérico*, 165–72. Barcelona: Fundación Docomomo Ibérico.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 2001. «Arquitectura e paisaxe». N'*As paisaxes de Galicia*, editado por Augusto Pérez Alberti, II: 123–54. Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 2002a. «A cidade das rías (CRD): unha "Grosstadt" para Galicia». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 393–412.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 2002b. «José Caridad Mateo». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 214–35. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Martínez Suárez, Xosé Lois. 2015. «A construción da Galicia urbana». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 137–84. Vigo: Xerais.

Martínez Suárez, Xosé Lois, e Xan **Casabella López**. 1984. *Catálogo de arquitectura: A Coruña (1890-1940)*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Mauri, Annalisa. 1997. *Il Centro Gallego*. Florencia: Alinea.

Meijide Calvo, Carlos. 1987. «Poética racionalista bajo los soportales». *On diseño*, n. 80: 21–22.

Meijide Calvo, Carlos. 1991. «O encargo da arquitectura institucional». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 21–23. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Melgarejo Belenguer, María. 1996. *Nuevos modos de habitar*. València: Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana.

Melián García, Ángel. 2018. «El sentido cubista de Álvaro Siza (1). El Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, España (1988-1999)». *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* XXIII (32).

Méndez Ferrín, Xosé Luís. 1989a. «A cidade sen ecos». *Faro de Vigo*, 13 de febreiro de 1989.

Méndez Ferrín, Xosé Luís. 1989b. «Resposta a un arquitecto». *Faro de Vigo*, 27 de febreiro de 1989.

Méndez Ferrín, Xosé Luís. 1989c. «Todo máis vil». *Faro de Vigo*, 6 de marzo de 1989.

Méndez Ferrín, Xosé Luís. 1990. «Desfeita en Vigo». *Faro de Vigo*, 5 de febreiro de 1990.

Mera, Mar. 1992. «Manuel Fraga abre el pabellón de la Expo asegurando que "Galicia es un modelo serio"». *El Correo Gallego*, 21 de abril de 1992.

«Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw». 1967. *Hogar y arquitectura*, n. 70: 39–48.

Mesía López, Ana. 2010. «Conjuntos históricos: patrimonio cultural o producto turístico. El ejemplo de Combarro». *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património* IX–XI: 25–43.

Mestre, Víctor. 2015. «Arquitectura Portuguesa - la identidad en movimiento. La influencia de Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal en la arquitectura de Posguerra». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n. 4: 30–41.

Midant, Jean-Paul, **ed.** 2004. *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX*. Madrid: Akal.

Miguel Sánchez, Manuel **de**. 2013. «Veinte años de bienales españolas de arquitectura y urbanismo: vanguardia y difusión de la arquitectura». En *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Universidad de Alcalá. Humanidades*, 41–53. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Miguel Sánchez, Manuel **de**, e María Paz **Llorente Zurdo**. 2012. «La arquitectura española reciente a través de las Bienales españolas de arquitectura y urbanismo». *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 20: 144–53.

Miguélez Carballeira, Helena. 2013. *Galicia, A Sentimental Nation: Gender, Culture and Politics*. Cardiff: University of Wales Press.

Miguélez Carballeira, Helena. 2016. *Galiza, um povo sentimental?: Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela: Através Editora.

Miguélez Carballeira, Helena. 2018. «Sentimentalismo y consenso: imaginarios sobre Galicia en el periodo democrático». En *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, 255–71. Madrid: Cátedra.

Miralles, Enric. 2000. «Campus Universitario en Vigo». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, n. 14: 42.

Miralles, Enric, e Benedetta **Tagliabue**. 2002. *EMBT Miralles Tagliabue, obras y proyectos*. Milán: Skira.

Mirás, Nacho. 2008. «El pequeño cabezón que murió joven». *La Voz de Galicia*, 16 de novembro de 2008.

Moix, Llàtzer. 1994. *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama.

Moix, Llàtzer. 2010. *Arquitectura milagrosa*. Barcelona: Anagrama.

Moix, Llàtzer. 2016. *Queríamos un Calatrava: viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio*. Barcelona: Anagrama.

Moneo, Rafael. 1974. «Gregotti & Rossi». *Arquitecturas Bis*, n. 4: 1–4.

Moneo, Rafael. 1978. «On Typology». *Oppositions*, n. 13: 22–45.

Moneo, Rafael. 1991. «Entre o etéreo mundo das ideas e a concreta presencia dos materiais...» *Grial: revista galega*

de cultura, n. 109: 102–3.

Moneo, Rafael. 1993. «Un lenguaje sin alardes». *A&V Monografías*, n. 40: 3–4.

«Moneo y la remodelación del Consistorio de Vigo». 2009. *Arquitectura Viva*, n. 126: 15.

Montaner, Josep Maria. 1985. «La búsqueda de una arquitectura nacional». *A&V Monografías*, n. 3: 60–63.

Montaner, Josep Maria. 1990. *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 1994a. «Ensayo sobre arquitectura moderna y lugar». *Boletín académico*, n. 18: 4–11.

Montaner, Josep Maria. 1994b. «Os museos de arte contemporánea: o museo razonable». *Obradoiro*, n. 23: 12–15.

Montaner, Josep Maria. 2003. *Museums for the 21st Century*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 2011a. «La experiencia del lugar: Ernest Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi». *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, n. 2: 39–45.

Montaner, Josep Maria. 2011b. *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*. 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria. 2013. *Arquitectura y crítica*. 3.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria, e Zaida **Muxí**. 2004. «Heterogeneidades irreconciliables. Concurso Casa de los Antepasados en A Coruña dentro del panorama de la arquitectura contemporánea». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 4.

Monteiro, Jorge Nuno. 1995. «Biblioteca da Universidade de Aveiro». En *Álvaro Siza: 1986-1995*, editado por Luiz Trigueiros, 108–29. Lisboa: Blau.

Montejano, V. 1993. «Rossi proyecta el "Museo del Mar" como uno de los principales símbolos de Galicia». *Faro de Vigo*, 22 de novembro de 1993.

Montero García, Carmela. 2021. «Patrimonio de ida y vuelta: el Museo Carlos Maside y la Fundación Luis Seoane». En *Las colecciones y los museos del exilio*, editado por Inmaculada Real López, 45–66. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.

Monterroso Montero, Juan Manuel. 2011. «El Centro Histórico. La creación de una conciencia cultural. El caso de Santiago de Compostela». En *Actas do Seminário Centros Históricos: Passado e Presente*, 39–69. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

Moos, Stanislaus von. 2000. «Urbanística virtual: los cuasi monumentos de Mario Botta». *Arquitectura Viva*, n. 71: 76–77.

Morenas Aydillo, Julián. 1995. «Obras de rehabilitación en el mercado de Abastos de la ciudad histórica de Santiago de Compostela». *Informes de la construcción* XLVII (438): 61–84.

Morenas Aydillo, Julián. 2006. «En la búsqueda del "edificio perdido"». *SC+a: revista do COAG, delegación de Santiago de Compostela*, n. 3: 6–17.

Moreno, José Ramón. 1985. «La vivienda andaluza ante el regionalismo». *A&V Monografías*, n. 3: 44–45.

Moreno Mansilla, Luis, e Emilio **Tuñón Álvarez**. 2004. «Mansilla+Tuñón». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 12–15.

Moreno Mansilla, Luis, e Emilio **Tuñón Álvarez**. 2008. «Ayuntamiento de Lalín, Pontevedra». *A&V Proyectos*, n. 26: 65–83.

Mosquera, Eduardo, Mª Teresa **Pérez Cano**, e Víctor **Pérez Escolano**. 1985. «Arquitectura y vivienda: panorama actual y precedentes». *A&V Monografías*, n. 3: 46–53.

Mostafavi, Mohsen. 1997. «Demythologizing the real». En *Alejandro de la Sota (1913-1996): The Architecture of Imperfection*, 4–7. Londres: Architectural Association Publications.

Mosteiro, Marga. 1990. «Barrionuevo: "La ciudad, instrumento emblemático del poder político"». *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990.

Mota, Nelson. 2012. «Van kritisch regionalisme naar kritisch realisme: Vragen bij de commodificatie van traditie / From Critical Regionalism to Critical Realism: Challenging the Commodification of Tradition». *DASH, Delft Architectural Studies on Housing*, n. 6: 46–55.

Mulleres Arquitectas de Galicia (MAGA). 2014. *Las mujeres arquitectas de Galicia: su papel en la profesión y en la enseñanza de la profesión (el ejercicio de la arquitectura en Galicia desde una perspectiva de género)*. Universidade da Coruña, Instituto Nacional de la Mujer.

Mumford, Lewis. 1941. *The South In Architecture*. Nova York: Harcourt, Brace and Company.

Mumford, Lewis. 1945. *La cultura de las ciudades*. Barcelona: Emecé.

Mumford, Lewis. 1947. «The Sky Line: Status Quo». *New Yorker*, 11 de outubro de 1947.

Mumford, Lewis. 1961. *The City in History*. Londres: Penguin Books.

Muñoz, Francesc. 2003. «La ciudad está en venta». *La Vanguardia*, 8 de outubro de 2003.

Muñoz, Francesc. 2007. «Arquitectura e proceso de urbanización en Europa». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 137–50. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Muñoz, Francesc. 2008. *Urbanalización*. Barcelona: Gustavo Gili.

Muñoz, Luís, e Carlos **González Seoane**. 2002. *FCI, Siza*. Santiago de Compostela: Labirinto de Paixóns, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Muntañola i Thornberg, Josep. 1996. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC.

«Mural en la presa de Salime (Asturias)». 1956. *Revista*

Nacional de Arquitectura, n. 184: 33–35.
«Museo de Bellas Artes, La Coruña». 1995. *A&V Monografías*, n. 51–52: 90–93.
«Museo de Bellas Artes». 1998. *Arquitectura*, n. 298: 42–47.
«Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela». 2014. *A&V Monografías*, n. 165/166: 136–45.
«Museo del Mar, Vigo». 2002. *A&V Monografías*, n. 93–94: 72–76.
«Museo del Mar de Galicia: umbral del océano». 2000. *Doela*, n. 2: 35–43.
«Museo Domus, La Coruña». 1996. *A&V Monografías*, n. 57–58: 38–41.
«Museo Domus (La Casa del Hombre)». 1998. *Arquitectura*, n. 298: 32–36.
«Museo interactivo de la Historia de Lugo». 2008. *Future Arquitecturas: periódico de concursos de arquitectura*, n. 11: 42–51.
«Museo y sede de la Fundación Luís Seoane (A Coruña)». 2001. *Obradoiro*, n. 29: 78.
«Música regeneradora». 1992. *Arquitectura Viva*, n. 22: 72.

N

Nakamura, Toshio. 1991. «Timeless Solutions...». En *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, editado por Spyros Amourgis, 29–30. Pomona: California State Polytechnic University.
Navarro Baldeweg, Juan. 1988. «Una laboriosa abstracción: sobre Alejandro de la Sota». *Arquitectura Viva*, n. 3: 29–31.
Navarro Baldeweg, Juan. 1991. «A forza dunha imaxe». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 104–8.
Navarro Baldeweg, Juan. 1997. «Construir y habitar». *A&V Monografías*, n. 68: 30–32.
Navascués Palacios, Pedro. 1985. «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)». *A&V Monografías*, n. 3: 28–35.
Navascués Palacios, Pedro. 1989a. «Defender nuestra arquitectura (I)». *Faro de Vigo*, 3 de marzo de 1989.
Navascués Palacios, Pedro. 1989b. «Defender nuestra arquitectura (y II)». *Faro de Vigo*, 4 de marzo de 1989.
Naya Pérez, Juan. 1965. *Noticia histórica de las galerías coruñesas y relación de arquitectos de La Coruña desde que se creó el cargo hasta el presente*. A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.
Neira Cruz, Xosé A. 1994. «Un parque para cuerpo y alma». *La Voz de Galicia*, 23 de xullo de 1994.
Neira Vilas, Xosé. 1994. «Estamos en Gres». *Obradoiro*, n. 23: 85.
Nicolin, Pierluigi, e François **Chaslin**. 1984. *Mario Botta: contrucciones y proyectos (1961-1982)*. Barcelona: Gustavo Gili.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2007. «Museo Interactivo de la Historia, Lugo». *A&V Proyectos*, n. 20: 42–43.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2008. «Museo interactivo de la historia de Lugo». *El Croquis*, n. 142: 74–82.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2010. «Museo de la Historia (2007-2012), Lugo». *A&V Monografías*, n. 146: 130–39.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2011a. «Cilindros de luz: Museo Interactivo de la Historia de Lugo». *Arquitectura Viva*, n. 138: 88–97.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2011b. «History Museum». *C3*, n. 325: 44–61.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2012. «Museo de la Historia de Lugo». *A&V Monografías*, n. 153/154: 58–67.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2015. «Constelación de linternas: Museo de la Historia de Lugo». *Summa+*, n. 144: 60–69.
Nieto, Fuensanta, e Enrique **Sobejano**. 2017. «Museo de la historia, Lugo». *TC: Tribuna de la construcción*, n. 131/132: 258–73.
Nogué, Joan. 2009. «Paisaxe e sentido de lugar». En *Olladas críticas sobre a paisaxe*, editado por Francisco Díaz-Fierros Viqueira e Federico López Silvestre, 207–27. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. https://doi.org/10.17075/ocp.2009.011.
Nogué, Joan. 2010. «El paisaje en la ordenación del territorio. La experiencia del Observatorio del Paisaje de Cataluña». *Estudios Geográficos* LXXI (269): 415–48. https://doi.org/10.3989/estgeogr.201014.
Nogué, Joan. 2015. «Sentido del lugar, paisaje y conflicto». *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder* V (2): 155–63. https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.48842.
Nogueira, Xosé. 1997. *O cine en Galicia*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
Noguerol, Alberto. 1985. «Concurso Ayto. de Cangas (Pontevedra): primer premio». *Obradoiro*, n. II: 77–79.
Noguerol, Alberto. 1993. «Alberto Noguerol: o noso lema é a sinxeleza». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 104–5. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1994a. «Facultade de Filoloxía». *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago de Compostela (1990-1994)*, 12–17.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1994b. «Residencia Universitaria Burgo das Nacións. Fase IV». En *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago de Compostela (1990-1994)*, 24–27. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de

Compostela.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1995a. «Obras». *Documentos de arquitectura*, n. 31: 11–56.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1995b. «Palacio de Congresos e Exposicións de Galicia». *Obradoiro*, n. 24: 52–73.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1995c. «Palacio de congresos y exposiciones de Galicia en Santiago (Galicia, España)». *Informes de la construcción* XLVII (439): 11–24.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1996a. *Alberto Noguerol-Pilar Díez. Works 1980-1996*. Arquitecturas de autor, 2. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1996b. «Centro de salud en Elviña». *El Croquis*, n. 81–82: 94–105.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1997. «Centro de salud en Elviña». *On diseño*, n. 187: 92–101.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 1998. «Centro de saúde de Elviña». *Obradoiro*, n. 27: 32–39.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 2000. «Biblioteca central da Universidade de Vigo». *Obradoiro*, n. 28: 114–21.
Noguerol, Alberto, e Pilar **Díez**. 2001. «Biblioteca central de la Universidad de Vigo». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 160: 72.
Noguerol, Alberto, Pilar **Díez**, e Fernando **Agrasar Quiroga**. 2005. *Biblioteca Central do Campus Universitario de Vigo*. Vigo: Universidade de Vigo.
Norberg-Schulz, Christian. 1975. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
Noubert, Laila, e Gunter **Mader**. 1985. «Las casas de galerías». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 25: s. n.
Nouvel, Jean. 2007. «Reforma del Puerto. Vigo (Pontevedra)». *A&V Proyectos*, n. 20: 50–51.
«Nouvel renovará el puerto de Vigo». 2006. *Arquitectura Viva*, n. 111: 11.
Novas Ferradás, María. 2021. *Arquitectura y género*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
Novas Ferradás, María, e Sofía **Paleo Mosquera**. 2019. «Monte, casas e lume: unha aproximación desde a crítica ecofeminista á ordenación do territorio en Galicia». En *Árbores que non arden*, editado por Proxecto Batefogo, 79–94. Vigo: Catro Ventos Editora.
Novo, Francisco. 1987. «El viejo Palacio de Justicia, visto para sentencia». *Faro de Vigo*, 20 de decembro de 1987.
Núñez Rodríguez, Manuel. 1978. *Arquitectura prerrománica*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

O

Obelleiro, María. 2017. «Os cravos que abriron as portas a Portugal: a faciana galega da revolución que puxo fin a décadas de ditadura en Portugal». *Sermos Galiza*, 20 de abril de 2017.
«Obras de los arquitectos». 1965. *Zodiac*, n. 15: 44–130.
«Obras de los arquitectos Bonet Correa, Bonnín Cifré, Borrell Calonge, Bosch Pons, Bosch Reitg, Camuñas Solis, Cantallops Valeri, Carbonell Passolas». 1972. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 91–92: 21–30.
«Obras de los arquitectos Bosch Aymerich, I. Bosch Reitg, J.Mª. Bosch Reitg, L. Bosch Reitg, Boxó Guasch, Bracons Singla, Brau López, Brender, Campos de Michelena, Portela Fernández-Jarrón, Camuñas Solis». 1970. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 78.1: 41–50.
«Obras de los arquitectos Brullet Monmany, Brullet Tenas, Camuñas Solís, Cantallops Valeri, Canyellas Torrent, Capdevila Font, Carbonell Passolas, Reichardt Voigt, Cardoner Blanch, Carmona Sanz, Casabella López». 1969. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 73: 41–50.
«Obras polémicas na catedral de Santiago». 1978. *Obradoiro*, n. 0: 35–39.
«Ocho arquitectos». 1976. *Boden: cuadernos de ceplástica*, n. 12: 9–45.
Oikos. 1975. «Notas sobre el desarrollo urbano de Santiago en la década de los 60». *Ciudad y territorio*, n. 1/2: 95–106.
Olveira, Manuel. 2007. «Unha pausa para reflexionar». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 23–27. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
Opus Incertum. 1990. *Architectures à Porto*. Bruxelas: Pierre Mardaga.
Orozco, Olga. 2010. «Óculo». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 97–98. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.
Ortiz-Echagüe Rubio, César. 1962. «Dreissig Jahre spanische Architektur». *Werk*, n. 6.
Otero Pailos, Jorge. 2002. «Theorizing the anti-avant-garde: invocations of phenomenology in architectural discourse (1945-1989)». Tese de doutoramento, Massachusetts Institute of Technology.
Otero Pedrayo, Ramón. 1922. «Encol da aldeia». *Nós*, n. 14: s. n.
Otero Pedrayo, Ramón. 1982. *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Vigo: Galaxia.
Otero Pedrayo, Ramón. 1998. *A paisaxe galega, as súas leis e*

tipos. Federación de Sociedades Galegas, Bos Aires, 26 de xullo de 1947. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Arquivo Sonoro de Galicia.

«Otras obras destruidas: Edificio Castromil». 1975. *Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, n. 33: 50–51.

«Otras obras en peligro: Galicia. Escuela Fundación Labaca. Café La Terraza (Sada). Kiosko La Atalaya». 1975. *Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, n. 33: 101–4.

P

Pablo, Javier **de**, e Pedro M. **Rey Araújo**. 2021. «Escalarecendo a Galiza de Neftlix e Inditex: unha conversa ao redor da hipótese colonial». *Clara Corbelhe*, n. 1: 57–67.

Pablos. 1990. «El Palacio de Justicia, más de un siglo de historia entre sus muros decimonónicos». *Faro de Vigo*, 16 de outubro de 1990.

Pablos, Francisco. 2004. «Luís Sarasquete». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 48–77. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Pacheco Martínez, Eliseo. 1990. «En contra del derribo de los antiguos Juzgados». *Faro de Vigo*, 16 de xuño de 1990.

Palacios, Antonio. 1920. «Conversación con el arquitecto Palacios». *Madrid Científico*, n. 1031: 430–32.

Palacios, Antonio. 1932. *Plan de extensión e reforma interior da cidade de Vigo*. Editado por Jacobo Armero Chauton e Xosé Ramón Iglesias Veiga. Vigo: Concello de Vigo-AEE Ediciones.

Palacios, Antonio. 1945. «Ante una moderna arquitectura: discurso leído ante el Instituto de España por D. Antonio Palacios el día 6 de enero de 1940, en conmemoración del II centenario de D. Juan de Villanueva». *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 47–48: 405–12.

Paleo Mosquera, Sofía, e María **Novas Ferradás**. 2018. «*Lavandeiras*, género y arquitectura. Una crítica periférica sobre los espacios». *Ábaco: revista de cultura y ciencias sociales*, n. 95/96: 192–96.

Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.

Palmeira de Lucena, Francisco. 2013. «Cidade da Cultura de Galicia: o deslocamento da catedral de Santiago». En *I Congresso Histórico Internacional. As cidades na História: População*, V, Cidade: 203–19. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

Palmeiro, X. 1976. «Aprobados os estatutos do "Museo do Pobo Galego"». *La Voz de Galicia*, 25 de abril de 1976.

«Parador de Santa María de Bouro, 1989-1997, Amares (Portugal)». 2011. *A&V Monografías*, n. 151: 50–59.

Paredes, Manuel. 1990. «El Poligono Publico de Fontiñas en Santiago de Compostela». *Geometría: revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n. 9: 42–49.

Parlamento de Galicia. 1987a. *Bases*. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, I. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

Parlamento de Galicia. 1987b. *Concurso*. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, II. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

«Parque de Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela». 1995. *A&V Monografías*, n. 51/52: 114–17.

Parrilla, José Antonio, e Antonio **Vázquez Liñeiro**. 1996. *Fisionomía urbana de La Coruña, hoy*. A Coruña: Gramela.

Pascual Rubio, Ana, e Antonio Santiago **Río Vázquez**. 2018. «El mito de la Caeyra: una casa de vida doble. El proyecto de habitar en la casa Domínguez de Alejandro de la Sota». En *V Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: el proyecto de habitar*, 78–97. València: Universitat Politècnica de València, Fundación Alejandro de la Sota.

Patetta, Luciano. 1975. *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli (1750-1900)*. Milán: Gabriele Mazzotta.

Patetta, Luciano. 1984. *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Madrid: Hermann Blume.

Patiño, Antón. 2001. «Cemiterio da fin da terra». *Microfisuras: cadernos de pensamento e creación*, n. 16: 68–71.

Patiño, Antón. 2003. «Poesía e arquitectura». *Tempos novos*, n. 78: 64.

Patiño, Antón. 2010. «Cimeterio oceánico». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 99–100. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Patiño, Antón. 2011. «Efecto Gaiás». *Tempos novos*, n. 165: 24.

Patón, Vicente. 1990. «Ejercicios de síntesis: el concurso del pabellón de España». *Arquitectura Viva*, n. 11: 37–41.

Paül i Carril, Valerià. 2015. «Que espazos rurais nun país urbano? Dúas aproximacións xeográficas ao rural galego». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 693–714. Vigo: Xerais.

Paül i Carril, Valerià, e Sabela Labraña Barrero. 2013. «As paisaxes do mar galego: unha liña interpretativa crítica». *Sémata: ciencias sociais e humanidades*, n. 25: 29–62.

Paz Agras, Luz, **ed**. 2017. *Casas en Galicia*. Bos Aires: Diseño.

Paz Agras, Luz, **ed**. 2020. «Proyectos de vivienda colectiva

en el rural galelgo de los 70 y 80: iniciativas experimentales a pequeña escala». En *De la chabola al barrio social: arquitecturas, políticas de vivienda y actitudes sociales en la Europa del sur (1920-1980)*, editado por Daniel Lanero Táboas, 185–205. Granada: Comares Historia.

Pazos Otón, Miguel. 2015. «Mobilidade e sistema urbano en Galicia». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 79-99. Vigo: Xerais.

Pearson, David. 2001. *New Organic Architecture: The Breaking Wave*. Berkeley: University of California Press.

Peláez, Raquel, e Emanuela **Saladini**. 2001. *Santiago de Compostela: arquitecturas del siglo XX*. Editado por Xosé Santiago Allegue Fernández. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Peña Ganchegui, Luis. 1977. «Notas históricas sobre el proceso urbano de San Sebastián». En *Proyecto y ciudad histórica*, 175–86. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Pena López, Carmen. 1992. *A Arte*. Vigo: Galaxia.

Peña Pereda, Felipe. 1977. «La Ciudad de las Rías». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 6: 49–60.

Peña Pereda, Felipe. 1983a. «A Coruña: tres ejemplos de recuperación arquitectónica (I). Palacete de Santa Margarida». *Q: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 65: 60–61.

Peña Pereda, Felipe. 1983b. «Centro Galego de Arte Contemporánea». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 14: s. n.

Peña Pereda, Felipe. 1987. «Claves compositivas de la rehabilitación del palacete». *On diseño*, n. 80: 40–41.

Peña Pereda, Felipe. 1988a. «O debuxo, a memoria, o debuxo, a memoria». *Luzes de Galiza*, n. 8/9: 20–21.

Peña Pereda, Felipe. 1988b. «Sobre el Burgo de las Naciones». *Boletín académico*, n. 8: 36–37.

Peña Pereda, Felipe. 1989a. «Álvaro Siza: o portugués de Bonaval». *Luzes de Galiza*, n. 13: 36–39.

Peña Pereda, Felipe. 1989b. «El proyecto del museo gallego de arte contemporáneo y el entorno de Santo Domingo de Bonaval». *Obradoiro*, n. 15: 72–77.

Peña Pereda, Felipe. 1990. «A praza da estación de Vigo». *Obradoiro*, n. 17: 146–47.

Peña Pereda, Felipe. 1991. «A obra de arte é o espacio público». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 53–54. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Peña Pereda, Felipe. 1993. «Felipe Peña: Santiago tiña abandonado o norte». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 92–93. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Peña Pereda, Felipe. 1994a. «John Hejduk y las escuelas de arquitectura». *Ruptura*, n. 2: 106–7.

Peña Pereda, Felipe. 1994b. «Residencia Universitaria Burgo das Nacións. Fases I, II e III». En *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago de Compostela (1990-1994)*, 18–23. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Peña Pereda, Felipe. 1994c. «Unha visión diferente do patrimonio e a súa intervención». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 67–72. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Peña Pereda, Felipe. 2000a. «A búsqueda de novas figuracións». *Obradoiro*, n. 28: 122–23.

Peña Pereda, Felipe. 2000b. «Museo y ciudad: los proyectos de Siza y Gallego en Santiago y A Coruña». En *Dossier Galicia, 2000*, editado por Xosé Antón Castro e Alberto Ruiz de Samaniego, 37–43. Barcelona: Ediciones de Arte.

Peña Pereda, Felipe. 2004. «Proxecto Artabria "Casa da Historia". Anteproxectos para o Castro de Elviña. Anotacións para un concurso». *Obradoiro*, n. 31 Extra: 2–3.

Peña Pereda, Felipe. 2016. «El paseante de riberas». En *Xosé Pérez Franco: imaxes do seu pensamento*, 42–51. A Coruña: Universidade da Coruña.

Peña Pereda, Felipe. 2020. «Carlos Martí y "la construcción de la ciudad" en Galicia». *La Voz de Galicia*, 1 de xuño de 2020.

Peña Pereda, Felipe, Ignacio **Ugalde**, Carlos **Sánchez Casas**, Javier **Corazón**, e Carlos **Lles Pazo**. 1985. «Casa de las ciencias y planetario en el palacete de Santa Margarita». *Obradoiro*, n. 12: 75–78.

Pena Rodríguez, Manuel. 1991. «Arquitectura e institucións anónimas no mundo rural». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 34–36. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Penas, Ánxeles. 1986a. «Arquitectura gallega». *La Voz de Galicia*, 18 de xullo de 1986.

Penas, Ánxeles. 1986b. «De mar a mar». *La Voz de Galicia*, 13 de novembro de 1986.

Penela, Alfonso. 1985. «Arquitectura efímera: escenario dun concerto de rock en Vigo». *Obradoiro*, n. 12: 83–84.

Penela, Alfonso. 1992. «Edificio docente económicas e empresariais, Universidade de Vigo». *Obradoiro*, n. 20: 76–93.

Penela, Alfonso. 1993. «Alfonso Penela: a arquitectura axuda a cambia-los hábitos sociais». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 163–65. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Penela, Alfonso. 1997. «Rehabilitación das Casas de Ceta e Pazos Figueroa». *Buguina*, n. 1: 20–22.

Penela, Alfonso. 1999. «Obras». *Documentos de arquitectura*, n. 42: 5–65.

Penela, Alfonso. 2004. *Alfonso Penela. Works*. Arquitecturas de autor, 29. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Peón, Ana. 2001. «Fraga asegura que la Ciudad de la Cultura

es la obra en marcha más importante del mundo». *El Correo Gallego*, 4 de abril de 2001.

Perea Ortega, Andrés. 1992. «Centro rexional de explotación da rede eléctrica». *Obradoiro*, n. 22: 78–87.

Peregil, Francisco. 2011. «Monumento a la incoherencia». *El País*, 12 de novembro de 2011.

Pereiro Alonso, José Luis. 1980. «El urbanismo vigués contemporáneo». En *Vigo en su historia*, editado por Álvaro Cunqueiro e Xosé María Álvarez Blázquez, 563–608. Vigo: Caixa de Aforros Municipal de Vigo.

Pereiro Alonso, José Luis. 1981. *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Pereiro Alonso, José Luis. 1997. «Os ensanches do século XIX en Galicia». En *O século XIX*, 164–73. Serie *Galicia, terra única*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social.

Pereiro Alonso, José Luis. 1998. «O urbanismo de Antonio Palacios». En *Antonio Palacios (1874-1945)*, 42–73. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Pérez-Lorente Quirós, Tomás. 1978. «Introdución». *Obradoiro*, n. 1: 4–7.

Pérez de Arenaza i Barcelona, José Miguel, Joaquín **Pujol Simón**, e Xosé Manuel **Casabella López**. 1995. «Palacio Multiusos del Sar». *Informes de la construcción* XLVII (438): 99–110.

Pérez Escolano, Víctor. 1976. «Arte de Estado frente a la cultura conservadora: la idea de arquitectura como reflejo de la crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo». *Arquitectura*, n. 199: 3–18.

Pérez Franco, Xosé Luís. 1995a. «Acondicionamiento de la ribera del Sarela». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 182–85. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Pérez Franco, Xosé Luís. 1995b. «Dos proyectos de urbanización en Santiago». *Informes de la construcción* XLVII (438): 85–98.

Pérez Franco, Xosé Luís. 1997. «Aconcidionamento das ribeiras do Sarela». *Obradoiro*, n. 26: 78–81.

Pérez Lorenzo, Manuel, e Carlos **Babío Urkidi**. 2017. «"El Pazo de Meirás llegó a Franco a través del expolio"». *El siglo de Europa*, 22 de decembro de 2017.

Pérez Lorenzo, Manuel, e Carlos **Babío Urkidi**. 2019. «O agasallo das torres de Meirás: "un afán de presencia ante el Caudillo"». *Grial: revista galega de cultura* LVII (224): 26–33.

Pérez Rojas, Francisco Javier. 1985. «Antonio Palacios y la arquitectura de su época». *Villa de Madrid*, n. 83: 3–20.

Pérez Rojas, Francisco Javier, e Manuel **García Castellón**. 1994. *El siglo XX: persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex.

Pérez Rúa, Manuel, Andrés **Precedo Ledo**, Xosé Lois **Martínez Suárez**, e Xerardo **Estévez**. 2002. «Urbanismo, arquitectura e territorio». *Tempos novos*, n. 62: 26–34.

Pérez Sánchez, Yolanda. 2006a. «Cuando la arquitectura deviene paisaje: introducción». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 221–33. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Pérez Sánchez, Yolanda. 2006b. «El Complejo Presidencial de Monte Pío (Santiago de Compostela, 2000-2002) de Manuel Gallego». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 269–82. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Pérez Sánchez, Yolanda. 2006c. «La casa da música en Oporto (1999-2005) de OMA/Rem Koolhaas». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 255–68. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Pérez Sánchez, Yolanda. 2007. «Arquitectura da saúde: da *machine à guérir* ao *evidence-based design*». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 93–102. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Pérez Varela, Ana. 2019. «Microarquitecturas neogóticas en plata: los diseños del platero Ricardo Martínez Costoya». En *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I: 1109–14. Burgos: CEHA.

Pérez Varela, Ana. 2020. *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927)*. Santiago de Compostela: Andavira, Consorcio de Santiago.

Pérez Varela, Ana. 2021. «Construción e análise dun imaxinario: o Camiño de Santiago na publicidade e o deseño a través da marca Xacobeo». Cátedra do Camiño de Santiago e das Peregrinacións.

Pérez Vicente, Carmen. 1992. «Usos e funcións nos espacios de San Martiño Pinario: rehabilitación actual». En *Galicia no Tempo 1991: conferencias, outros estudios*, editado por José Manuel García Iglesias, 487–99. Santiago de Compostela: Arcebispado de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.

Perniola, Mario. 2010. *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. 2.ª ed. Madrid: Ediciones Acuarela.

Perozo, Xosé A., **ed.** 1993a. «Parques de San Domingos de Bonaval e de Belvís». En *Voces en Compostela*, 212–14. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Perozo, Xosé A., **ed.** 1993b. «Voces en Compostela». En *Voces en Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

«Peter Eisenman inaugura en Santiago». 2010. *Arquitectura Viva*, n. 133: 9.

Pevsner, Nikolaus. 1976. *Los orígenes de la arquitectura moderna*

y del diseño. Barcelona: Gustavo Gili.

Pexegueiro, Alfonso. 2001. «El cementerio de la memoria». *Microfisuras: cadernos de pensamento e creación*, n. 16: 80–81.

Pexegueiro, Alfonso. 2010. «El cementerio de la memoria». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Picó Maeso, José Luis. 1963. «Decoraciones escultóricas de Joaquín Vaquero para dos centrales eléctricas en Asturias». *Arquitectura*, n. 60: 54–60.

Pieltain, Alberto. 1995. «La puerta del claustro: biblioteca de la Facultad de Económicas, Vigo». *Arquitectura Viva*, n. 43: 54–57.

Pieltain, Alberto. 1996a. «César Portela, casa Pino, Vilaxoán (Pontevedra), 1988-1989». *A&V Monografías*, n. 60: 54–55.

Pieltain, Alberto. 1996b. «Manuel Gallego, casa Gallego, Oleiros (La Coruña), 1977-1979». *A&V Monografías*, n. 60: 40–41.

Pikionis, Dimitris. 1989. «A Sentimental Topography». En *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968*, 68–69. Londres: The Architectural Association.

Pin, Irene. 2020. «Os "ghalpóns" cinematográficos: un espazo reinventado para o público». *Nós Diario*, 13 de xuño de 2020.

Pino, Concha. 1985a. «La actividad de congresos y seminarios continuará todo el fin de semana». *La Voz de Galicia*, 31 de outubro de 1985.

Pino, Concha. 1985b. «"Sería grave que el consumo de monumentos por parte de la Administración esclerotizara la ciudad", advierte Aldo Rossi». *La Voz de Galicia*, 5 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1985c. «Un centro para postgraduados en la antigua fábrica de curtidos, primera propuesta presentada en el Seminario de Arquitectura Gallega». *La Voz de Galicia*, 6 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1985d. «Una reestructuración de la zona de Belvís, segunda de las propuestas rehabilitadoras presentadas en el SIAG». *La Voz de Galicia*, 7 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1985e. «Un túnel bajo la Avenida de Juan Carlos I y la Senra para "enterrar" el tráfico y unir la ciudad, nueva propuesta del SIAG». *La Voz de Galicia*, 8 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1985f. «Una alternativa peatonal al Camino de Santiago, desde Monte do Gozo a Porta do Camiño, la propuesta al SIAG más aplaudida». *La Voz de Galicia*, 9 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1985g. «El SIAG plantea una intervención en la huerta de San Francisco». *La Voz de Galicia*, 10 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1985h. «Cinco proyectos propuestos por arquitectos gallegos, un reto para la Administración, que definiría los bordes históricos de Santiago». *La Voz de Galicia*, 17 de novembro de 1985.

Pino, Concha. 1990a. «El fin del idilio con los políticos, un problema de falta de crítica». *La Voz de Galicia*, 15 de marzo de 1990.

Pino, Concha. 1990b. «Óscar Tenreiro, un crítico entre la irracionalidad latinoamericana». *La Voz de Galicia*, 15 de marzo de 1990.

Pino, Concha. 1990c. «William Curtis, el teórico de la moderna monumentalidad y su sentido del pasado». *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990.

Pino, Concha. 2001. «La Cidade da Cultura tiene una piedra». *La Voz de Galicia*, 16 de febreiro de 2001.

Pino Vicente, Daniel. 1994. «Aspectos socioeconómicos de dos planes especiais de protección». En *Patrimonio e cidade. A Coruña, Cidade Vella e Pescaría*, editado por Antom Fernández Malde, 43–52. A Coruña: Agrupación Cultural O Facho, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Pino Vicente, Daniel. 1998. «Territorio, arquitectura, sociedade». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 11–15.

Pino Vicente, Daniel. 2002. «Apuntamentos acerca da evolución recente da estructura territorial galega e o seu tratamento: ampliación do espacio económico e xurdimento de áreas metropolitanas. O caso de Vigo, unha esperanza». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 529–50.

Piñeiro, Ramón. 2002. *Da miña acordanza: memorias*. Vigo: Galaxia.

Piñeiro, Ramón. 2009. *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia.

Piñón, Helio. 1976. «Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona». *Arquitecturas Bis*, n. 13–14: 27–31.

Piñón, Helio, e Albert **Viaplana**. 1995. «Concurso para la reestructuración de la Avenida Juan XXIII». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 198–201. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Piñón, Xoán. 1986. *Visión atlántica: Arquitectura galega actual*. Galiza: Trama.

Pita Abad, Carlos. 2007. «Novos usos: apuntamentos sampleados sobre o valor do arquitecto». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 111–18. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Pita Abad, Carlos. 2010. «Casa en Paderne do Courel». *Arquitectura*, n. 360: 20–27.

Pita Abad, Carlos. 2021. «Remodelación de la Plaza de Armas de Ferrol. Ferrol, A Coruña. Spain». *On diseño*, n. 403/404.

Pizza, Antonio. 1997. *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*. Madrid: Electa.

Pizzi, Emilio. 1997. *Mario Botta*. Barcelona: Gustavo Gili.

«Plan director del campus de la Universidade de Vigo». 2008. *2G: revista internacional de arquitectura*, n. 45: 126–

31.
«Plan parcial del castillo de san Sebastián y proyecto del palacio municipal de Vigo». 1978. *Obradoiro*, n. 2: 60–76.
Plaza, Carmen. 1973. «La cuestión de la arquitectura pop». *Hogar y arquitectura*, n. 107: 41–49.
«Polideportivo, Manzaneda». 2002. *A&V Monografías*, n. 93/94: 102–5.
Popescu, Carmen. 2019. «Flattening History: a Prequel to the Invention of Critical Regionalism / De vervlakking van de geschiedenis: een prelude op de uitvinding van het kritisch rgionalisme». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 49–57.
Portas, Nuno. 1970. «Prefácio». En *História da arquitectura moderna*, I:7–23. Lisboa: Editora Arcádia.
Portas, Nuno. 1973. «A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação». En *História da arquitectura moderna*, editado por Bruno Zevi, II: 685–744. Lisboa: Editora Arcádia.
Portas, Nuno. 1980. «O ciclo de betão em Portugal». En *Arquitectura de engenheiros*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian.
Portas, Nuno. 1983. «The Contextual Interpretation and the Importation of Models». *9H*, n. 5: 41–42.
Portas, Nuno. 1994. «Déficit periférico». *A&V Monografías*, n. 47: 2.
Portas, Nuno, e **Manuel** Mendes. 1991. *Arquitectura portuguesa contemporânea: anos sessenta/anos oitenta*. Porto: Fundação de Serralves.
Portela, César. 1978. «La ordenación del territorio, el transporte y la vivienda». En *Galicia: realidad económica y conflicto social*, 299–343. A Coruña: Banco de Bilbao.
Portela, César. 1981. «La piedra». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 146: 50–53.
Portela, César. 1982a. «La piedra». *Museo de Pontevedra*, n. 36: 467–77.
Portela, César. 1982b. «Santiago: a cidade, o home e o territorio». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 10: s. n.
Portela, César. 1983. «Ponencia en Interarch 83». *Obradoiro*, n. 8: 66–67.
Portela, César. 1984a. «A ordenación do territorio. Unidades territoriais que permiten un avance cara o socialismo». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 7–19. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Portela, César. 1984b. «Aportaciones para un debate de la vivienda unifamiliar en el medio rural». *Obradoiro*, n. 9: 28–36.
Portela, César. 1984c. «Cal é e cómo conservar o patrimonio arquitectónico galego». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 65–81. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Portela, César. 1985. «Arquitectura en un paisaje: casas de César Portela en Galicia». *Arquitectura*, n. 253: 52–55.
Portela, César. 1986a. «César Portela: a lonxanía do pensamento en claro». *Luzes de Galiza*, n. 3: 18–21.
Portela, César. 1986b. «Paseo marítimo en Vila García de Arousa. Actuaciones en el entorno de La Carballeira de Santa Miña de Brión. Actuaciones en las Torres de Oeste y su entorno». *Periferia: revista de arquitectura y urbanismo*, n. 7: 10–21.
Portela, César. 1987a. «A importancia do granito na arquitectura galega». En *A pedra no restauro*, 20–31. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Benestar Social.
Portela, César. 1987b. «Un proyecto como elemento de análisis y debate de los principios de la arquitectura de César Portela». *On diseño*, n. 80: 109–11.
Portela, César. 1988. «Remodelación análoga da Galiza e o Norte de Portugal». *A Nosa Terra. A nosa historia - Decenário*, n. 3–4: 113–15.
Portela, César. 1989a. «Base do buque cableiro "Atlántida" da Compañía de Telefonía de España». *Galicia Moda*, n. 12: 220–24.
Portela, César. 1989b. «La Carballeira de Santa Miña de Brión». En *Arquitectura recuperada. Curso sobre Proyectos Urbanos e Intervenciones de las Ciudades Históricas*, 64–71. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
Portela, César. 1989c. «O Parlamento Galego. Unha mostra exemplar de arquitectura». En *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*, 29–32. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, III. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.
Portela, César. 1990a. «Carballeira de Brión». *Obradoiro*, n. 16: 104–9.
Portela, César. 1990b. «Casa da Cultura (Cangas, Pontevedra)». *Galicia Moda*, n. 15: 222–25.
Portela, César. 1990c. «Estudio básico para a rehabilitación integrada do Monte de Santa Tegra». *Obradoiro*, n. 18: 94–97.
Portela, César. 1990d. «Arquitectura institucional en Galicia». *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 1990.
Portela, César. 1991a. «Arquitectura institucional en Galicia». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 11–14. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
Portela, César. 1991b. «Casa de la Cultura y entorno en la Carballeira, Santa Marta de Brión». En *Muestra de 10 Años de Arquitectura Española, 1980-1990*, 162. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes.
Portela, César. 1991c. «Obras». *Documentos de arquitectura*, n. 16: 9–69.
Portela, César. 1991d. «Unha arquitectura atemporal». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 70–74.
Portela, César. 1992a. «Casa Arturo Estévez (Salcedo, Pontevedra)». *Obradoiro*, n. 20: 36–37.

Portela, César. 1992b. «Casa Ferradás (Seixo, Marín)». *Obradoiro*, n. 20: 44.
Portela, César. 1992c. «Casa Luís Rei (Mourente, Pontevedra)». *Obradoiro*, n. 20: 40–41.
Portela, César. 1992d. «Casa Pías (Montouto, Santiago de Compostela)». *Obradoiro*, n. 20: 38–39.
Portela, César. 1992e. «Casa Pino (Vilaxoán, Vilagarcía de Arousa)». *Obradoiro*, n. 20: 42–43.
Portela, César. 1992f. «Fundación e casa da cultura "Neira Vilas" (Gres, Vila de Cruces)». *Obradoiro*, n. 20: 45.
Portela, César. 1993. «Ponte Azuma». *Obradoiro*, n. 22: 74–77.
Portela, César. 1994a. «Fundación e Casa da Cultura "Neira Vilas"». *Obradoiro*, n. 23: 79–84.
Portela, César. 1994b. «Galardón europeo para as actuacións arquitectónicas e urbanísticas de Allariz». *Obradoiro*, n. 23: 124–25.
Portela, César. 1994c. «Llorenç Soler: un home de cine». En *Llorenç Soler, dunha beira a outra*, 11–13. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
Portela, César. 1994d. «Pavillón de usos múltiples Toga-Mura». *Obradoiro*, n. 23: 86–93.
Portela, César. 1995a. «Linguaxe espacial, linguaxe construtiva». *Obradoiro*, n. 24: 42–43.
Portela, César. 1995b. «Xosé Bar Bóo». En *Galegos na escaleira*, editado por Xurxo Lobato, 18. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
Portela, César. 1996. «Xosé Bar Bóo, entre el arte y la ciencia». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 12–13. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Portela, César. 1997a. «Allariz: un proxecto de futuro». *Obradoiro*, n. 26: 36–37.
Portela, César. 1997b. «Antecedentes teóricos e prácticos que fixeron posible o plan especial de Allariz». *Obradoiro*, n. 26: 27–28.
Portela, César. 1997c. «Aproximación a Allariz». *Obradoiro*, n. 26: 24–26.
Portela, César. 1997d. «El proyecto de Cabo Finisterre». *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n. 3: 56–61.
Portela, César. 1997e. «Españoles en Japón: César Portela. Shinminato Toga». *Arquitectura Viva*, n. 52: 34.
Portela, César. 1997f. «Ponte sobre o río Arnoia». *Obradoiro*, n. 26: 46–49.
Portela, César. 1997g. «Rehabilitación da antiga fábrica de coiros "A Lombarda"». *Obradoiro*, n. 26: 41–45.
Portela, César. 1997h. «Rehabilitación da antiga fábrica de curtidos "Vilanova"». *Obradoiro*, n. 26: 37–39.
Portela, César. 1997i. «Rehabilitación parcial da fábrica de coiros "Nogueira"». *Obradoiro*, n. 26: 46–49.
Portela, César. 1998. «Arquitectura e vanguarda». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 36–39.
Portela, César. 1999. «César Portela. Entrevista». *Interesarte*, n. 7: 9–11.
Portela, César. 2000a. *Cementerio de Finisterre*. Vigo: Construcciones Ponciano Nieto.
Portela, César. 2000b. «Cemiterio de Fisterra». *Obradoiro*, n. 28: 46–51.
Portela, César. 2001a. «Carlos Meijide, un amigo». *Boletín académico*, n. 25: 3–4.
Portela, César. 2001b. «Cementerio de Finisterre». *Microfisuras: cadernos de pensamento e creación*, n. 16: 72–79.
Portela, César. 2001c. «Cementerio de Fisterra». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 160: 70–71.
Portela, César. 2001d. «Cementerio de Fisterra». En *VI Bienal de Arquitectura Española*, 146–47. Madrid: Bienal de Arquitectura Española.
Portela, César. 2001e. «Stratégie de silence. Cimetière, Cap Fisterra». *Technique et architecture*, n. 452: 78–81.
Portela, César. 2001f. «Territorio, paisaxe e identidade». En *Galicia: unha luz no Atlántico*, 188–201. Vigo: Xerais.
Portela, César. 2002a. «Cementerio en Finisterre». *DPA: Forma y memoria*, n. 18: 28–33.
Portela, César. 2002b. «El Museo del Mar: la idea del proyecto». *Microfisuras: cadernos de pensamento e creación*, n. 19: 162–69.
Portela, César. 2002c. «Entrevista a César Portela». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 465–74.
Portela, César. 2002d. «Finisterre Cemetery». *A+U*, n. 383: 42–47.
Portela, César. 2002e. «Friedhof Finisterre». *Architektur+Wettbewerbe*, n. 192: 22–25.
Portela, César. 2002f. *Museo do Mar de Galicia*. Pontevedra: Necso.
Portela, César. 2002g. «Paisajes tras el 'Prestige': la marea negra en las costas gallegas». *Arquitectura Viva*, n. 86: 120.
Portela, César. 2003a. «Carlos Meijide». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 114–43. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Portela, César. 2003b. «César Portela: Galicia Sea Museum». *A+U*, n. 394.
Portela, César. 2003c. *César Portela. Arquitecto*. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.
Portela, César. 2003d. «Fisterra Cementery». En *European Union prize for Contemporary Architecture Mies van der Rohe 2003*, 244–49. Barcelona: Actar.
Portela, César. 2003e. «Cementerio en Fisterra, A Coruña». *Detail*, n. 11: 1260–63.
Portela, César. 2004a. «Cementerio de Fisterra». En *IX Bienal de Arquitectura de Venecia. Pabellón de España. Corredores de fondo*, 234–37. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Ministerio de Vivienda.
Portela, César. 2004b. «De la arquitectura de la ciudad a la arquitectura del territorio». En *César Portela: arquitecto*, 51–53. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y

Vivienda.

Portela, César. 2005a. «Il cimitero di Finisterre in Galizia». En *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, editado por Marco Felicori, 157–60. Roma: Luca Sosella.

Portela, César. 2005b. «Museo do Mar de Galicia: o el Paisaje visto desde la Arquitectura». *Restauración & rehabilitación*, n. 94: 40–49.

Portela, César. 2008. «Mesa en Lalín». *Obradoiro*, n. 33: 96–101.

Portela, César. 2009. «El Museo do Mar de Galicia o el paisaje visto desde la Arquitectura». *Restauro: revista internacional del patrimonio histórico*, n. 4: 66–73.

Portela, César. 2010a. «La idea del proyecto». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 41–44. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Portela, César. 2010b. «Una conversación pausada entre Carlos Martí y César Portela». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 11–28. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo XX*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Portela, César. 2012. «Unha arquitectura atemporal». *Galegos*, n. 17: 46–49.

Portela, César. 2015. «Achegamentos á teoría do urbanismo a partir de tres textos». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 103–16. Vigo: Xerais.

Portela, César. 2018. «El Museo del Mar de Galicia: la idea del proyecto». *Galegos*, n. 24: 64–65.

Portela, César. 2019. «Cementerio-Cemetery (Fisterra, A Coruña)». *DPArquitectura: detalles y proyectos de arquitectura*, n. 25: 82–93.

Portela, César. 2021. «César Portela: "A boa arquitectura non destrúe a natureza, mesmo é quen de dignificala"». *Sermos Galiza*, 3 de xullo de 2021.

Portela, César, e Xosé **Bar Bóo**. 1991. «Plan especial para a Illa de San Simón». *Obradoiro*, n. 18: 98–103.

Portela, César, e David **Barro**. 2003. «Arquitectura na Zona Cero: proposta para encher un baleiro simbólico». *Grial: revista galega de cultura*, n. 158: 14.

Portela, César, e Xerardo Estévez. 2008. «A cultura do territorio: expectativas para 2008». *Tempos novos*, n. 128: 28–37.

Portela, César, e Xosé **Hermo Túñez**. 1978. «Vivenda unifamiliar, Pontevedra». *Obradoiro*, n. 3: 54–55.

Portela, César, Simón **Molinero Llorente**, e Daniel **Pino Vicente**. 1981. «Informe sobre as pesqueiras do río Miño». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 86–95. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Portela, César, e Daniel **Pino Vicente**. 2000. «A Galiza entendida como síntese do rural e o urbano, apontamentos para um debate necessário». En *Para umha Galiza independente: ensaios, testemunhos, cronologia e documentaçom histórica do independentismo galego*, editado por Domingos Antom Garcia, 39–43. Santiago de Compostela: Abrente Editora.

Portela, César, Daniel **Pino Vicente**, e Carlos **Osorio**. 1984. *El Pazo de Oca*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Portela, César, e Xan Carlos **Portela Regodeserves**. 1997. «Rehabilitación dos muíños do Rexo, de Escadas e de Toledo e actuacións nas marxes do río Arnoia ó seu paso por Allariz». *Obradoiro*, n. 26: 52–53.

Portela, César, e Sergio **Portela**. 2005. *Carballeira de Lalín*. Santiago de Compostela: Consellería de Vivenda e Solo.

Portela, César, e Aldo **Rossi**. 1993. «Conversa con Aldo Rossi e César Portela sobre o futuro Museo do Mar de Galicia». *Obradoiro*, n. 22: 66–71.

Portela, César, e Aldo **Rossi**. 2002. «Museo do Mar de Galicia». *Obradoiro*, n. 30: 20–31.

Portela, César, e Aldo **Rossi**. 2003. «Museo del Mar de Galicia». En *VII Bienal de arquitectura española*, 82–93. Madrid: Ministerio de Fomento.

Portela, César, e Aldo **Rossi**. 2018. «Museo del Mar de Galicia, Alcabre, Vigo». *DPArquitectura: detalles y proyectos de arquitectura*, n. 20: 54–71.

Portela, César, Aldo **Rossi**, e Salvador **Tarragó i Cid**. 1977. «Prólogo». En *Proyecto y ciudad histórica*, 9. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Portela, César, e Óscar **Tenreiro**. 2003. *César Portela, Óscar Tenreiro: an architectural guide to their buildings*. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar.

Portoghesi, Paolo. 1980. «La fine del proibizionismo». En *La presenza del passato: Prima mostra internazionale di architettura*, 9–14. Venecia: La Biennale di Venezia.

Pose Méndez, María. 2006. «El puente de Rande y la ría de Vigo (1973-1981)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 309–28. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Pougheol, François. 1992. «Carta de Galicia». *Obradoiro*, n. 21: 24–55.

Pousa, Luís. 2014. «Cuatro Caminos, la encrucijada». *La Voz de Galicia*, 16 de novembro de 2014.

Pozo Municio, José Manuel. 2012. «Una historia de 1962. *Werk* descubre a Ortiz-Echagüe y Ortiz-Echagüe les descubre España». En *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, 53–66. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.

Precedo Ledo, Andrés. 2002. «Da rede urbana á cidade difusa». *Grial: revista galega de cultura*, n. 155: 475–93.

«**Premios COAG**». 2001. *Obradoiro*, n. 29: 56–71.

Prieto González, Eduardo. 2014. «Madre madera = Wood, the return of a timeless material». *Arquitectura Viva*, n.

159: 72–75.
Puente, Moisés, **ed.** 2002. *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
Puente, Moisés, **ed.** 2012. «Alejandro de la Sota: la facilidad de la arquitectura». *Galegos*, n. 17: 30–37.
Puente, Santiago **de la**. 1998. «Multiplicación de la luz». *Interesarte*, n. 4: 10–12.
Puente, Santiago **de la**. 2001. «Novas olladas na arquitectura galega». *Interesarte*, n. 10: 37–39.
Puente, Santiago **de la**. 2002. «Construír con retrincos da paisaxe. Irisarri/Piñera». *Interesarte*, n. 12: 8–13.
Pujol, Joaquín, e José Miguel **Pérez de Arenaza i Barcelona**. 1993. «Joaquín Pujol e José Miguel Pérez de Arenaza». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 176–77. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Pulido Novoa, Antón, **ed.** 2002a. *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Pulido Novoa, Antón, **ed.** 2002b. *Do racionalismo á modernidade*. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Pulido Novoa, Antón, **ed.** 2003. *Da modernidade ó século XXI*. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Pulido Novoa, Antón, **ed.** 2004. *Cara ao novo milenio*. Vigo: Nova Galicia Edicións.
Puñal, Belén. 2001. «Imposición faraónica, sobran os contidos». *Tempos novos*, n. 48: 28–34.
Puñal, Belén. 2006. «Alfonso Penela: arquitecturas que artellan lugares». *Tempos novos*, n. 108: 32–35.

Q

Queizán, María Xosé. 1998. «Por que un monográfico sobre arquitectura e urbanismo». *Festa da palabra silenciada*, n. 14: 8–10.
Quintana González, Anxo. 1997. «Allariz: a rehabilitación arquitectónica como motivo de desenvolvemento económico». *Obradoiro*, n. 26: 35–36.
Quintáns Eiras, Carlos. 1988. «El Burgo: una reflexión sobre su implantación». *Boletín académico*, n. 8: 38.
Quintáns Eiras, Carlos. 1994a. «Centro Gallego de Arte Contemporáneo». *Diseño interior*, n. 33: 54.
Quintáns Eiras, Carlos. 1994b. «Verso la nuova Santiago». *Casabella*, n. 618: 34–41.
Quintáns Eiras, Carlos. 1996. «Museo de Bellas Artes de La Coruña, Manuel Gallego». *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y contrucción*, n. 1: 50–59.
Quintáns Eiras, Carlos. 2004. «La casa de Galicia en Rótterdam». *Obradoiro*, n. 31 Extra: [7].
Quintáns Eiras, Carlos. 2007a. «A memoria». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 195–96. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
Quintáns Eiras, Carlos. 2007b. «Vivenda en Reinante». N'*As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)*, 82–85. A Coruña: Fundación Juana de Vega.
Quintáns Eiras, Carlos. 2011a. «Casa Baltanás en Paderne, Lugo». *On diseño*, n. 320: 82–87.
Quintáns Eiras, Carlos. 2011b. «Casa en Paderne: Mención de Arquitectura de la XI BEAU». En *XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo*, 84–93. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
Quintáns Eiras, Carlos. 2019a. «Controlling the scale». *Archives*, n. 5: 14–37.
Quintáns Eiras, Carlos. 2019b. «Manuel Gallego, moitas leccións». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 25–28.
Quintáns Eiras, Carlos. 2021. «Reconstruíndo a identidade». En *Galicia futura: todo o que imos ser*, 41–51. Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura.
Quintas-Froufe, Natalia, e Aurora **García González**. 2010. «La revista *Galicia Moda*: un soporte para la difusión de la identidad cultural gallega». *Global Media Journal Mexico* VII (13).

R

Raggi, Franco. 1978. *Europa-America: architetture urbane, alternative suburbane*. Venecia: La Biennale di Venezia.
Ramírez de Lucas, Juan. 1997. «Mario Botta, La Catedral de Evry, Francia». *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n. 3: 48–54.
Ramírez, Juan Antonio. 1992. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: El Visor.
Ramos Guallart, Javier, Fernando **García Tobío**, Idoia **Camiragua**, Ángel **Panero Pardo**, Xosé Santiago **Allegue Fernández**, e Ramón **Fernández Hermida**. 1995. «La Oficina Municipal de Conservación y Rehabilitación de la Ciudad Histórica de Santiago de Compostela (Galicia, España)». *Informes de la construcción* XLVII (439): 77–89.
Ramos Guallart, Javier, Ángel **Panero Pardo**, e Idoia **Camiruaga Osés**. 1997. «A rehabilitación da cidade histórica de Santiago». *Obradoiro*, n. 26: 67–77.

Reboredo Santos, Andrés. 1984. «Casa Canosa en Moaña». *Obradoiro*, n. 9: 14–15.

Reboredo Santos, Andrés. 1985. «Proyectos de la ETSA de La Coruña en la Terza Mostra Internazionale di Architettura: Progetto Venezia». *Boletín académico*, n. 2: 8–15.

Reboredo Santos, Andrés. 1989. «Memoria dunha obra». En *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*, 35–87. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, III. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

Reboredo Santos, Andrés. 1990a. «Parlamento de Galicia (Santiago de Compostela)». *Obradoiro*, n. 16: 18–25.

Reboredo Santos, Andrés. 1990b. «Rehabilitación del Cuartel del Hórreo de Santiago de Compostela». *On diseño*, n. 109: 106–17.

Reboredo Santos, Andrés. 1991a. «Arquitectura institucional na cidade da Coruña». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 42–43. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Reboredo Santos, Andrés. 1991b. «Decoración e mobiliario do Parlamento de Galicia». *Obradoiro*, n. 19: 10–11.

Reboredo Santos, Andrés. 1991c. «Rehabilitación do Parlamento de Galicia». *Obradoiro*, n. 19: 10–11.

Reboredo Santos, Andrés. 1991d. «Vivenda unifamiliar, As Pedreiras, Nós, Oleiros». *Obradoiro*, n. 19: 74–77.

Reboredo Santos, Andrés. 2012. *A arquitectura do Parlamento de Galicia*. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

Reboredo Santos, Andrés, e Andrés **Pineda Álvarez**. 1998. «Hospital de Oza». *Obradoiro*, n. 27: 80–86.

«Rectorado pétreo de EMBT en Vigo». 2006. *Arquitectura Viva*, n. 111: 9.

«Recuperación de un símbolo». 1987. *On diseño*, n. 80: 32.

«Recuperación del concepto de Pazo». 1987. *On diseño*, n. 80: 102–6.

Rego Candamil, Néstor. 2004. «Unha Cidade invisíbel no monte Gaiás: que sabemos da Cidade da Cultura?» *Terra e tempo*, n. 130: 16–17.

«Rehabilitación de la Casa de la Conga para ampliación del COAG de Galicia y subdelegación del COAG de Santiago». 2003. *SC+a: revista do COAG, delegación de Santiago de Compostela*, n. 1: 86–89.

Rei Núñez, Luís. 1986. «Trasunto das carballeiras da terra», n. 3: 21–22.

Rei Núñez, Luís. 2003. «César Portela, que hace casas. Una conversación». En *César Portela, arquitecto*, 73–87. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Reichlin, Bruno, Fabio **Reinhart**, e Heinrich **Helfenstein**. 1977. «Un proyecto para Zurich». En *Proyecto y ciudad histórica*, 75–84. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Reigosa, M. G. 1990. «Una exposición de 40 obras institucionales de la etapa autonómica». *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990.

«Residencia infantil de verano en Miraflores de la Sierra». 1959. *Arquitectura*, n. 5: 9–15.

«Resumen cronológico de la obra de Mario Botta». 1981. *Q: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, n. 42: 42–45.

Rey Lama, Gonzalo. 2003. «Portela: o mar e o home». *Tempos novos*, n. 78: 64.

Rey Pichel, José Manuel, e Pablo **Costa Buján**. 1995. «A arquitectura, unha dimensión da universidade galega. O Colexio Oficial de Arquitectos e a súa actividade cultural». En *Gallaecia Fulget (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria*, 600–605. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Richards, James MacQueady. 1935. «Towards a Rational Aesthetic». *The Architectural Review*, n. 78: 211–20.

Richards, James MacQueady. 1957. «The Functional Tradition as shown in early industrial buildings». *The Architectural Review*, n. 726: 4–75.

Richards, James MacQueady. 1962. «The Spain of Carlos Flores». *The Architectural Review*, n. 781: 187–89.

Richardson, Vicky. 2001. *New Vernacular Architecture*. Londres: Laurence King.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2011. *Las universidades laborales gallegas: arquitectura y modernidad*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2012a. «Antonio Alés Reinlein y la modernización del territorio rural gallego». En *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, editado por José Ramón Alonso Pereira, 63–83. A Coruña: Universidade da Coruña.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2012b. «Santiago de Compostela, 1954: el camino de la modernidad». En *El Mediterráneo en el origen: IX Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas*, 331–42. València: Asociación Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2014. *La recuperación de la modernidad: arquitectura gallega entre 1954 y 1973*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2015a. «El Laboratorio de Formas de Galicia: reconstruyendo la identidad regional a través de la arquitectura». *ZARCH. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, n. 3: 30–41.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2015b. «Los Años Santos Compostelanos y la recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega (1948-1965)». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 14: 215–27.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2015c. «Los poblados industriales gallegos en la recuperación de la modernidad». En *Vivienda obrera en la ciudad industrial del siglo XX*, 67–70. Xixón: TICCIH.

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2019. «Creación y compromiso: influencia de la Bauhaus en el Laboratorio de Formas de Galicia». En *Bauhaus in and out*, 376–87. Madrid: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).

Río Vázquez, Antonio Santiago. 2021. «Sargadelos: fábrica y museo». En *IV Encontro internacional sobre Património industrial e a sua museologia (2017)*, editado por José Manuel Lopes Cordeiro, 107–20. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

Risco, Vicente. 1933. «Da Alemaña». *Nós*, n. 112: 60–68.

Risco, Vicente. 1934. *Mitteleuropa*. Santiago de Compostela: Nós.

Rivas, Manuel. 1990. «Sob o ceo». *Obradoiro*, n. 18: 28–29.

Rivas, Manuel. 1994. «O museo e o zoo». *Obradoiro*, n. 23: 4.

Rivas, Manuel. 1995. «A revolución doméstica». *Obradoiro*, n. 24: 46–47.

Rivas, Manuel. 1997. «A economía do tempo». *Obradoiro*, n. 26: 4.

Rivas, Manuel. 2007. «A Cidade da Cultura: entre a espalda e a parede». *El País*, 5 de outubro de 2007.

Rivas, Manuel, e Xoán Ignacio **Taibo Arias**. 1977. *Os partidos políticos na Galiza*. A Coruña: Edicións do Rueiro.

Roca Rosell, Francesc. 1972. «La difusión de A.C.» *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 90: 51.

Rodrigues, Jacinto A. 1993. «A arte na arquitectura de Siza Vieira». *Obradoiro*, n. 22: 110–11.

Rodrigues, Jacinto A. 1994. «Uma nova ameaça contra o edifício da Faculdade de Arquitetura do Porto de Álvaro Siza». *Obradoiro*, n. 23: 126.

Rodríguez-Losada Allende, Jacobo. 1985. «Centro escolar en el Pol. de Elviña». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 25: s. n.

Rodríguez Alemparte, Susana. 2008. «Proxecto Terra: unha contribución do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia ao mundo da educación». *SC+a: revista do COAG, delegación de Santiago de Compostela*, n. 4: 44–51.

Rodríguez Blanco, Emilio. 2004. «J. Irisarri e G. Piñera». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 170–201. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Rodríguez Blanco, Emilio. 2007. «Vivenda en Rianxo». N'*As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)*, 44–49. A Coruña: Fundación Juana de Vega.

Rodríguez Blanco, Emilio. 2016. «Casa Escribenta en Arderís, Oroso, A Coruña». *On diseño*, n. 358.

Rodríguez Caramés, Santiago. sen data. «Arquitetura, museu e reabilitação: a experiência do Museu do Mar (Alcabre, Vigo) como património industrial recuperado». En *V Encontro internacional sobre Património industrial e a sua museologia (2021)*, editado por José Manuel Lopes Cordeiro, Inédito. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

Rodríguez Caramés, Santiago. sen data. «As conexións italiana e catalá na arquitectura galega de fin de século: a recepción de Aldo Rossi (1973-1997)». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2020a. «A arquitectura despois de Palacios, de Madrid a Galicia. Leccións, afinidades e persistencias». En *Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 323–67. Vigo: Fundación Museo do Mar de Galicia.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2020b. «Arquitectura e militancias aquén e alén: a imaxe de Galiza e o enfrontamento coa modernidade na ideoloxía de José Caridad Mateo e Manuel Gómez Román». *Mazarelos*, n. 2: 30–42.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2020c. «As olladas do rexionalismo crítico: identidades arquitectónicas nas periferias peninsulares (1960-1990)». *Mazarelos*, n. 3: 52–64.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2020d. «Celebrando e pensando o Día das Artes Galegas 2020: o ano de Domingo de Andrade». *mazarelos.gal*. Accedido 28/11/2022. https://bit.ly/3XRGbNJ.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2020e. «A Torre dos Moreno de Ribadeo: breves apuntamentos e perspectivas de conservación». *mazarelos.gal*. Accedido 28/11/2022. https://bit.ly/3gKhQZk.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2021a. «Arquitetura canibal de fim de milênio: Gaiás, há vinte anos». *Novas da Galiza*, n. 191: 24–25.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2021b. «Dinámicas da arquitectura viguesa no tránsito á contemporaneidade (1970-2020)». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 26: 57–96.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2021c. «Un cemiterio baleiro e un trailer de Netflix: folclore, cyberpunk e César Portela». *mazarelos.gal*. Accedido 28/11/2022. https://bit.ly/3EJ4VyI.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2022. «Arquitectura, infraestructura cultural y poder en los años noventa: el caso de Santiago de Compostela». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte*, n. 10 (4ª época): 425–52. https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32869.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2023a. «Antigua estación de ferrocarril (Vigo)». En *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, Alfredo Manuel Vigo Trasancos, e Julio Vázquez Castro, Inédito. Xixón: Trea.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2023b. «Asilos de Barrio do Cura (Vigo) y Adelaida Muro (A Coruña)». En *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, Alfredo Manuel Vigo Trasancos, e Julio Vázquez Castro, Inédito. Xixón: Trea.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2023c. «Castillos de O

Castro y San Sebastián (Vigo)». En *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, Alfredo Manuel Vigo Trasancos, e Julio Vázquez Castro, Inédito. Xixón: Trea.

Rodríguez Caramés, Santiago. 2023d. «Edificio Rubira (Vigo)». En *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, Alfredo Manuel Vigo Trasancos, e Julio Vázquez Castro, Inédito. Xixón: Trea.

Rodríguez Caramés, Santiago, e Jesús Ángel **Sánchez García**. 2022. «De las entrañas a la piel de la arquitectura: aplicaciones y problemas en las restituciones 3D de edificios desaparecidos en época contemporánea». En *Fiesta, arte efímero y Humanidades Digitales: virtualización y digitalización como instrumentos de rescate. Reflexiones, problemáticas y estudios de caso*, 249–66. Xaén: Universidad de Jaén.

Rodríguez Caramés, Santiago, e Jesús Ángel **Sánchez García**. 2023. «Edificio Castromil (Santiago de Compostela». En *Arquitecturas añoradas. Memoria gráfica del patrimonio destruido en Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, Alfredo Manuel Vigo Trasancos, e Julio Vázquez Castro, Inédito. Xixón: Trea.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. 1951. *Alba de groria*. Bos Aires: Centro Gallego de Buenos Aires.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. 1977. *Diario de 1921*. Madrid: Akal.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. 2004. *Sempre en Galiza*. Vigo: Galaxia.

Rodríguez Cheda, José Benito. 1994. *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Rodríguez, David. 2018. *O canastro sen tornarratos: resistencia popular na era do capitalismo sen democracia. Unha ollada galega*. Vigo: Xerais.

Rodríguez García, Raúl. 2016. «¿Qué le pasaba a la arquitectura moderna? Reflexiones de un simposio de 1948». *Estoa* V (9): 99–107. https://doi.org/10.18537/est.v005.n009.08.

Rodríguez González, Miguel Anxo. 2006. «De la cantera al palacio deportivo: el estadio de la Eurocopa de Braga (2000-2003) de Eduardo Souto de Moura». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 293–96. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Rodríguez González, Miguel Anxo. 2012. «Da autoxestión ás políticas culturais. A arte galega nos anos da Transición». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 9: 183–95. https://doi.org/10.15304/qui.9.56.

Rodríguez González, Miguel Anxo. 2020. «Formas culturales y transformación urbana en el barrio de Teis, Vigo (1960-1980)». En *De la chabola al barrio social: arquitecturas, políticas de vivienda y actitudes sociales en la Europa del sur (1920-1980)*, editado por Daniel Lanero Táboas, 227–48. Granada: Comares Historia.

Rodríguez Lestegás, Francisco. 2015. «A cidade de Lugo: dous mil anos de desenvolvemento urbano». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 513–35. Vigo: Xerais.

Rogers, Ernesto Nathan. 1954a. «Continuità». *Casabella-Continuità*, n. 199: 2–3.

Rogers, Ernesto Nathan. 1954b. «La responsabilità verso la tradizione». *Casabella-Continuità*, n. 202: 2–3.

Rogers, Ernesto Nathan. 1954c. «Pretesti per una critica non formalistica». *Casabella-Continuità*, n. 200: 1–3.

Rogers, Ernesto Nathan. 1955. «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei». *Casabella-Continuità*, n. 204: 3–6.

Rogers, Ernesto Nathan. 1956. «L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri». *Casabella-Continuità*, n. 211: 2–3.

Rogers, Ernesto Nathan. 1957. «Continuità o crisi?» *Casabella-Continuità*, n. 215: 2–3.

Rolland, Eduardo. 1990. «Ricardo Bofill presentó en Vigo los proxectos de la Plaza da Concordia y el Parque da Riouxa». *Faro de Vigo*, 14 de xullo de 1990.

Romaguera i Ramió, Joaquim, e Llorenç **Soler**. 2006. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes.

Romero Masiá, Ana. 1976. *El hábitat castreño: asentamientos y arquitectura de los castros en el NO peninsular*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Romero Pérez, Manuel Amable. 2019. «Manuel Gallego Jorreto. Os inicios (1969-1981). Cara a unha arquitectura moderna». *Ágora do Orcellón*, n. 36: 159–84.

Romero, Santiago, e Xosé Manuel **Pereiro**. 1993. «El barón rampante». *La Voz de Galicia*, 21 de marzo de 1993.

Rosales Noves, Xosé Manuel. 1990. «Edificio para a Sociedade de Montes de Xinzo (Ponteareas)». *Obradoiro*, n. 16: 80–86.

Rosales Noves, Xosé Manuel. 1996. «Vivenda unifamiliar». *Obradoiro*, n. 25: 14–19.

Rosales Noves, Xosé Manuel. 2003. «Pedro de Llano». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 358–85. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Rosales Noves, Xosé Manuel, **ed**. 2004a. *Arquitectura popular*. Vol. I de *Proxectoterra*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Rosales Noves, Xosé Manuel, **ed**. 2004b. *Arquitectura contemporánea*. Vol. II de *Proxectoterra*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Rosales Noves, Xosé Manuel, **ed**. 2004c. *Identidade territorial*. Vol. III de *Proxectoterra*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Rosales Noves, Xosé Manuel, Antonio **Díaz Otero**, José Luis **González Fernández**, e Ramón **López Facal**. 2015. «O Proxectoterra, coñecer para aprender a transformar: as cidades e o territorio galego como recursos educativos». N'*A Galicia urbana*, editado por Rubén Camilo Lois González e Daniel Pino Vicente, 227–49. Vigo: Xerais.

Rossi, Aldo. 1971. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rossi, Aldo. 1975. «Arquitectura análoga». *2C: construcción de la ciudad*, n. 2: 8–11.

Rossi, Aldo. 1976. «Proyecto y ciudad histórica». *El País*, 10 de outubro de 1976.

Rossi, Aldo. 1977a. «Introducción». En *Proyecto y ciudad histórica*, 15–16. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Rossi, Aldo. 1977b. «Mi exposición con arquitectos españoles». *2C: construcción de la ciudad*, n. 8: 23.

Rossi, Aldo. 1979. *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. Nova York: The MIT Press.

Rossi, Aldo. 1981. *A Scientific Autobiography*. Cambridge: The MIT Press.

Rossi, Aldo. 1993. «Un país singular: Galicia, mixtura y misterio». *A&V Monografías*, n. 41: 5.

Rossi, Aldo. 1994. «Museo del Mar». *Arquitectura*, n. 298: 37–41.

Rossi, Aldo. 1998. *Autobiografía científica*. 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Rossi, Aldo. 1999a. *I quaderni azzurri, 05. «Architettura». 15 maggio 1970 - nov. 70*. vol. 5 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999b. *I quaderni azzurri, 07. «Architettura». 28 maggio 71 - 23 giugno 71*. Vol. 7 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999c. *I quaderni azzurri, 08. «Architettura». 10 luglio 1971 - 31 luglio 1971*. Vol. 8 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999d. *I quaderni azzurri, 09. «Architettura. Il Cimitero di Modena». 5 agosto 1971 - 10 ottobre 1971*. Vol. 9 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999e. *I quaderni azzurri, 10. «Architettura». 21 nov. 1971 - 13 feb. 1972*. Vol. 10 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999f. *I quaderni azzurri, 14. «Architettura. arch. analogica - città analoga». 5 novembre 1972 - 31 dicembre 72*. Vol. 14 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999g. *I quaderni azzurri, 15. «Architettura». 4 febbraio - 6 ottobre 1973*. Vol. 15 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999h. *I quaderni azzurri, 16. «Architettura». 25 nov. 1973 - 20 maggio 1974*. Vol. 16 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999i. *I quaderni azzurri, 19. «Architettura». 6 sett. 1975 - luglio 1976*. Vol. 19 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999j. *I quaderni azzurri, 20. "Discorso di Santiago. 19 luglio 76 - ottobre 76*. Vol. 20 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999k. *I quaderni azzurri, 21. «Architettura. USA / progetto Firenze». 20 ottobre 1976 - 15 maggio 1977*. Vol. 21 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999l. *I quaderni azzurri, 22. «Architettura. Ospedale di Bergamo, 78». 15 maggio 77 - 21 luglio 78*. Vol. 22 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999m. *I quaderni azzurri, 31. "Architettura. 13 nov. 1985 - 29 genn. 1986*. Vol. 31 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999n. *I quaderni azzurri, 34. «Architettura». 24 dic. 86 - 14 luglio 88*. Vol. 34 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999o. *I quaderni azzurri, 36. «Architettura». 16 luglio 88 - 28 agosto*. Vol. 36 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 1999p. *I quaderni azzurri, 47. «Architettura». 18 dicembre 1991 - 5 dicembre 1992*. Vol. 47 de *I quaderni azzurri (1968-1992)*, edición a cargo de Francesco Dal Co. Milán: Electa.

Rossi, Aldo. 2009. *Autobiografia scientifica*. Milán: Il Saggiatore.

Rossi, Aldo. 2019. *Autobiografía científica*. 3.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Rossi, Aldo, Eraldo **Consolascio**, e Max **Bosshard**. 1977. «La arquitectura del Ticino». En *Proyecto y ciudad histórica*, 187–202. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

«Rossi y Portela: Museo del Mar en Vigo». 1993. *Arquitectura Viva*, n. 29: 7.

«Rossi y Venturi frente a frente o Rossi y Venturi frente a Taut». 1975. *Arquitecturas Bis*, n. 8: 32.

Rudolfsky, Bernard. 2020. *Arquitectura sin arquitectos: una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*. Logroño: Pepitas de calabaza.

Ruesga Navarro, Juan, e Fernando **Villanueva**. 1977. «El crecimiento urbano de Sevilla». En *Proyecto y ciudad histórica*, 103–16. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

RUIZ BARBARÍN, Antonio, e Héctor **BARRIO DOMÍNGUEZ**. 2012. *35+ «Construyendo en Democracia»: arquitectura española 1975-2010*. Madrid: Ministerio de Fomento.

RUIZ CABRERO, Gabriel. 1989a. *Espagne. Architecture (1965-1988)*. Milán: Electa.

RUIZ CABRERO, Gabriel. 1989b. *Spagna, architettura (1965-1988)*. Madrid: Electa.

RUIZ CABRERO, Gabriel. 2001. *El Moderno en España: arquitectura 1948-2000*. Sevilla: Tanais.

RUIZ DE LA RIVA, Eduardo. 1991. *Casa y aldea en Cantabria: un estudio sobre la arquitectura del territorio en los valles del Saja-Nansa*. Santander: Universidad de Cantabria.

S

SABÍN DÍAZ, Patricia. 2012. «El paradigma del Palacio de Congresos y Exposiciones de Galicia». En *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*, editado por José Ramón Alonso Pereira, 85–98. A Coruña: Universidade da Coruña.

SABÍN DÍAZ, Patricia, e Enrique M. **BLANCO LORENZO**. 2007. «Oportunidades». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 63–68. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

SABÍN DÍAZ, Patricia, Enrique M. **BLANCO LORENZO**, e Antonio Santiago **RÍO VÁZQUEZ**. 2020. «El hueco paño en la industria de Galicia: Del taller de maquinaria de Astano a la fábrica de la Coca-Cola». En *Los edificios de la industria: icono y espacio de progreso para la arquitectura en el arranque de la modernidad: actas preliminares*, editado por Pablo Arza Garaloces e José Manuel Pozo Municio, 495–502. Pamplona / Iruñea: Universidad de Navarra.

SACO, Manuel. 1974. «Cómo matar las Rías Bajas». *Ciudadano*, 8 de maio de 1974.

SAINZ, Jorge. 1993a. «A la orilla del barranco: urbanización del Portal de Riquer, Alcoy». *A&V Monografías*, n. 40: 84–87.

SAINZ, Jorge. 1993b. «Atalaya con vistas: Facultad de Arquitectura, Oporto». *A&V Monografías*, n. 40: 54–65.

SAINZ, Jorge. 1993c. «Cascarón sin proa: Centro Cultural 'Domus', La Coruña». *A&V Monografías*, n. 41: 110–12.

SAINZ, Jorge. 1993d. «Contrapunto holandés: dos casas y dos tiendas en el parque de Van der Venne, La Haya». *A&V Monografías*, n. 40: 26–35.

SAINZ, Jorge. 1993e. «De bulto redondo: Centro Regional de Red Eléctrica, La Coruña». *A&V Monografías*, n. 41: 82–85.

SAINZ, Jorge. 1993f. «El huerto ilustrado: Jardín Botánico, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 58–61.

SAINZ, Jorge. 1993g. «El juego de las casitas: jardín de Infancia João de Deus, Penafiel». *A&V Monografías*, n. 40: 48–53.

SAINZ, Jorge. 1993h. «El mirador del horizonte: restaurante de Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 40: 106–7.

SAINZ, Jorge. 1993i. «Entre la piedra y el vidrio: Escuela de Administración Pública, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 30–33.

SAINZ, Jorge. 1993j. «Fragmentos de manzana: Guardería Infantil y Club de Ancianos, Berlín». *A&V Monografías*, n. 40: 36–47.

SAINZ, Jorge. 1993k. «Heridas restañadas: viviendas en el Campo das Hortas, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 56–57.

SAINZ, Jorge. 1993l. «La apertura del claustro: Escuela Superior de Educación, Setúbal». *A&V Monografías*, n. 40: 66–72.

SAINZ, Jorge. 1993m. «La caja rosada: polideportivo Manuel Peleteiro, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 42–45.

SAINZ, Jorge. 1993n. «La casa del ombudsman: sede del Valedor do Pobo, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 26–29.

SAINZ, Jorge. 1993o. «La grieta acristalada: nuevos Juzgados de La Coruña». *A&V Monografías*, n. 41: 78–81.

SAINZ, Jorge. 1993p. «La plaza de la iglesia: conjunto parroquial, Marco de Canavezes». *A&V Monografías*, n. 40: 98–102.

SAINZ, Jorge. 1993q. «La tradición terciaria: edificio comercial y de oficinas, Oliveira de Azeméis». *A&V Monografías*, n. 40: 88–91.

SAINZ, Jorge. 1993r. «Museo de intersección: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 40: 78–83.

SAINZ, Jorge. 1993s. «Pabellón de conveniencia: conjunto de San Clemente, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 50–53.

SAINZ, Jorge. 1993t. «Paisaje con chimeneas: edificios botánicos en el parque de Belvís, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 62–64.

SAINZ, Jorge. 1993u. «Paralelas en cascada: Facultad de Filología, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 34–37.

SAINZ, Jorge. 1993v. «Pendiente invisible: polideportivo Pío XII, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 46–49.

SAINZ, Jorge. 1993w. «Perfiles escolares: Facultad de Económicas y Empresariales, Vigo». *A&V Monografías*, n. 41: 74–77.

SAINZ, Jorge. 1993x. «Piel de nácar: Casa de la Cultura,

Cangas». *A&V Monografías*, n. 41: 70–73.
Sainz, Jorge. 1993y. «Sabor a Corbu: restaurante en la Malagueira, Évora». *A&V Monografías*, n. 40: 108–9.
Sainz, Jorge. 1993z. «Tendencia geométrica: colegio Carme de Abaixo, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 56–57.
Sainz, Jorge. 1993aa. «Tipologías enfrentadas: oficinas y viviendas Ceramique Terrain, Maastricht». *A&V Monografías*, n. 40: 102–5.
Sainz, Jorge. 1993ab. «Tres piezas armónicas: Auditorio y Palacio de Congresos, Pontevedra». *A&V Monografías*, n. 41: 106–9.
Sainz, Jorge. 1993ac. «Un hórreo costero: Escuela de Formación Pesquera, Arosa». *A&V Monografías*, n. 41: 66–69.
Sainz, Jorge. 1993ad. «Un odeón ilustrado: Parlamento de Galicia, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 22–25.
Sainz, Jorge. 1993ae. «Un óvalo en el camino: Estadio Municipal de San Lázaro, Santiago de Compostela». *A&V Monografías*, n. 41: 38–41.
Sainz, Jorge. 1993af. «Una factoría ilustrada: fábrica para Vitra, Weil am Rhein». *A&V Monografías*, n. 40: 92–96.
Sainz, Jorge. 1993ag. «Vista al oeste: galería para dos 'picassos', Madrid». *A&V Monografías*, n. 40: 110–11.
Sainz, Jorge. 1993ah. «Volúmenes bajo la luz: biblioteca universitaria, Aveiro». *A&V Monografías*, n. 40: 74–77.
Sainz, Jorge. 1994a. «Armonías y resonancias: centrales telefónicas, Santana y Quinta do Conde». *A&V Monografías*, n. 47: 58–65.
Sainz, Jorge. 1994b. «Camino largo y estrecho: vivienda unifamiliar, Sintra». *A&V Monografías*, n. 47: 66–69.
Sainz, Jorge. 1994c. «Investigación de altura: Centro de Tecnología Química y Biológica, Oeiras». *A&V Monografías*, n. 47: 42–45.
Sainz, Jorge. 1994d. «La pantalla rasgada: Escuela de Comunicación Social, Lisboa». *A&V Monografías*, n. 47: 50–57.
Sainz, Jorge. 1994e. «La regla del campus: Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación, Lisboa». *A&V Monografías*, n. 47: 34–37.
Sainz, Jorge. 1994f. «Naipes torcidos: casa con patio, Melides». *A&V Monografías*, n. 47: 70–73.
Sainz, Jorge. 1994g. «Piezas domésticas: conjunto de viviendas, Vila Nova da Caparica». *A&V Monografías*, n. 47: 46–49.
Sainz, Jorge. 1994h. «Una caja fuerte: agencia bancaria, Avis». *A&V Monografías*, n. 47: 38–41.
Sainz Gutiérrez, Victoriano. 2011. *Aldo Rossi. La ciudad, la arquitectura, el pensamiento*. Bos Aires: Nobuko.
Sainz Gutiérrez, Victoriano. 2015. «Aldo Rossi en Sevilla: los primeros viajes (1975-1978)». *BAc Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n. 3: 1–16. https://doi.org/10.17979/bac.2013.3.0.991.
Sainz Gutiérrez, Victoriano. 2016. «Aldo Rossi en la Península Ibérica: las traducciones española y portuguesa de La aquitectura de la ciudad». En *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, 491–98. Pamplona / Iruñea: T6 Ediciones.
Sainz Gutiérrez, Victoriano. 2020. *Aldo Rossi y Sevilla: el significado de unos viajes*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
Saladini, Emanuela. 2002. «A arquitectura de Santiago de Compostela. Entre tradición e modernidade». *Interesarte*, n. 12: 11–13.
Saladini, Emanuela. 2006a. «El viaducto de Pedrafita de la autovía del noroeste (1999-2003)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 329–38. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
Saladini, Emanuela. 2006b. «Reordenación de la Avenida Xoán XXIII en Santiago de Compostela (1994)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 209–20. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
Saladini, Emanuela. 2006c. «Santiago de Compostela y la Ciudad de la Cultura: una apuesta por el turismo cultural». En *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, 1: 891–900. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
Salgado, Daniel. 2011. «Ciudad de la Cultura... y de los excesos». *El País*, 8 de xaneiro de 2011.
Salgado, Daniel. 2021. «20 años y 300 millones: la Xunta da por concluida la Cidade da Cultura al inaugurar un edificio fuera del proyecto original de Eisenman». *elDiario.es*, 9 de outubro de 2021.
Salgado, X. 1974. «Representantes del pueblo afirman que debe ser derribado para conseguir aparcamientos y zonas verdes». *La Voz de Galicia*, 21 de novembro de 1974.
Salvador Molezún, Gerardo, Rafael **Baltar Tojo**, José Antonio **Bartolomé Argüelles**, e Carlos **Almuíña Díaz**. 1993. «Rehabilitación do Teatro da Beneficencia». *Obradoiro*, n. 22: 52–55.
Samaniego, Fernando. 1997. «El mal del granito». *El País*, 24 de marzo de 1997.
Sambricio, Carlos. 1977. «"¡Que coman República!": introducción a un estudio sobre la reconstrucción en la España de la postguerra». En *Arquitectura para después de una guerra (1939-1949)*, 21–33. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
Sambricio, Carlos. 1979. «A propósito de la arquitectura del franquismo. Carlos Sambricio responde a Tomás Llorens y Helio Piñón». *Arquitecturas Bis*, n. 27: 25–27.
Sambricio, Carlos. 1980. «Arquitectura». En *Historia del arte hispánico V. El siglo XX*, 3–126. Madrid: Alhambra.
Sambricio, Carlos. 2014. «Del entusiasta recibimiento de Cárdenas a la realidad de Miguel Alemán». En *Arquitectura española del exilio*, editado por Juan José

Martín Frechilla e Carlos Sambricio, 253–77. Madrid: Lampreave.

Sampedro, Domingos. 2007a. «La comisión del Gaiás altera el orden de comparecencias y deja a Peter Eisenman para el final». *La Voz de Galicia*, 17 de outubro de 2007.

Sampedro, Domingos. 2007b. «Pérez Varela exigió decorar el Gaiás con un millón de libros expuestos». *La Voz de Galicia*, 20 de outubro de 2007.

Sampedro, Domingos. 2007c. «Fernández-Galiano aduce que el gasto del Gaiás nunca debió ser "ilimitado"». *La Voz de Galicia*, 13 de novembro de 2007.

Sampedro, Domingos. 2007d. «Eisenman aduce que acató órdenes de agrandar la Ciudad de la Cultura». *La Voz de Galicia*, 16 de novembro de 2007.

Sánchez de Dios, Alejandro. 1995. «Nuevo mercado nacional de ganado». *Informes de la construcción* XLVII (438): 49–60.

Sánchez de Madariaga, Inés. 2013. «Mobility of Care: Introducing New Concepts in Urban Transport». En *Fair Shared Cities: The Impact of Gender Planning in Europe*, editado por Inés Sánchez de Maradiaga e Marion Roberts, 33–48. Farnham: Ashgate.

Sánchez de Madariaga, Inés, María **Bruquetas Callejo**, e Javier **Ruiz Sánchez**. 2004. *Ciudades para las personas. Género y urbanismo: estado de la cuestión*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Sánchez García, Jesús Ángel. 1997a. *Faustino Domínguez Domínguez y la arquitectura gallega del siglo XIX*. A Coruña: Deputación da Coruña.

Sánchez García, Jesús Ángel. 1997b. *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Sánchez García, Jesús Ángel. 1999. *Teatro Colón: memoria y futuro de un espacio de ilusión*. A Coruña: Deputación da Coruña.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2000. «Os séculos XIX e XX». En *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (séculos XI- XX)*, II: 1137–1398. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2001. «Maestros de obras y aparejadores en la época contemporánea». En *El aparejador y su profesión en Galicia: de los maestros de obras a los arquitectos técnicos*, editado por Jesús Ángel Sánchez García e José Manuel Yáñez Rodríguez, 141–252. Santiago de Compostela: onsello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2003. «Faustino Domínguez Coumes-Gay». En *Da Ilustración ó eclecticismo*, editado por Antón Pulido Novoa, 198–225. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* III. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2010. «Las Torres de Meirás: un sueño de piedra para la quimera de Emilia Pardo Bazán». *Goya: revista de arte*, n. 332: 228–45.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2013. «Miradas a los conjuntos históricos de Galicia. Antecedentes para la percepción del paisaje urbano como patrimonio». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 12: 155–94.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2018. «Reflejos y remedo de la ciudad histórica: Eisenman y los límites de la arquitectura en la Ciudad de la Cultura de Galicia». *Thiasos: rivista di archeologia e architettura antica*, n. 11: 263–77.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2019. «Pabellón Lino (A Coruña)». En *Arquitecturas desvanecidas. Memoria gráfica del patrimonio desparecido en Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, Julio Vázquez Castro, e Alfredo Manuel Vigo Trasancos, 579–90. Madrid: Abada editores.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2020a. «As concepcións urbanísticas de Antonio Palacios. Influencias e modelos para o Plan de Vigo e outras propostas en Galicia». En *Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 284–323. Vigo: Fundación Museo do Mar de Galicia.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2020b. «Historia y evolución del patrimonio arquitectónico provincial». En *Catálogo del patrimonio arquitectónico de la Diputación de A Coruña. Edificios de valor histórico*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 1–374. A Coruña: Deputación da Coruña.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2021a. «Emilia Pardo Bazán en las Torres de Meirás». En *Emilia Pardo Bazán: el reto de la modernidad*, 146–57. Madrid: Comunidad de Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2021b. «Reformas en las "Ciudades de Arte" de España a comienzos del siglo XX. Antonio Palacios y la conservación de una integridad estética en las propuestas para Ourense y Santiago de Compostela». *Storia Urbana*, n. 168: 77–113. https://doi.org/10.3280/SU2021-168004.

Sánchez García, Jesús Ángel. 2022. «Antonio Palacios y el proyecto para la nueva Rúa Galicia en Santiago de Compostela (1932). Imaginar una ciudad histórica viva y armónica en el contexto del regionalismo». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 21: 1–15. https://doi.org/10.15304/quintana..8733.

Sánchez García, Jesús Ángel, e Carlos M. **Fernández Fernández**. 1995. «La construcción y gestión de un espacio escénico: el Teatro Jofre de Ferrol a través de la documentación del Hospital de Caridad». *Anuario brigantino*, n. 18: 275–94.

Sánchez García, Jesús Ángel, e María Luisa **Sobrino Manzanares**. 2010. «El despojo del patrimonio gallego. Una denuncia de Isaac Díaz Pardo». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 9: 237–50.

Sánchez García, Jesús Ángel, e José Manuel **Yáñez Rodríguez**. 2020. «Catálogo de arquitecturas». En *Catálogo del patrimonio arquitectónico de la Diputación de A*

Coruña. Edificios de valor histórico, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 375–505. A Coruña: Deputación da Coruña.

Sánchez, J. G. 1974. «Plaza del Obradoiro, menos vuelos». *Faro de Vigo*, 20 de novembro de 1974.

Sánchez Lampreave, Ricardo, e Iñaki Bergara, eds. 2012. *La ilusión de la luz. Arquitecturas y fotografías del siglo XX*. Madrid: Lampreave.

Sánchez Pena, Xosé María. 1989. «Máis sobre o Pazo de Xustiza». *Faro de Vigo*, 12 de marzo de 1989.

Sánchez Pombo, Ernesto. 1983. «Especialistas en arquitectura popular restaurarán la aldea prerromana de Piornedo». *El País*, 6 de abril de 1983.

Sangalli Uggeri, Mario. 2013. «Luis Peña Ganchegui: el arquitecto como lugar». Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Sangalli Uggeri, Mario. 2014. «Modernidad y tradición en la obra de Luis Peña Ganchegui». En *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra*, editado por Teresa Couceiro Núñez, 894–905. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

Sanmartín G. de Azcón, Antonio. 2001. «John Hejduk: centro cívico en A Trisca, Santiago de Compostela». *Obradoiro*, n. 29: 2–19.

«Santiago de Compostela, una capital para el 2000». 1995. *Arquitectura Viva*, n. 43: 5.

Santos Farto, Verónica. 2007. «Intersticios xénero/arquitectura: os espazos da diversidade, a exclusión e a disidencia». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 197–203. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Santos, José Paulo **dos**, **ed**. 1993. *Álvaro Siza. Obras y proyectos (1954-1992)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Santos Ogando, José Jorge, e José Carlos **Mera Rodríguez**. 2013. *Guía de Arquitectura Contemporánea de Galicia: arquitectura galega do século XXI*. Pontevedra: Santos y Mera Arquitectos.

Santos Solla, Xosé Manuel, e Ángeles **Piñeiro Antelo**. 2020. «Landscape and power: the debate around ugliness in Galicia (Spain)». *Landscape Research* XLV (7): 841–53. https://doi.org/10.1080/01426397.2020.1808961.

Santos Zas, Gabriel. 1996. «Don José». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 18–19. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Santos Zas, Gabriel. 2000. «Rehabilitación do antigo cárcere para biblioteca». *Obradoiro*, n. 28: 28–29.

Sanz Sanz, José Manuel, Eduardo **Castellanos Ubao**, e Luís **Cepeda Vicente**. 1991. «Rehabilitación da Casa da Conga para sé do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia». *Obradoiro*, n. 19: 38–43.

Sarr, Adam. 2020. *Arquitectura moderna: una breve introducción*. Madrid: Alianza.

Savi, Vittorio. 1977. «Consideraciones en torno a las ciudades toscanas». En *Proyecto y ciudad histórica*, 123–30. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Scott Brown, Denise. 1989. «Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture». En *Architecture: A Place for Women*, editado por Ellen Perry Berkeley e Matilda McQuaid, 237–46. Washington.

Seara Morales, Iago. 1981a. «Aproximación á arquitectura da terra do viño: os socalcos e as adegas». *Obradoiro*, n. 7: 62–74.

Seara Morales, Iago. 1981b. «Dous arquitectos con raigañas galegas: III SIAC». *Obradoiro*, n. 7: 48–61.

Seara Morales, Iago. 1981c. «O Teatro Principal de Ourense». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 128–33. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Seara Morales, Iago. 1981d. «A paisaxe, espacio arquitectónico». *La Voz de Galicia*, 30 de abril de 1981.

Seara Morales, Iago. 1984a. «Construcción do territorio versus ordenación urbanística do territorio». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 59–64. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Seara Morales, Iago. 1984b. «Evolución histórica da cidade de Ourense (1979)». En *Galicia. Patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. II e III xornadas de arquitectura galega*, 20–36. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Seara Morales, Iago. 1985. «Dibuxar Santiago: unha experiencia da Dirección Xeneral de Cultura e a Escola de Arquitectura de A Coruña». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 21: s. n.

Seara Morales, Iago. 1987a. «Actuación revalorizadora». *On diseño*, n. 80: 34–35.

Seara Morales, Iago. 1987b. «Arquitectura: Museo de Arte Sacra da Coruña». *Galicia Moda, Ith*, n. 8: 195-ss.

Seara Morales, Iago. 1987c. «Arquitectura». *Galicia Moda*, n. 7: 266–75.

Seara Morales, Iago. 1987d. «Interiorismo». *Galicia Moda, Ith*, n. 8: 195-ss.

Seara Morales, Iago. 1987e. «La arquitectura racional en Galicia». *On diseño*, n. 80: 14–16.

Seara Morales, Iago. 1989a. «A Casa Sebastián. Iago Bonet Correa». *Galicia Moda*, n. 11: 208–12.

Seara Morales, Iago. 1989b. «Creación de Patrimonio Actual». En *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*, 23–26. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, III. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

Seara Morales, Iago. 1990a. «Arquitectura: restauración e rehabilitación». En *Galicia no Tempo: catálogo da*

exposición, editado por José Manuel García Iglesias, 39–49. Santiago de Compostela: Arcebispado de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.

Seara Morales, Iago. 1990b. «Casa consistorial de Betanzos (rehabilitación das antigas escolas dos irmáns Naveira)». *Galicia Moda*, n. 13: 252–55.

Seara Morales, Iago. 1990c. «Clases de ben inmobles de interese cultural e mecanismos de protección». *Cadernos A Nosa Terra de pensamento e cultura*, n. 5: 9–17.

Seara Morales, Iago. 1990d. «Dous chalés paralelos (Illa de Toraia, Vigo)». *Galicia Moda*, n. 13: 256–59.

Seara Morales, Iago. 1990e. «Parlamento de Galicia: rehabilitación do cuartel do Hórreo». *Galicia Moda*, n. 14: 224–27.

Seara Morales, Iago. 1990f. «Patrimonio e intervención». *Galicia Moda*, n. 14: 215.

Seara Morales, Iago. 1990g. «A arquitectura da Autarquía». *La Voz de Galicia*, 14 de marzo de 1990.

Seara Morales, Iago. 1991a. «A racionalización da arquitectura institucional na comunidade galega». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 54.4-54.7. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Seara Morales, Iago. 1991b. «Dez anos de restauración arquitectónica». En *Galicia, tradición e deseño*, 83–99. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.

Seara Morales, Iago. 1991c. «Recrear o movemento moderno». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 75–81.

Seara Morales, Iago. 1991d. «Santa Cristina de Ribas de Sil». *Galicia Moda*, n. 15: 218–21.

Seara Morales, Iago. 1992. «A rehabilitación arquitectónica». En *Galicia no Tempo 1991: conferencias, outros estudios*, editado por José Manuel García Iglesias, 481–85. Santiago de Compostela: Arcebispado de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.

Seara Morales, Iago. 1993a. «„Valedor do Pobo" (Haus des Ombudsmanns)». *Bauwelt*, n. 31: 1634–35.

Seara Morales, Iago. 1993b. «Arquitectura, segunda metade do XX». En *Galicia. Arte*, XV: 322–514. A Coruña: Hércules.

Seara Morales, Iago. 1993c. «Pilgerzentrum „Juan Pablo II" am Monte del Gozo». *Bauwelt*, n. 31: 1636–37.

Seara Morales, Iago. 1993d. «Vivenda unifamiliar». *Obradoiro*, n. 22: 34–39.

Seara Morales, Iago. 1996a. «Arquitectura de avangarda en Galicia: dos anos trinta aos nosos días». *Galicia internacional*, n. 12: 80–85.

Seara Morales, Iago. 1996b. «Transparencia y fortaleza en equilibro y equidad». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Seara Morales, Iago. 1997a. «As novas relacións plástica/arquitectura». En *Galicia hoxe*, 116–21. Serie *Galicia, terra única*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social.

Seara Morales, Iago. 1997b. «Os proxectos e intervencións en Seceda e Froxán, O Courel: un ensaio e unha comprensión social nas formas e procesos da paisaxe histórica». *Obradoiro*, n. 26: 100–101.

Seara Morales, Iago. 2001. «Rehabilitación de San Martiño Pinario». En *25 anos: Delegación de Santiago, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, editado por Federico López Taetzel, 63–66. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Seara Morales, Iago. 2002a. «Antonio Álex Reinlein». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 196–213. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Seara Morales, Iago. 2002b. «Andrés Fernández-Albalat». En *Do racionalismo á modernidade*, editado por Antón Pulido Novoa, 364–412. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* II. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Seara Morales, Iago. 2003a. «Celestino García Braña». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 268–97. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Seara Morales, Iago. 2003b. «César Portela: incitador de confluencias espaciais». *Tempos novos*, n. 78: 65–66.

Seara Morales, Iago. 2003c. «Rafael Baltar Tojo, J. A. Bartolomé Argüelles, Carlos Almuíña Díaz». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 50–79. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Seara Morales, Iago. 2004a. «Dos proyectos de lago Seara en Santiago: el monte del Gozo y el centro Parroquial de Fontiñas». *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n. 31: 55–63.

Seara Morales, Iago. 2004b. «Joaquín Fernández Madrid». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 140–69. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Seara Morales, Iago. 2007a. «A Sección de Arquitectura do Consello da Cultura Galega». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 15–16. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Seara Morales, Iago. 2007b. «Encontros coa historia, acordos no tempo». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 171–82. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.

Seara Morales, Iago. 2007c. «José Caridad Mateo». N'*O exilio galego de 1936, política, sociedade, itinerarios*, 1234–51. Santiago de Compostela: Consello da Cultura

Galega.
Seara Morales, Iago. 2009. «Paisaxe é cultura, cultura é paisaxe». En *Paisaxe e cultura*, 9–43. Amoeiro: Fundación Otero Pedrayo.
Seara Morales, Iago, e Alfredo **Freixedo Alemparte**. 1991. «Tres viviendas unifamiliares en "A Derrasa". Sta. María de Moreiras. Orense». En *Muestra de 10 Años de Arquitectura Española, 1980-1990*, 64. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes.
«Sede de la SGAE, Santiago de Compostela». 2008. *A&V Monografías*, n. 129/130: 194–203.
«Sede de la SGAE en Santiago de Compostela». 2008. *El Croquis*, n. 142: 214–25.
«Sede de la Xunta de Galicia, Vigo (Pontevedra)». 2002. *A&V Monografías*, n. 93–94: 38–43.
Segade Lodeiro, Manuel. 2002. «A política do canto das sereas: arquitectos foráneos en Galicia». *Interesarte*, n. 12: 48–49.
Segade Lodeiro, Manuel. 2006. «Los jardines de la Fundação de Serralves en Oporto (1991-2005)». En *Nuevas visiones del paisaje: la vertiente atlántica*, editado por María Luisa Sobrino Manzanares e Federico López Silvestre, 139–52. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
Segade Lodeiro, Manuel. 2007. «O pulso da inmadurez. Os novos profesionais da arquitectura en Galicia». En *Avance dunha continxencia: arquitectura contemporánea en Galicia*, editado por Elena Expósito e Manuel Segade Lodeiro, 59–62. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Deporte.
Segawa, Hugo. 1990. «Contextos y límites: entre la modernidad y tradición». *Arquitectura Viva*, n. 12: 44–45.
Seminario de Sargadelos. 1981. *IX Experiencia de Sargadelos: informe general*. Cuadernos del Seminario de Sargadelos, 37. Sada: Ediciós do Castro.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977a. «Comunicaciones leídas en la sesión de clausura». En *Proyecto y ciudad histórica*, 293–301. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977b. «Grupo de trabajo del área de estudio de Belvís». En *Proyecto y ciudad histórica*, 243–49. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977c. «Grupo de trabajo del área de estudio de San Clemente». En *Proyecto y ciudad histórica*, 261–70. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977d. «Grupo de trabajo del área de estudio de San Martín Pinario». En *Proyecto y ciudad histórica*, 271–80. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977e. «Grupo de trabajo del área de estudio de Santo Domingo». En *Proyecto y ciudad histórica*, 281–89. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977f. «Grupo de trabajo del área de estudio del Ensanche». En *Proyecto y ciudad histórica*, 251–60. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977g. «Propuestas de los grupos de trabajo. Consideraciones generales». En *Proyecto y ciudad histórica*, 231–42. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela. 1977h. *Proyecto y ciudad histórica*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Seoane, Fernando. 2001. «Cidade cultural, cidade política». *Tempos novos*, n. 48: 20–25.
Seoane, Luís. 1956. «Manuel Gómez Román». *Galicia Emigrante*, n. 23.
Seoane, Luís. 1973. «Arquitectos galegos de hoxe (5/4/1964)». En *Comunicacións mesturadas*, 164–67. Vigo: Galaxia.
Seoane, Luís. 1994. «O arquitecto Gómez Román (10/1/1965)». En *«Galicia Emigrante» (1954-1971): escolma de textos de audición radial de Luís Seoane*, 122–24. Sada: Ediciós do Castro.
Seoane, Xavier. 1980. «Presenza e diálogo das últimas tendencias plásticas en Galicia (e II)». *La Voz de Galicia*, 11 de setembro de 1980.
Sequeiros, Xosé L. 1993. «Organización e entorno: unha dialéctica non rematada». *Grial: revista galega de cultura*, n. 119: 341–52.
servimav. 1988a. *César Portela. Arquitecto*. Galiza: Universidade de Santiago de Compostela.
servimav. 1988b. *Felipe Peña. Arquitecto*. Galiza: Universidade de Santiago de Compostela.
servimav. 1988c. *Iago Seara. Arquitecto*. Galiza: Universidade de Santiago de Compostela.
servimav. 1988d. *Manuel Gallego. Arquitecto*. Galiza: Universidade de Santiago de Compostela.
Sesto, Farruco. 1991. «Pequena homenaxe a De la Sota desde a arquitectura». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 113–14.
Sesto, Farruco. 2001a. «Carlos, profesor y cocinero». *Boletín académico*, n. 25: 11–12.
Sesto, Farruco. 2001b. «Sobre Carlos Meijide». *Boletín académico*, n. 25: 10–11.
Sesto, Farruco. 2003. «Ciertas emociones». En *César Portela, arquitecto*, 89–91. Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo.

Sesto, Farruco. 2010. «Casa de piedra». En *Cementerio Municipal en Fisterra, 1997-1999. César Portela*, editado por Carlos Martí Arís, 63. Serie *Archivos de Arquitectura España Siglo xx*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.

Seyén, Elena, **ed.** 2000a. «Peter Eisenman, la vanguardia y lo crítico». *El Correo Gallego*, 6 de febreiro de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000b. «El espíritu de una época». *El Correo Gallego*, 12 de febreiro de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000c. «Manuel Gallego, la reflexión y la intuición». *El Correo Gallego*, 20 de febreiro de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000d. «César Portela, la memoria y la imaginación». *El Correo Gallego*, 27 de febreiro de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000e. «Pascuala Campos, lo vital y lo íntimo». *El Correo Gallego*, 5 de marzo de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000f. «Baltar, Bartolomé y Almuíña, el criterio y el rigor». *El Correo Gallego*, 12 de marzo de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000g. «Andrés Fernández-Albalat, la inspiración y la sensibilidad». *El Correo Gallego*, 19 de marzo de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000h. «Xosé Manuel Casabella, la lógica y la innovación». *El Correo Gallego*, 26 de marzo de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000i. «Carlos Meijide, la expresividad y la contención». *El Correo Gallego*, 2 de abril de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000j. «Arturo Franco, el humanismo y la memoria». *El Correo Gallego*, 9 de abril de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000k. «Javier Suances, la realidad y la utopía». *El Correo Gallego*, 16 de abril de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000l. «C. García Braña, el proyecto y la ilustración». *El Correo Gallego*, 23 de abril de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000m. «Jacobo Rodríguez-Losada, la proporción y el orden». *El Correo Gallego*, 7 de maio de 2000.

Seyén, Elena, **ed.** 2000n. «Andrés Reboredo, el sentimiento y la razón». *El Correo Gallego*, 21 de maio de 2000.

Sigüenza, Xulio M. 1990a. «Pérdida de identidad». *Faro de Vigo*, 11 de marzo de 1990.

Sigüenza, Xulio M. 1990b. «Sobre el Viejo Palacio de Justicia de Vigo (Parte I)». *Faro de Vigo*, 12 de agosto de 1990.

Sigüenza, Xulio M. 1990c. «Sobre el Palacio de Justicia de Vigo (Parte II)». *Faro de Vigo*, 19 de agosto de 1990.

Silva, Miguel. 1984. «Xornadas de urbanismo en Compostela». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 19: s. n.

Silva, Miguel. 1985a. «As xornadas de arquitectura galega». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 24: s. n.

Silva, Miguel. 1985b. «Severino González». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 22: s. n.

Silva Hermo, Benita María. 1990. «A alteración do granito nos monumentos». *Obradoiro*, n. 20: 94–96.

Singul, Francisco. 1992. «O impacto de GALICIA NO TEMPO nos medios de comunicación». En *Galicia no Tempo 1991: conferencias, outros estudios*, editado por José Manuel García Iglesias, 551–93. Santiago de Compostela: Arcebispado de Santiago, Consellería de Cultura e Xuventude, Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.

Siranda. 1986a. «"Glamour" de arquitectos». *La Voz de Galicia*, 16 de xullo de 1986.

Siranda. 1986b. «La Escuela de Oporto». *La Voz de Galicia*, 17 de xullo de 1986.

«Siza en Santiago de Compostela, un museo para el fin de fiesta xacobeo». 1993. *Arquitectura Viva*, n. 31: 9.

Siza Vieira, Álvaro. 1977. «Tres intervenciones en la ciudad de Oporto». En *Proyecto y ciudad histórica*, 85–102. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Siza Vieira, Álvaro. 1981. «"No estoy muy de acuerdo con programas de innovación total y es mucho más interesante el desarrollo de los centros urbanos existentes"». *La Voz de Galicia*, 8 de maio de 1981.

Siza Vieira, Álvaro. 1986a. «Ensenyament i projecte». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 176: 50–57.

Siza Vieira, Álvaro. 1986b. «Piscina de Leça. Matosinhos (1961-1966)». *Arquitectura*, n. 261: 42–45.

Siza Vieira, Álvaro. 1989. «Centro gallego de arte contemporaneo en Santiago de Compostela». *Geometría: revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n. 7: 1–8.

Siza Vieira, Álvaro. 1990. «Centro cultural para a Secretaria de Estado para a cultura». *Obradoiro*, n. 16: 94–95.

Siza Vieira, Álvaro. 1993a. «Álvaro Siza Vieira: lección de arquitectura en Bonaval». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 65–69. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Siza Vieira, Álvaro. 1993b. *Centro de Arte Contemporánea de Galicia*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude.

Siza Vieira, Álvaro. 1993c. «De granito eterno: viaje al otro lado del Miño». *A&V Monografías*, n. 41: 4.

Siza Vieira, Álvaro. 1993d. «Faculdade de arquitetura». *Obradoiro*, n. 22: 94–109.

Siza Vieira, Álvaro. 1994a. «Álvaro Siza, as pernas do ciclista». *Obradoiro*, n. 23: 60–63.

Siza Vieira, Álvaro. 1994b. «Centro Galego de Arte Contemporânea. Santiago de Compostela, 1988-1993». *Jornal dos Arquitectos*, n. 128: 26.

Siza Vieira, Álvaro. 1994c. «Centro Galego de Arte Contemporánea». *Obradoiro*, n. 23: 27–50.

Siza Vieira, Álvaro. 1994d. «Centro Galego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela)». *Ruptura*, n. 2: 194–203.

Siza Vieira, Álvaro. 1994e. «Centro Gallego de Arte Contemporáneo». En *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*, 116–25. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Siza Vieira, Álvaro. 1994f. «Entrevista a Álvaro Siza». *Ruptura*, n. 2: 175–94.
Siza Vieira, Álvaro. 1994g. «Galician Centre for Contemporary Art». *GA Document*, n. 34: 76–77.
Siza Vieira, Álvaro. 1994h. «Santiago e Setúbal: conversazione con Alvaro Siza». *Casabella*, n. 612: 11–12, 67–68.
Siza Vieira, Álvaro. 1994i. *Siza en Compostela*. Santiago de Compostela: Grupo San José.
Siza Vieira, Álvaro. 1994j. «Sul Centro di Arte contemporanea di Galizia». *Casabella*, n. 612: 5–7.
Siza Vieira, Álvaro. 1995a. «Centro de Arte Contemporáneo de Galicia en Santiago de Compostela». *Informes de la construcción* XLVII (439): 41–79.
Siza Vieira, Álvaro. 1995b. «Centro Gallego de Arte Contemporáneo». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 150–59. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Siza Vieira, Álvaro. 1995c. «Fragmentos dunha conversación». En *Álvaro Siza: obras e proxectos*, editado por Pedro de Llano Cabado e Carlos Castanheira, 27–56. Santiago de Compostela, Madrid: Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa.
Siza Vieira, Álvaro. 1995d. «Parque de Santo Domingo de Bonaval». En *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, 160–65. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
Siza Vieira, Álvaro. 1995e. «Textos e debuxos». En *Álvaro Siza: obras e proxectos*, editado por Pedro de Llano Cabado e Carlos Castanheira, 57–98. Santiago de Compostela, Madrid: Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa.
Siza Vieira, Álvaro. 1995f. «Xerardo Estévez». En *Galegos na escaleira*, editado por Xurxo Lobato, 50. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
Siza Vieira, Álvaro. 1996. «"Los tabiques desfiguraron el edificio"». *La Voz de Galicia*, 24 de febreiro de 1996.
Siza Vieira, Álvaro. 1997a. «Arquitectura e transformação». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 138–39. Múnic: Prestel.
Siza Vieira, Álvaro. 1997b. *Scritti di architettura*. Milán: Skira.
Siza Vieira, Álvaro. 1998a. «Álvaro Siza». *GA Document*, n. 11: Especial.
Siza Vieira, Álvaro. 1998b. «Centro Gallego de arte contemporáneo». *Arquitectura*, n. 298: 56–65.
Siza Vieira, Álvaro. 1998c. «Complexo parroquial do Marco de Canaveses». *Obradoiro*, n. 27: 106–18.
Siza Vieira, Álvaro. 1998d. «Entrevista con Álvaro Siza». *Obradoiro*, n. 27: 96–105.
Siza Vieira, Álvaro. 1999a. «Álvaro Siza». *Bomb*, n. 68: 46–51.
Siza Vieira, Álvaro. 1999b. «Facultad de Ciencias de la Información: Universidad de Santiago de Compostela, España, 1993-1999». *El Croquis*, n. 95: 186–99.
Siza Vieira, Álvaro. 1999c. «Una conversación con Álvaro Siza». *El Croquis*, n. 95: 6–21.
Siza Vieira, Álvaro. 2000a. «El último artesano: Álvaro Siza descubre sus proyectos inéditos en Galicia». *Doela*, n. 3: 41–50.
Siza Vieira, Álvaro. 2000b. «Facultade das ciencias da información». *Obradoiro*, n. 28: 224–44.
Siza Vieira, Álvaro. 2000c. *Un proyecto a la escala del hombre. Álvaro Siza, Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Grupo San José.
Siza Vieira, Álvaro. 2001. *Álvaro Siza*. Barcelona: Loft.
Siza Vieira, Álvaro. 2002. *Las ciudades de Álvaro Siza*. Madrid: Talis.
Siza Vieira, Álvaro. 2007. *Conversas no Obradoiro co arquitecto Manel Somoza*. Ourense: Verlibros.
Siza Vieira, Álvaro. 2009a. «Café Moderno (Pontevedra)». *Restauración & rehabilitación*, n. 111: 42–51.
Siza Vieira, Álvaro. 2009b. *Textos*. Porto: Civilização Editora.
Siza Vieira, Álvaro. 2020. «To Catch a Precise Moment of the Flittering Image in All Its Shades (1979)». *A+U*, n. 598: 75.
Siza Vieira, Álvaro, e Carlos **Castanheira**. 1995. «Reconstrução do Chiado». En *Álvaro Siza: 1986-1995*, editado por Luiz Trigueiros, 154–73. Lisboa: Blau.
Siza Vieira, Álvaro, e Joan **Falgueras**. 1989. «Centro galego de arte contemporánea: memória descritiva do ante-projecto». *Obradoiro*, n. 15: 73–77.
«Siza vuelve a Santiago con una facultad». 2000. *Arquitectura Viva*, n. 71: 13.
«Siza y Gallego, galardones galaicos». 1997. *Arquitectura Viva*, n. 57: 13.
Smithson, Alison, **ed**. 1966. *Manual del Team 10*. Bos Aires: Nueva Visión.
Smithson, Alison, e Peter **Smithson**. 1970. *Estructura urbana*. Montevideo: Centro de Estudiantes de Arquitectura.
Sobrino Manzanares, María Luisa. 1982. «La Edad Contemporánea». En *Historia del arte gallego*, 389–513. Madrid: Alhambra.
Sobrino Manzanares, María Luisa. 1991. «A dotación do 1% para artes plásticas: historia frustrante dunha lei». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 50–52. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
Sobrino Manzanares, María Luisa. 2003. «La Fundación Luis Seoane: un nuevo centro de cultura contemporánea en A Coruña». *RdM. Revista de Museología: publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n. 26: 45–66.
Sobrino Manzanares, María Luisa, e Federico **López Silvestre**. 2006. «Olladas sobre a paisaxe: a transformación da percepción da paisaxe na Galiza contemporánea». En *Paisaxes galegas: unha escolma plural de olladas ás paisaxes de Galiza*, editado por Valerià

Paül i Carril, 23–27. Santiago de Compostela: Instituto Universitario de Estudos e Desenvolvemento de Galicia.

Solà-Morales i Rubió, Ignasi **de**. 1976. «Arquitectura de la vivienda en los años de la Autarquía (1939-1953)». *Arquitectura*, n. 199: 19–30.

Solà-Morales i Rubió, Ignasi **de**. 1979. «A propósito de la arquitectura del franquismo. Ignacio Solà-Morales responde a Tomás Llorens y Helio Piñón». *Arquitecturas Bis*, n. 27: 27–28.

Solá, Jaime. 1934. «Una maravilla más de Galicia. El templo votivo a la Virgen del Mar». *Vida gallega*, n. 607: 8.

Sola, Manuel V. 1988a. «El COAG quiere diseñar Vigo». *Atlántico Diario*, 7 de febreiro de 1988.

Sola, Manuel V. 1988b. «La comisión de gobierno estudia la fijación de normas de actuación del "092"». *Atlántico Diario*, 8 de febreiro de 1988.

Sola, Manuel V. 1990. «La comisión de Urbanismo aprobó la demolición de la antigua cárcel». *Atlántico Diario*, 30 de maio de 1990.

Solans, Juan Antonio. 1985. «Política de vivienda y arquitectura regionalista». *A&V Monografías*, n. 3: 58–59.

Soler, Llorenç. 1976a. *Cerdà, una obra malograda*. Barcelona: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Soler, Llorenç. 1976b. *Gitanos sin romancero*. Produción propia.

Soler, Llorenç. 1976c. *I Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Soler, Llorenç. 1977a. *Antisalmo*. Produción propia.

Soler, Llorenç. 1977b. *Autopista: unha navallada á nosa terra*. Produción propia.

Soler, Llorenç. 1978a. *Condenados a beber*. Produción propia.

Soler, Llorenç. 1978b. *O monte é noso*. Produción propia.

Soler, Llorenç. 1994a. «A propósito d'*O monte é noso*». En *Llorenç Soler, dunha beira a outra*, 45–46. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

Soler, Llorenç. 1994b. «Condenados a beber. Reflexións sobre unha práctica cinematográfica». En *Llorenç Soler, dunha beira a outra*, 47–51. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

Soler, Llorenç. 1994c. «Galicia e eu (unha historia de amor)». En *Llorenç Soler, dunha beira a outra*, 39–42. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

Soler, Llorenç. 1994d. «Unhas anotacións a Gitanos sin romancero». En *Llorenç Soler, dunha beira a outra*, 43–44. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

Soler, Llorenç. 1998. «Llorenç Soler: a ollada solidaria». *Tempos novos*, n. 19: 54–58.

Soler, Llorenç. 2002. *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims 97.

«Sólidos heroicos: el futuro con formas del pasado». 2005. *A&V Monografías*, n. 113: 62–63.

Solís, P. 2006. «Críticas a la "faraónica" Cidade da Cultura en un diario alemán». *La Voz de Galicia*, 29 de xullo de 2006.

Soneira Beloso, Begoña. 2006. *O drama dos arquitectos na Guerra Civil e no exilio: contribución ó ano da memoria 2006*. Sada: Ediciós do Castro.

Soneira Beloso, Begoña. 2007. *Unha ollada ó Laboratorio de Formas ós 44 anos da súa creación: un emprendemento pensado por exiliados no Río de la Plata*. Sada: Ediciós do Castro.

Soraluce Blond, José Ramón. 1981. «Nove séculos de arquitectura galega». En *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*, 26–33. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Soraluce Blond, José Ramón. 1985. «Alumno 1985». *Boletín académico*, n. 1: 4–8.

Soraluce Blond, José Ramón. 1988. «La creación de las escuelas de arquitectura de La Coruña por la Fundación Barrié de la Maza». *Boletín académico*, n. 9: 4–7.

Soraluce Blond, José Ramón. 1994. «La construcción del edificio». En *El Banco Pastor de La Coruña*, 239–306. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Soraluce Blond, José Ramón. 1997. «A Escola de Arquitectura da Coruña, ¿renovación da arquitectura galega?» En *Galicia 1900-1990*, 86–91. Serie *Galicia, terra única*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social.

Soraluce Blond, José Ramón. 2006. «Alejandro de la Sota, o arquitecto: características arquitectónicas do Pazo de Bastiagueiro». En *20 anos do INEF en Galicia (1986-2006)*, 11–21. A Coruña: INEF Galicia, Universidade da Coruña.

Soraluce Blond, José Ramón. 2011. «La construcción del pazo de Bastiagueiro como Escola de Capacitación Agrícola e residencia de Estudantes». En *25 anos da Facultade de Ciencias do Deporte e a Educación Física, INEF de Galicia (1986-2011)*, 13–23. A Coruña: Centro de Estudos Olímpicos INEF, Universidade da Coruña.

Soraluce Blond, José Ramón. 2020. «Arquitectura de la Galicia contemporánea». En *Historia de la arquitectura gallega: del dolmen de Dombate a la Ciudad de la Cultura*. Vol. II. A Coruña: Hércules.

Sota, Alejandro **de la**. 1969. «La grande y honrosa orfandad». *Arquitectura*, n. 129: 2–3.

Sota, Alejandro **de la**. 1981. «Casa Domínguez, en "La Caeyra", Pontevedra». *Arquitectura*, n. 228: 58–64.

Sota, Alejandro **de la**. 1982. «Por una arquitectura lógica». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 152: 12–13.

Sota, Alejandro **de la**. 1984. «Casa Domínguez en La Caeyra (Pontevedra)». *Obradoiro*, n. 9: 6–13.

Sota, Alejandro **de la**. 1985. «Edificio de viviendas en Pontevedra: proyecto 1971». *Obradoiro*, n. 12: 21–27.

Sota, Alejandro **de la**. 1989. «Misión biológica en Salcedo». *Obradoiro*, n. 15: 52–59.

Sota, Alejandro **de la**. 1990. «Palabras na Recepción do premio PINAT 88». En *Alejandro de la Sota: arquitecto*, s. n. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude.

Sota, Alejandro **de la**. 1991. «Teoría e práctica da arquitectura». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 123–37.

Sota, Alejandro **de la**. 1993. «La raya seca». *A&V Monografías*, n. 41: 2.

Sota Ríus, José **de la**. 2012. «Semblanza de Alejandro de la Sota por uno de sus hijos». *Galegos*, n. 17: 50–57.

Souto de Moura, Eduardo. 1986. «La piscina de Leça, 25 años después». *Arquitectura*, n. 261: 46.

Souto de Moura, Eduardo. 1990. «Centro cultural para a Secretaria de Estado da cultura». *Obradoiro*, n. 16: 94–95.

Souto de Moura, Eduardo. 1996. «A ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura». En *Eduardo Souto de Moura*, 27–32. Lisboa: Blau.

Souto de Moura, Eduardo. 2005. «"Os amantes" - A modernidade o pós-modernismo no Norte de Portugal». En *Descontinuidade: arquitectura contemporânea. Norte de Portugal*, 14–17. Barcelos: Civilização Editora.

Souto de Moura, Eduardo. 2011. «Eduardo Souto de Moura: "Tengo miedo de visitar la Cidade da Cultura de Santiago y que me guste"». *El Correo Gallego*, 21 de abril de 2011.

Souto de Moura, Eduardo, Fátima **Fernandes**, Jorge **Figueira**, Michele **Cannatà**, e Nuno **Grande**. 2005. *Descontinuidade: arquitectura contemporânea. Norte de Portugal*. Barcelos: Civilização Editora.

Souto González, Xosé Manuel. 1983. «Os problemas de rexionalización no sur de Galicia. O caso da rexión urbana de Vigo». En *III Coloquio Ibérico de Geografía*, 430–38. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Souto González, Xosé Manuel. 1990. *Vigo, cen anos de historia urbana (1880-1980)*. Vigo: Xerais.

Souto González, Xosé Manuel. 1991. «Simbiosis económico-familiar y transformación inmobiliaria en el área periurbana de Vigo». En *Sociedad y territorio. XII Congreso Nacional de Geografía*, 611–16.

Souto González, Xosé Manuel. 1994. «A política territorial en Galicia: entre a expansión urbán e a percepción rural. O caso do espazo periurbano de Vigo». *Minius*, n. 2–3: 199–224.

Souto González, Xosé Manuel. 1995a. «Percepción del medio y planificación del territorio: el caso de Vigo». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n. 20: 67–80.

Souto González, Xosé Manuel. 1995b. «Vigo: problemas xeográficos e coñecemento da nosa realidade». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 1: 9–28.

Souto González, Xosé Manuel. 1998. «La relación entre la percepción ambiental y el planeamiento territorial: una aplicación al área periurbana del municipio de Vigo». En *La ciutat fragmentada: grups socials, qualitat de vida i participació. VI Setmana d'Estudis Urbans a Lleida*, 191–208. Lleida: Universitat de Lleida.

Souto González, Xosé Manuel. 1999. «El proceso de periurbanización en Galicia: el caso de Vigo». En *La ciudad: tamaño y crecimiento*, 277–86. Málaga: Universidad de Málaga.

Souto González, Xosé Manuel. 2002. «Planeamento estratéxico e área metropolitana de Vigo». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 8: 203–22.

Souto González, Xosé Manuel. 2005. «A ordenación do territorio: proxectos públicos e intereses privados. A propósito do Plano Xeral de Ordenación». *Glaucopis: boletín do Instituto de Estudos Vigueses*, n. 11: 99–115.

Souto, Xurxo. 1995. «Domus: a casa do home». *Obradoiro*, n. 24: 46–47.

Stirling, James. 1955. «From Garches to Jaoul. Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953». *The Architectural Review*, n. 118: 145–51.

Stirling, James. 1957. «Regionalism and Modern Architecture». En *Architects' Yearbook*, editado por Trevor Dannatt, VIII: 62–68. Londres: Paul Elek.

Stirling, James. 1960. «"The Functional Tradition" and Expression». *Perspecta*, n. 6: 88–97. https://doi.org/10.2307/1566895.

Stirling, James. 1977. «Nuestras intervenciones en contextos históricos». En *Proyecto y ciudad histórica*, 211–22. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Suances Pereiro, Xosé Xabier. 1989. «Rehabilitación dun edificio singular». En *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*, 17–20. Serie *Concurso de Anteproxectos para a adaptación do Cuartel do Hórreo para Sede do Parlamento de Galicia*, III. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia.

Suances Pereiro, Xosé Xabier, Alfredo **Freixedo Alemparte**, e Manuel **Vecoña**. 1990. «Santo Estevo de Ribas de Sil: reflexións sobre a intervención». *Galicia Moda*, n. 14: 216–19.

Suances Pereiro, Xosé Xabier, Alfredo **Freixedo Alemparte**, e Manuel **Vecoña**. 1991. «Intervención en el monasterio de San Estebo de Ribas de Sil». *On diseño*, n. 127: 204–17.

Sudjic, Deyan. 2003. «Los paisajes de Peter Eisenman, un americano en Europa». *Arquitectura Viva*, n. 88: 82–83.

Sudjic, Deyan. 2007. *Arquitectura del poder: cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Barcelona: Ariel.

Szacka, Léa-Catherine. 2015. «Exhibiting Ideologies: Architecture at the Venice Biennale 1968-1980». En *Exhibiting Architecture: A Paradox?*, editado por Eeva-Liisa Pelkonen, Carson Chan, e David Andrew Tasman. New Haven: Yale School of Architecture.

SZACKA, Léa-Catherine 2016. *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venecia: Marsilio.

T

TÁBOAS VELEIRO, Teresa. 1991. *El color en arquitectura*. Sada: Ediciós do Castro.

TÁBOAS VELEIRO, Teresa. 2007. «El color en la arquitectura». En *Variaciones sobre el color*, editado por Diego Romero de Solís, Jorge López Lloret, e Inmaculada Murcia Serrano, 331–43. Sevilla: Universidad de Sevilla.

TÁBOAS VELEIRO, Teresa. 2008. «Teresa Táboas: "Un goberno que non pensa na vivenda, non pensa nas persoas"». *Tempos novos*, n. 131: 28–33.

TÁBOAS VELEIRO, Teresa. 2016. «Entrevista a Teresa Táboas Veleiro». En *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, editado por María Carreiro López e Cándido López González, 237–61. A Coruña: Universidade da Coruña.

TAFURI, Manfredo. 1973. *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Bari: Laterza.

TAFURI, Manfredo. 1980. *La sfera e il labirinto: avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turín: Einaudi.

TANNER, Ogden. 1958. «The Best of Brussels». *Architectural Forum* CVIII (6): 78–86.

TARRAGÓ I CID, Salvador. 1975. «Aldo Rossi o la construcción dialéctica de la arquitectura». *2C: construcción de la ciudad*, n. 2: 2–7.

TARRAGÓ I CID, Salvador. 1977a. «Barcelona como modelo urbanístico». En *Proyecto y ciudad histórica*, 59–74. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

TARRAGÓ I CID, Salvador. 1977b. «La Casa de la Conga: Santiago de Compostela». *Arquitectos: Consejo Superior de Colegios Oficiales de Arquitectos de España*, n. 11: 20–24.

TARRAGÓ I CID, Salvador. 1977c. «La destrucción de los cascos antiguos». *Boletín da Comisión de Cultura do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia*, n. 6: 15–23.

TARRAGÓ I CID, Salvador. 1996. «X.B.B. Super Star: Xosé Bar Bóo, ciudadano y arquitecto integrales». En *Xosé Bar Bóo: arquitecto*, 24–33. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

TÁVORA, Fernando. 1947. *O problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de arquitectura, 1. Lisboa: Editorial Organizações.

TÁVORA, Fernando. 1990. «Fernando Távora: "La arquitectura es la segunda naturaleza y por ello debemos cuidarla"». *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990.

«Tejido de piedra: Centro Gallego de Arte Contemporáneo». 1993. *Arquitectura Viva*, n. 34: 26–31.

TENREIRO, Óscar. 1991. «Sinxeleza sinxela». *Grial: revista galega de cultura*, n. 109: 109–10.

TENREIRO, Óscar. 2000. «La enseñanza de dieciocho años». En *18 años con el arquitecto Louis Kahn*, 21–56. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

TENREIRO, Óscar. 2001. «Desde el otro lado del Atlántico». *Boletín académico*, n. 25: 9–10.

TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno. 1994. «O Portugal desaparecido». *Público*, 20 de decembro de 1994.

TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno. 1997. «A arquitectura do regime, 1938-1948». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 33–39. Múnic: Prestel.

TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno, e José Manuel **FERNANDES**. 1981. «A arquitectura do fascismo em Portugal». *Arquitectura: revista de arte e construção* 4ª série (142): 38–49.

TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno, e José Manuel **FERNANDES**. 1983. «A arquitectura dos anos 50 em Portugal». *Arquitectura: revista de arte e construção* 4ª série (148).

TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno, e José Manuel **FERNANDES**. 1986. «A arquitectura do Estado Novo, 1926-1959». *N'O Estado Novo, das origens ao fim da autarcia, 1926-1959*, 2:323–57. Lisboa: Fragmentos.

TERÁN, Fernando **DE**. 1999. *Historia del urbanismo en España*. Vol. III, siglos XIX y XX. Madrid: Cátedra.

TESTA, Peter. 1988. *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: Universidade do Porto.

TESTA, Peter. 1993. «Álvaro Siza: arquitecto de la sensación». En *Álvaro Siza. Obras y proyectos (1954-1992)*, 10–15. Barcelona: Gustavo Gili.

TIELVE GARCÍA, Natalia. 2007. *El Salto de Grandas de Salime: arte e industria*. Xixón: CICEES-INCUNA.

TODOLÍ, Vicente. 1998. «Unha tarde con Vicente Todolí: ¿un español coma ti nun sitio como este?» *Interesarte*, n. 4: 13–15.

TORO, Suso **DE**. 1990. «Mecánica popular: "Das Kapital". Artefacto e funcións: acumulación e emisión». *Obradoiro*, n. 18: 31–32.

TORO, Suso **DE**. 2008. «El modelo de Fraga». *El País*, 23 de marzo de 2008.

TOSTÕES, Ana. 1997a. «Arquitectura portuguesa do século XX». En *História da Arte Portuguesa*, editado por Paulo Pereira, III: 507–47. Lisboa: Temas e Debates.

TOSTÕES, Ana. 1997b. «Modernização e regionalismo, 1948-1961». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 40–53. Múnic: Prestel.

TOSTÕES, Ana. 1997c. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Porto: FAUP.

USC DE COMPOSTELA

Tostões, Ana. 2002. «O Porto, a ODAM e o jovem Fernando Távora». En *Guia da Arquitectura Moderna. Porto (1925-2002). Maia, Matosinhos, Porto, Vila Nova de Gaia*, editado por Fátima Fernandes e Michele Cannatà, 24–28. Porto: Edições Asa.

Tostões, Ana. 2004. «Arquitectura moderna portuguesa: os três modos». En *Arquitectura moderna portuguesa (1920-1970)*, editado por Ana Tostões, 105–56. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico.

Tostões, Ana. 2015. *A Idade maior: cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*. Porto: FAUP.

«Tradición gallega de Barge y Bouza». 2010. *Arquitectura Viva*, n. 130: 13.

Travieso Quelle, J. 1974. «En torno al edificio Castromil». *Hoja del lunes de A Coruña*, 22 de abril de 1974.

Tronconi, Maria Chiara. 1996. «CGAC: un padiglione sul giardino». *Lotus International*, n. 88: 72–91.

Trotski, Leon. 1969. *Literatura y revolución*. París: Ruedo Ibérico.

Tzonis, Alexander. 1994. «Critical Regionalism: An Attitude, Not a Style». *AI - Architecture in Israel*, n. 19: 78–89.

Tzonis, Alexander. 2005. «O reto de Galicia». En *25 casas de Galicia (1994-2004): arquitecturas da urbanización difusa*, editado por Toni García, 3–5. A Coruña: Edicións Espontáneas.

Tzonis, Alexander. 2013. «El interminable reto del regionalismo». En *Arquitectura y regionalismo*, editado por Alberto Villar Movellán e Clemente Manuel López Jiménez, 253–72. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1980. «La fase narcisista de la arquitectura». *Arquitectura*, n. 226: 54–61.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1981a. «Het raster en het pad». *Wonen-TA/BK*, n. 20–21: 31–42.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1981b. «The Grid and the Pathway: an Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis, with Prolegomena to a History of the Culture of Modern Greek Architecture». *Αρχιτεκτονικά θέματα. Architecture in Greece*, n. 15: 164–78.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1982. «De la trame au cheminent: une introduction aux travaux de Susana e Dimitris Antonakakis, avec des considérations sur l'histoire culturelle de l'architecture grecque». *Le carré bleu*, n. 2: 1–18.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1984. *El clasicismo en arquitectura: la poética del orden*. Madrid: Blume.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1985. «El regionalismo crítico y la arquitectura española actual». *A&V Monografías*, n. 3: 3–19.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1986a. «Moderne Spaanse architectuur. De kritisch-regionalistische benadering». *Bouw*, n. 5: 9–15.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1986b. «'Regionalismo crítico', una arquitectura que lucha contra la tendencia a uniformar». *El País*, 1 de febreiro de 1986.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1987. «Critical Regionalism and Spanish Architecture Today». En *Interchange #2: a Scholarly Exchange of Ideas*, 8–49. Pomona: California State Polytechnic University.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1990a. «Crítica y regionalista: la arquitectura española en el marco internacional». *A&V Monografías*, n. 24: 22–24.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1990b. «Why Critical Regionalism Today?» *A+U*, n. 236: 22–33.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1991. «Critical Regionalism». En *Critical Regionalism: The Pomona Meeting Proceedings*, editado por Spyros Amourgis, 3–23. Pomona: California State Polytechnic University.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 1993. *La arquitectura en Europa desde 1968*. Barcelona: Destino.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 2005. «El tiempo de la transición». *A&V Monografías*, n. 113: 46–55.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 2006. «Por que regionalismo crítico hoje? (1990)». N'*Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*, editado por Kate Nesbitt, 520–32. São Paulo: Cosac Naify.

Tzonis, Alexander, e Liane **Lefaivre**. 2017. *Times of creative destruction shaping buildings and cities in the late C20th*. Londres: Routledge.

Tzonis, Alexander, Liane **Lefaivre**, e Anthony **Alofsin**. 1981. «Die Frage des Regionalismus». En *Für eine andere Architektur I. Bauen mit der Natur und in der Region*, editado por Michael Andritzky, Lucius Burckhardt, e Ot Hoffmann, 121–34. Frankfurt: Fischer.

U

Ucha Donate, Rodolfo. 1980. *50 años de arquitectura española I (1900-1950)*. Madrid: Adir Editores.

Udra, Juan **de**. 1946. «La Feria de Santa Susana». *La Noche*, 23 de novembro de 1946.

«Un castro pop para el consistorio de Lalín». 2004. *Arquitectura Viva*, n. 98: 15.

«Un jardín botánico para Santiago». 1993. *Arquitectura Viva*, n. 30: 9.

«Un Miralles para el campus de Vigo». 2003. *Arquitectura Viva*, n. 92: 7.

«Un muelle en el río: Auditorio, Palacio de Congresos y Pabellón Ferial de Pontevedra». 1998. *Cercha*, n. 46:

USC DE COMPOSTELA

38–48.
«Una capilla en el camino de Santiago». 1955. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 161: 12–25.
«Una escultura de hormigón: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Santiago». 2000. *Cercha*, n. 57: 36–49.
Ungers, Oswald Mathias. 1977. «La arquitectura de la ciudad monumental». En *Proyecto y ciudad histórica*, 223–30. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Unzurrunzaga, Xabier. 1977. «Las ciudades vascas. Problemática del centro histórico en relación con la periferia». En *Proyecto y ciudad histórica*, 131–40. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Urbain, Marine. 2019. «The Critical Construction of Critical Regionalism (1971-1983) / De kritische constructie van het kritisch regionalism (1971-1983)». *OASE Journal of Architecture*, n. 103: 41–48.
Urrutia, Ángel. 1994. «Ramón Vázquez Molezún: de pensionado en Roma a gran arquitecto». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 6: 259–73.
Urrutia, Ángel. 1997. *Arquitectura española: siglo XX*. Madrid: Cátedra.
Utzon, Jørn. 1963. «Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect». *Zodiac*, n. 10: 112–14.

V

Valdivieso, Alejandro. 2017. «La teoría como forma de práctica. Tomás Llorens, un filósofo en el consejo de redacción de *Arquitecturas Bis* (1974-1985)». *Constelaciones*, n. 5: 107–25.
Vallejo Pousada, Rafael. 1992. «O conxunto histórico de Combarro: a legalidade da protección e a realidade da expoliación». *Obradoiro*, n. 21: 90–95.
Vallejo Pousada, Rafael. 1995. «A arquitectura e o urbanismo tradicionais: da identificación á substitución por derribo. O exemplo do conxunto histórico de Combarro». *Cadernos A Nosa Terra de pensamento e cultura*, n. 19: 12–13.
Valverde, Iago. 2020a. «Recuperar a memoria: Creus e Carrasco». *Sermos Galiza*, 1 de febreiro de 2020.
Valverde, Iago. 2020b. «Arrokabe: tocar madeira». *Sermos Galiza*, 9 de maio de 2020.
Valverde, Iago. 2020c. «Carlos Pita: monumentalidade cotiá». *Sermos Galiza*, 13 de xuño de 2020.
Valverde, Iago. 2020d. «Abalo Alonso: facendo paisaxe». *Sermos Galiza*, 8 de agosto de 2020.
Valverde, Iago. 2020e. «Carlos Quintáns: desde aquí». *Sermos Galiza*, 5 de setembro de 2020.
Valverde, Iago. 2020f. «Carlos Seoane: rehabilitando lugares». *Sermos Galiza*, 7 de novembro de 2020.
Valverde, Iago. 2020g. «Castroferro: Interiores emocionais». *Sermos Galiza*, 14 de decembro de 2020.
Valverde, Iago. 2021a. «Ansede Quintáns: diálogo do posíbel». *Sermos Galiza*, 6 de marzo de 2021.
Valverde, Iago. 2021b. «RVR: paisaxe e memoria». *Sermos Galiza*, 10 de abril de 2021.
Valverde, Iago. 2021c. «Emilio Rodríguez: Arquitectura e divertimento». *Sermos Galiza*, 8 de maio de 2021.
Valverde, Iago. 2021d. «Sabín-Blanco: lume lento». *Sermos Galiza*, 12 de xuño de 2021.
Valverde, Iago. 2021e. «Arquitectas: mulleres esquecidas». *Sermos Galiza*, 14 de agosto de 2021.
Valverde, Iago. 2022. «Iago Valverde: "O que esconde a idea de feísmo é unha superioridade moral"». *Sermos Galiza*, 6 de maio de 2022.
«Vanguardia y contexto: la promoción pública de la modernidad». 2005. *A&V Monografías*, n. 113: 112–13.
Vaquero Palacios, Joaquín. 1983. «El mercado municipal de Santiago de Compostela». *Composición arquitectónica*, n. 1: 3–8.
Varela Alén, José Luis. 2004. *Arquitectura racionalista en Vigo*. Vigo: Concello de Vigo.
Varela Alén, José Luis. 2010. *Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón: arquitecto*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.
Varela Alén, José Luis. 2015. «La arquitectura escolar de Desiderio Pernas». *ZARCH. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, n. 4.
Varela, Fernando. 2007. «Fraga atribuye a "un sueño" la construcción de la Cidade da Cultura». *El País*, 8 de novembro de 2007.
Varela Gomes, Paulo. 1994. «Cuestiones de lenguaje: arquitectos y obras recientes». *A&V Monografías*, n. 47: 14–25.
Varela Gomes, Paulo. 1997. «Arquitectura, os últimos vinte e cinco anos». En *História da Arte Portuguesa*, editado por Paulo Pereira, 547–88. Lisboa: Temas e Debates.
Vázquez Consuegra, Guillermo. 1999. «Paseo marítimo de Vigo». *Via arquitectura*, n. 6: 76.
Vázquez Consuegra, Guillermo. 2002. «Estación de ría y pabellón en los jardines de Elduayen». *Obradoiro*, n. 30: 82–120.
Vázquez Consuegra, Guillermo. 2005. «Ordenación del Borde Marítimo de Vigo». *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, n. 177: 52.
Vázquez Consuegra, Guillermo. 2008a. *Frente marítimo de Vigo*. Vigo: Consorcio da Zona Franca.
Vázquez Consuegra, Guillermo. 2008b. «Ordenación del Frente Marítimo de Vigo». En *Premio Andalucía de*

Arquitectura 08: obra construida. Sevilla: Consejería de Urbanismo y Ordenación del Territorio.

Vázquez, Javier. 2003. «Alfonso Penela Fernández». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 386–411. Serie Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Vázquez Liñeiro, Antonio. 1985. «Vázquez Liñeiro: La urbanización de Galicia mirando a Europa acabaría con la especulación y el conservadurismo mal entendido». *La Voz de Galicia*, 7 de abril de 1985.

Vázquez Liñeiro, Antonio. 1988. «Desarrollo urbano en Galicia». *La Voz de Galicia*, 16 de abril de 1988.

Vázquez Liñeiro, Antonio. 1989. «Antonio Vázquez Liñeiro o la ciudad hacia el exterior». *Galicia 10*, n. 6: 32–34.

Vázquez Martín, José Antonio. 2003. «Alfredo Freixedo Alemparte». En *Da modernidade ó século XXI*, editado por Antón Pulido Novoa, 298–327. Serie *Artistas galegos. Arquitectos* IV. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Vázquez Molezún, Ramón. 1949. «Concurso para el pensionado de arquitectura en Roma». *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 87: 121–23.

Vázquez Mosquera, Xosé Manuel. 2000. «Rehabilitación casa en Tapia de Casariego». *Obradoiro*, n. 28: 223.

Vázquez Varela, José Manuel, Ramón **Yzquierdo Perrín**, José Manuel **García Iglesias**, e Xosé Antón **Castro Fernández**. 1996. *100 obras mestras da arte galega*. Vigo: Nigratea.

Vence, Xavier. 2005. *O fracaso neoliberal na Galiza: reconstruír a sociedade e o país*. Vigo: A Nosa Terra.

«Ventana hacia el pasado: Centro Universitario de Ciencias de la Salud de Oza». 2000. *Cercha*, n. 53: 40–52.

Venturi, Robert. 1972. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Venturi, Robert, Denise **Scott Brown**, e Steven **Izenour**. 1978. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo perdido de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Verdaguer, Carlos. 1993a. «Entre dos muros: centro de salud, Villamarín». *A&V Monografías*, n. 41: 94–97.

Verdaguer, Carlos. 1993b. «Funciones divididas: Mercado y Centro Cívico, Burela». *A&V Monografías*, n. 41: 90–93.

Verdaguer, Carlos. 1993c. «Itinerario espiral: Casa de la Cultura, Chantada». *A&V Monografías*, n. 41: 86–89.

Verdaguer, Carlos. 1993d. «La torre del vino: bodega Viña Mein, San Clodio». *A&V Monografías*, n. 41: 102–5.

Verdaguer, Carlos. 1993e. «Reflejo de claustro: monasterio de San Esteban, Ribas de Sil». *A&V Monografías*, n. 41: 98–101.

Verdaguer, Carlos. 1994a. «Acantilado de chapa: central telefónica de Boavista, Oporto». *A&V Monografías*, n. 47: 98–101.

Verdaguer, Carlos. 1994b. «Ejercicios gramaticales: dos viviendas unifamiliares, Maia». *A&V Monografías*, n. 47: 108–12.

Verdaguer, Carlos. 1994c. «El minimalismo del hogar: viviendas unifamiliares, Alcanena y Baião». *A&V Monografías*, n. 47: 90–97.

Verdaguer, Carlos. 1994d. «Fustes estriados: viviendas y oficinas en Boavista, Oporto». *A&V Monografías*, n. 47: 82–85.

Verdaguer, Carlos. 1994e. «La disciplina del ladrillo: residencia universitaria, Aveiro». *A&V Monografías*, n. 47: 102–7.

Verdaguer, Carlos. 1994f. «La tradición de lo nuevo: casa Ricardo Pais, Moledo do Minho». *A&V Monografías*, n. 47: 86–89.

Verdaguer, Carlos. 1994g. «Patio de armas: comisaría de Policía, Guimarães». *A&V Monografías*, n. 47: 74–77.

Verdaguer, Carlos. 1994h. «Tres cuadrantes: Departamento de Cerámica y Vidrio, Aveiro». *A&V Monografías*, n. 47: 78–81.

Veredes. 2015. «Piscina del Barco de Valdeorras | Patricia Sabín – Enrique M. Blanco». *Veredes*. Accedido 28/11/2022. https://bit.ly/3WvKe1h.

Viana Conde, Antón. 1989. «Coa venia». *Faro de Vigo*, 15 de marzo de 1989.

Viaplana, Albert. 1997. «Ordenamento da avenida Xoán XXIII ». *Obradoiro*, n. 26: 82–91.

Viaplana, Albert, Helio **Piñón**, e R. **Mercadé**. 1995. «Avenida Xoán XXIII, Santiago de Compostela». *Informes de la construcción* XLVII (439): 63–66.

Vidal Pérez, Francisco, e Carlos **Meijide Calvo**. 2000. «Casa rectoral do mosteiro de San Xusto de Toxosoutos». *Obradoiro*, n. 28: 17–19.

Vieira de Almeida, Pedro. 1997. «Arquitectura e poder: representação nacional». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 92–97. Múnic: Prestel.

Vieira de Almeida, Rogério. 1997. «De 1976 ao Final de Século- Convergências, divergências e cruzamentos de nível». En *Arquitectura do século XX: Portugal*, editado por Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, 72–85. Múnic: Prestel.

Vieites, Manuel. 2001. «¿Cidades da cultura ou cultura nas cidades?» *Tempos novos*, n. 48: 40–41.

«Vigo: concurso para el frente marítimo». 1994. *Arquitectura Viva*, n. 34: 7.

Vigo Trasancos, Alfredo Manuel. 1985. *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Vigo Trasancos, Alfredo Manuel. 1993. «A arquitectura do século XX». En *Arte galega, estado da cuestión*, 393–420. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Vigo Trasancos, Alfredo Manuel. 2005. «Las "Siete Maravillas" del Antiguo Reino de Galicia. Orgullo y reivindicación de una tierra marginada (1550-1754)». *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 4: 55–81.

Vigo Trasancos, Alfredo Manuel. 2012. *Barroco: la arquitectura sagrada del Antiguo Reino de Galicia (1658-*

1763). Santiago de Compostela: Teófilo Edicións.

Vigo Trasancos, Alfredo Manuel. 2020. «Imágenes y sueños: la arquitectura gallega de Antonio Palacios». En *Antonio Palacios: soños de modernidade, compromiso con Galicia*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 72–119. Vigo: Fundación Museo do Mar de Galicia.

Vilas Nogueira, Xosé, Ramón **Máiz Suárez**, Francisco **Caamaño Domínguez**, e Xosé Manuel **Rivera Otero**. 1994. *O sistema político galego*. Vigo: Xerais.

Vilas Rodríguez, Marta. 2015. «Antonio Cominges Tapias. Obra religiosa en Vigo». *BAc Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n. 5: 27–38.

Villalaín, Damián. 1986. «El programa "A Terra" está dedicado a la apicultura». *La Voz de Galicia*, 28 de agosto de 1986.

Villalaín, Damián. 1990a. «Un congreso para a sociedade». *La Voz de Galicia*, 14 de marzo de 1990.

Villalaín, Damián. 1990b. «Fernández Alba: a crítica sen alternativa». *La Voz de Galicia*, 15 de marzo de 1990.

Villalaín, Damián. 1990c. «Un idilio amenazado». *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990.

Villamor, Luís. 1992. «Fraga se emociona en Sevilla y pide a Madrid que las "restricciones" presupuestarias" no afecten a las autovías». *La Voz de Galicia*, 23 de xullo de 1992.

Villamor, Luís. 2007a. «Eisenman sólo estará tres días en Gaiás para redefinir el proyecto». *La Voz de Galicia*, 19 de xaneiro de 2007.

Villamor, Luís. 2007b. «Eisenman se mostró "escéptico" sobre la capacidad de los gallegos para hacer la Ciudad de la Cultura». *La Voz de Galicia*, 27 de outubro de 2007.

Villanueva Sandino, Fernando. 1978. «Crónica del II Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC)». *Arquitectura*, n. 214: 6.

Villaverde Rodríguez, Adolfo, e Cesáreo **Sánchez Iglesias**. 2004. «X. Casabella López e X. Díaz Vieites». En *Cara ao novo milenio*, editado por Antón Pulido Novoa, 110–39. Serie Serie *Artistas galegos. Arquitectos* VI. Vigo: Nova Galicia Edicións.

Viña Carregal, Ánxel. 1994. «El Plan General Municipal de 1989. El contexto planificatorio de la intervención en la Ciudad Histórica de Santiago de Compostela». *Ruptura*, n. 2: 5–17.

Viña Carregal, Ánxel, e Juan Luis **Dalda Escudero**. 1991. «Las perspectivas de la rehabilitación en el Plan Especial de Protección de la ciudad de Santiago de Compostela». *Sociedade e Território*, n. 14–15: 86–93.

Viña Carregal, Ánxel, e Juan Luis **Dalda Escudero**. 1993. «A planificación de Compostela». En *Voces en Compostela*, editado por Xosé A. Perozo, 30–33. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

Viña Carregal, Ánxel, e Juan Luis **Dalda Escudero**. 1994. «Santiago de Compostela: il piano regolatore e il piano di recupero del centro storico». *Casabella*, n. 618: 28–31.

Viña Carregal, Ánxel, Alfonso **Díaz Revilla**, e José **Díaz Sotelo**. 1994. «Plan Especial de Ordenación do Campus Universitario». En *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago de Compostela (1990-1994)*, 32–33. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Virilio, Paul. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Virilio, Paul. 1997a. *El cibermundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Virilio, Paul. 1997b. *Un paisaje de acontecimientos*. Barcelona: Paidós.

Vitale, Daniele. 1977. «Centro histórico y transformación de la ciudad». En *Proyecto y ciudad histórica*, 39–58. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

«Vivienda unifamiliar en el lugar de Carballo (Oleiros, A Coruña)». 1982. *Arquitectura*, n. 238: 61–67.

«Viviendas en Miraconcha, San Sebastián». 1985. *A&V Monografías*, n. 3: 82–87.

«Viviendas en una vaquería, Santiago de Compostela». 2003. *A&V Monografías*, n. 99–100: 130–33.

«Viviendas sociales en Bouça, 2000-2006, Oporto (Portugal)». 2016. *A&V Monografías*, n. 186/187: 62–69.

«Viviendas sociales en Mas Abelló, Reus». 1985. *A&V Monografías*, n. 3: 64–69.

Vizcaíno Monti, Francisco Javier. 1991. «A vivenda de promoción pública. Un capítulo da arquitectura institucional». En *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*, 40–41. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Vizcaíno Monti, Francisco Javier, e Fernando **Casqueiro Barreiro**. 1990. « ¿Qué ocorre en Betanzos? » *Obradoiro*, n. 18: 104–11.

Vogt, Adolf Max. 1980. *Architektur 1940-1980*. Berlín: Propyläen.

W

Waisman, Marina. 1989. «Un vacío hermético: meditaciones inútiles acerca de la crisis». *Arquitectura Viva*, n. 8: 62.

Waisman, Marina. 1990a. «Chatarra: Delft, re(gion)alismo». *Arquitectura Viva*, n. 14: 78.

Waisman, Marina. 1990b. «Cuestión de "divergencia": sobre el regionalismo crítico». *Arquitectura Viva*, n. 12: 43.

Waisman, Marina. 2018. «Autocrítica (1995)». En *Marina Waisman: reinvertar la crítica*, editado por Inés Moisset,

164–71. Bos Aires: Inés Moisset de Espanes.
Wang, Wilfried. 1994a. «Álvaro Siza - Centro d'Arte Galiziana Contemporanea a Santiago di Compostela». *Domus*, n. 760: 7.
Wang, Wilfried. 1994b. «Álvaro Siza - Kunstzentrum in Santiago de Compostela». *Baumeister*, n. 9: 20.
Wang, Wilfried. 2007a. «"Un ignorante habría detectado los excesos del proyecto de Eisenman"». *La Voz de Galicia*, 29 de agosto de 2007.
Wang, Wilfried. 2007b. «"Debe ser posible simplificar el Gaiás sin que pierda su calidad funcional"». *La Voz de Galicia*, 12 de novembro de 2007.
Wolff, Ilse. 1997. «Un intento de construir variedad: la Friedrichstadt de Berlín». *Arquitectura*, n. 310: 75–81.
Worpole, Ken. 2003. *Last landscapes. The architecture of the cemetery in the west*. Londres: Reaction Books.
Worthmann, Merten. 2006. «Ehrgeiz ist ein Werk». *Süddeutsche Zeitung*, 7 de xullo de 2006.

X

Xefatura de Investigación e Asuntos Xerais. 1985. «Investigación y actividades na ETSA de La Coruña». *Boletín académico*, n. 3: 4–14.
Xornal Diario. 1992a. «El pabellón gallego en la EXPO será el escaparate del Año Santo de 1993», 13 de abril de 1992.
Xornal Diario. 1992b. «El presidente de la Xunta inaugura el pabellón de Galicia en la Exposición Universal de Sevilla», 20 de abril de 1992.
Xornal Diario. 1992c. «Manuel Fraga inauguró el pabellón de Galicia en la Exposición Universal», 21 de abril de 1992.

Y

Yáñez Rodríguez, José Manuel. 2001. «Siglo XX. De la Segunda República al nuevo milenio». En *El aparejador y su profesión en Galicia: de los maestros de obras a los arquitectos técnicos*, editado por Jesús Ángel Sánchez García e José Manuel Yáñez Rodríguez, 253–320. Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.
Yáñez Rodríguez, José Manuel. 2019. *San Juan de Caaveiro: un monasterio entre la natureza. Análisis gráfico, arquitectónico y paisajístico*. 2.ª ed. A Coruña: Deputación da Coruña.
Yáñez Rodríguez, José Manuel. 2020. «Intervenciones recientes para la conservación y el mantenimiento del patrimonio arquitectónico provincial». En *Catálogo del patrimonio arquitectónico de la Diputación de A Coruña. Edificios de valor histórico*, editado por Jesús Ángel Sánchez García, 507–61. A Coruña: Deputación da Coruña.
Yáñez Rodríguez, José Manuel, José Romero **Losada**, José L. **Rodilla López**, e Antonio **Rebollido Montemuíño**. 1995. *Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica, XXV aniversario (1970-1995)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
Ynzenga, Bernardo. 1995. «Un pabellón ilustrado: colegio público 'Carme de Abaixo', Santiago». *Arquitectura Viva*, n. 43: 50–53.
Yuk, Hui. 2020. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*. Bos Aires: Caja Negra.

Z

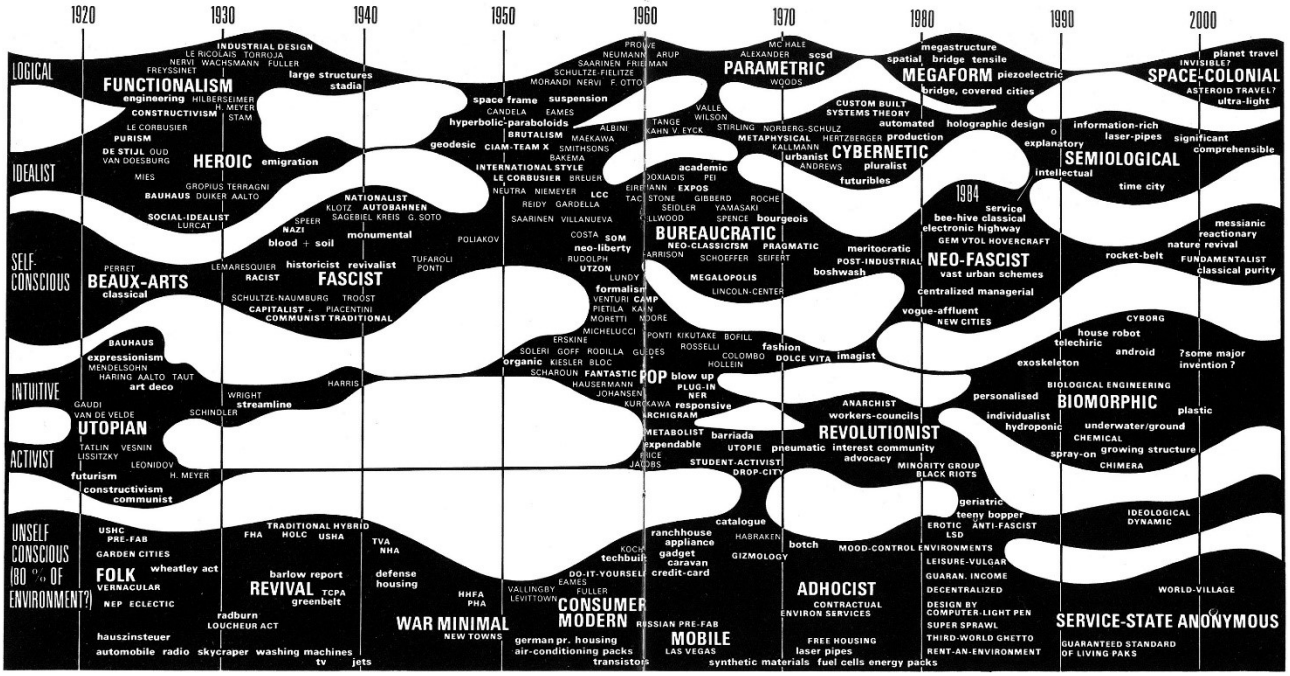
Zabalbeascoa, Anatxu. 1992. *The New Spanish Architecture*. Nova York: Rizzoli International Publications.
Zabalbeascoa, Anatxu. 1999. «Las grietas del tiempo: concurso de la Ciudad de la Cultura de Galicia». *Arquitectura Viva*, n. 67: 59–63.
Zanco, Federica. 1994. «Álvaro Siza - Centro di Arte Contemporanea, Santiago de Compostela». *Domus Dossier*, n. 2: 48.
«ZooCo, un poblado doméstico en Galicia». 2010. *Arquitectura Viva*, n. 135: 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Anexo de táboas

Táboa 1: Charles Jencks, *Evolutionary Tree*



Táboa 2: Clasificación de movementos en función de trinta variábeis. Fonte: Jencks (1982)

	Moderno (1920-1960)	Tardomoderno (1960-)	Posmoderno (1960-)
		Ideolóxico	
1	Estilo internacional ou «non estilo»	Estilo inconsciente	Dobre codificación de estilo
2	Utópico e idealista	Pragmático	«Popular» e pluralista
3	Forma determinista e funcional	Axuste flexíbel	Forma semiótica
4	*Zeitgeist*	Tardocapitalista	Tradicións e selección
5	Artista como profeta/sanador	Artista suprimido	Artista/cliente
6	Elitista para «todos»	Elitista profesional	Elitista e participativo
7	Totalizador, desenvolvemento comprensivo	Totalizador	Fragmentario
8	Arquitecto como salvador/médico	Arquitecto presta servizo	Arquitecto representativo e activista
		Estilístico	
9	«Sinceridade»	Supersensualismo/*slick-tech*/*high-tech*	Expresión híbrida
10	Simplicidade	Complexo simplicidade-*oxímoro*, referencia ambigua	Complexidade
11	Espazo isotrópico (Chicago, Dominó)	Espazo isotrópico extremo (planta de oficinas aberta, «espazo alpendre»), redundancia e platitude	Espazo variábel con sorpresas
12	Forma abstracta	Forma escultórica, hipérbole, forma enigmática	Forma abstracta e convencional
13	Purista	Purista e repetición extrema	Ecléctico
14	«Caixa muda» inarticulada	Articulación extrema	Articulación semiótica
16	Antiornamento	Estrutura e construción como ornamento	Ornamento proorgánico e aplicado
17	Antirrepresentacional	Representa lóxica, circulación, tecnoloxía, estrutura, movemento conxelado	Prorrepresentación
18	Antimetáfora	Antimetáfora	Prometáfora
19	Antimemoria histórica	Antihistórico	Prorreferencia histórica

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

20	Antihumor	Humor non intencionado, despropósito	Prohumor
21	Antisimbólico	Simbólico non intencionado	Prosimbólico
		Ideas de deseño	
22	Cidade en parque	«Monumentos» en parque	Urbanismo contextual e rehabilitación
23	Separación de funcións	Funcións dentro dun «alpendre»	Mestura funcional
24	«Pel e ósos»	Pel brunida con efectos *op*, aspecto húmido, distorsión, *sfumato*	«Manierista e barroco»
25	*Gesamtkunstwerk*	Reticulismo redutivo e elíptico; «retícula irracional»	Todos os medios retóricos
26	«Volume non masa»	Volumes pechados por epiderme, masa negada; «forma xeral», sinécdoque	Espazo nesgado e ampliacións
27	*Slab*, bloque prismático puntual	Edificio extruído, linearidade	Edificio rúa
28	Transparencia	Transparencia literal	Ambigüidade
29	Asimetría e «regularidade»	Tende á simetría e a rotación formal, o especular e a serie	Tende á simetría asimétrica (*revival* Reina Ana)
30	Integración harmoniosa	Harmonía empaquetada, harmonización forzada	*Collage*/colisión

Táboa 3: Relación de artigos a seguir sobre o rexionalismo crítico

Referencia orixinal	Referencia da tradución	Referencia orixinal	Referencia da tradución
Tzonis e Lefaivre (1981b)		Frampton (1987)	
Tzonis e Lefaivre (1990)	Tzonis e Lefaivre (2006)	Frampton (1990)	Frampton (2006c)
Tzonis e Lefaivre (1991)		Frampton (1991)	
	Tzonis e Lefaivre (1993)	Frampton (1996)	
Tzonis (2013)		Frampton (2005)	
Frampton (1983b)	Frampton (1985c)		Frampton (2006a)
Frampton (1985d)	Frampton (1997; 2009)	Frampton (2007) [1987]	
Frampton (1986)			

Táboa 4: Relación de arquitectos por xeración

XERACIÓN PREMODERNA	Manuel Gómez Román (1876-1964, t. 1917; Madrid), Antonio Palacios Ramilo (1874-1945, t. 1900; Madrid), Rafael González Villar (1887-1941, t. 1911), *Peregrín Estellés* (1891-1981, t. 1919), Antonio Tenreiro (1893-1969, t. 1919)
XERACIÓN MODERNA DE PREGUERRA	Santiago Rey Pedreira (1902-1977, t. 1928), Antonio Alés Reilein (1905-1980, t. 1931), José María Banet (1903-1984, t. 1929), Francisco Castro Represas (1905-1997, t. 1932), *Pedro Alonso* (1908-1990, t. 1932), Eloy Maquieira (1902-1944), Alfredo Vila López (1900-1954, t. 1928), *Luis Gutiérrez Soto* (1900-1977, t. 1923)
PRIMEIRA DE POSGUERRA	Alejandro de la Sota (1913-1996, t. 1941; Madrid), Jacobo Rodríguez-Losada Trulock (1917-1998, t. 1942; Madrid), Julio Galán Gómez (1908-1975, t. 1940; Oviedo), Rita Fernández Queimadelos (1911-2008, t. 1940; Madrid), *Miguel Fisac* (1913-2006, t. 1942; Madrid)
SEGUNDA DE POSGUERRA	Ramón Vázquez Molezún (1922-1993, t. 1948; Madrid), Luis Laorga (1919-1990, t. 1946; Madrid), José A. Corrales Gutiérrez (1921-2010, t. 1948; Madrid), Julio Cano Lasso (1920-1996, t. 1949; Madrid)
TERCEIRA DE POSGUERRA / PIONEIROS	Rodolfo Ucha Donate (1922-2015, t. 1953), Xosé Bar Bóo (1922-1994, t. 1957; Madrid), Antonio Tenreiro Brochón (1923-2006, t. 1952), Ramón Tenreiro Brochón (1928, t. 1957), Andrés Fernández-Albalat Lois (1924-2019, t. 1956; Madrid), José López Zanón (1925, t. 1954), Derisderio Pernas (1930-1996, t. 1958)
XERACIÓN DE 1968 / XERACIÓN DO PROGRESO	Xabier Suances (1932, t. 1964; Madrid), Manuel Gallego (1936, t. 1963; Madrid), Rafael Baltar (1933-2004, t. 1964; Madrid), César Portela (1937, t. 1966; Barcelona), Pascuala Campos (1938, t. 1966; Barcelona), Carlos Almuíña (1946, t. 1962; Barcelona), José A. Bartolomé (1934-2010, t. 1964; Barcelona), Carlos Meijide (1936-2001, t. 1963; Madrid), Andrés Reboredo (t. 1965, Barcelona), Iago Bonet (1936, t. 1969; Barcelona), Xosé Manuel Casabella (1941, t. 1967; Barcelona), José Antonio Franco Taboada (1944, t. 1969; Madrid)
XERACIÓN DA DEMOCRACIA	Chus Blanco Piñeiro (1939, t. 1969; Madrid), Julia Fernández de Caleya (1940, t. 1970; Madrid), José Juan González-Cebrián Tello (1944), Alberto Noguerol (1943, t. 1974; Barcelona), Pilar Díez (t. 1980, Barcelona), Juan Luis Dalda Escudero (1944-2011), Felipe Peña Pereda (1944), Celestino García Braña (1945, t. 1972; Madrid), Alfredo Freixedo (1946, t. 1976; Madrid), Pedro de Llano (1947, t. 1976; Madrid), Fernando Blanco Guerra (1947, t. 1974; Barcelona), Víctor López Cotelo (1947, t. 1969; Madrid), Iago Seara (1948, t. 1977; Madrid), Xosé Lois Martínez Suárez (1948, t. 1973; Barcelona), Joaquín Fernández Madrid (1950, t. 1972; Madrid), Alfonso Penela (1955, t. 1980; Barcelona)
PROMOCIÓNS DA ETSAC	Isabel Aguirre (1937, A Coruña), Xan Casabella (1951, t. 1981; A Coruña), Xosé Manuel Rosales (1958, t. 1985; A Coruña), Carlos Quintáns (1961, t. 1989; A Coruña), Covadonga Carrasco (1965, t. 1993; A Coruña), Xoán Creus (1966, t. 1992; A Coruña), Jesús Irisarri (1958, t. 1986; A Coruña), Guadalupe Piñera (1960, t. 1984; Madrid), Gonzalo Alonso (t. 1997, Navarra), Elizabeth Abalo (t. 1996, Navarra), José Miguel Peña Serna (1961, t. 1989; A Coruña), Mario di Felice (1962)

Táboa 5: Comparativa dos profesionais incluídos nos diferentes textos dos setenta

Arquitectas/os	*Hogar y arquitectura* (1971)	*Quaderns* (1969-1972)	*G. E. G.* (1974)	*Boden* (1976)	*Jano arquitectura* (1977)	*2C* (1977)	*AA* (1977)	Benevolo (1977)	*Arquitectura* (1978)
Alcalá Navarro			X						X
Armesto Aira						X			
Baltar, Almuíña, Bartolomé	X		X		X			X	X
Baltar Tojo, Alberto	X		X						
Bar Bóo, Xosé	X		X					X	X
Bonet Correa, Iago		X				X		X	
Campos e Portela	X	X	X	X	X	X	X		X
Casabella, Xosé Manuel		X	X						X
Conde Aldemira			X						
Fernández-Albalat	X		X						X
Franco Taboada, J. A.			X						
Freire			X						
Gallego	X		X	X			X	X	X
González	X		X						
López de Castro			X						
Meijide, Carlos	X		X		X				X
Miyar Caridad			X						
Reboredo	X		X						X
Rey Pichel			X						
Riera			X						
Rodríguez Peña			X						
Silva	X		X						
Suances Pereiro	X		X				X	X	X
Trabazo Piñeiro			X						X

Táboa 6: Programa do I SIAC extraído do cartaz orixinal (Grupo 2C 1977d, 53)

DOMINGO, 26:

Llegada de los participantes.

SÁBADO, 2:

9 a 13,30 h.- Sesión conjunta de todos los grupos de trabajo. **De sábado 14h. a domingo 22h.**: Excursión por una zona de Galicia de especial interés urbanístico.

LUNS, 27:

10h.- Inauguración del SIAC a cargo del decano del COAG. Lección de Aldo Rossi en que se planteará el tema «La metodología y los objetivos a emplear en el SIAC». **12 h.**- Antonio Bonet Correa: «Los antecedentes históricos de la ciudad de Santiago». **16 h.**- Recorrido por la ciudad para empezar a conocerla sobre el terreno. **18 h.**- Visita a la exposición «Planos de Santiago» en el Convento de Santo Domingo. **19,30 h.**- Aldo Rossi: «La problemática de los centros históricos».

LUNS, 4:

9 a 13,30 h.- Sesión de trabajo de los grupos. **16 h.**- Javier Unzurrunzaga: «Las ciudades vascas». **19 h.**- Carlos Aymonino: «La proyectación a las diversas escalas. La experiencia de Pesaro y Fano». **22,30 h.**- Proyección de las películas: «Hábitat» de Baca y Garriga, «Escombreries» (Basuras) de un colectivo catalán, «El gran vacío» de Eugenio Anglada y «Destancia cero infinito» de Jorge Bayona.

MARTES, 28:

9 a 10,30 h.- «La problemática urbanística de la Santiago moderna» a cargo de Francisco Fernández-Longoria. **10,30 a 13 h.**- Exposición de los cinco temas de trabajo por cuenta de los responsables de organización de los respectivos equipos: (Gianni Braghieri, Vittorio Savi, Bruno Reichlin, F. Reinhardt, Yano Bonet - César Portela, Rafael Baltar - Manuel Gallego y Salvador Tarragó – Carlos Martí) para la formación de los grupos de trabajo que han de quedar ultimados este mismo día. Uno de los motivos fundamentales de formación será evidentemente hablar la misma lengua. **16 h.**- Salvador Tarragó: «El ejemplo de la ciudad de Barcelona». **19 h.**- Danielle Vitale: «El centro histórico de Génova». **22,30 h.**- Proyección de la película: «Cerdá, una obra malograda» de Lorenzo Soler.

MARTES, 5:

9 a 13,30 h.- Sesión de trabajo de los grupos. **16 h.**- José de Nobrega y José Charters: «La ciudad de Lisboa». **19 h.**- Josef Paul Kleihues: «Las grandes intervenciones en Alemania». **22,30 h.**- Proyección de las películas de arquitectura de la XV Trienal de Milán.

MÉRCORES, 29:

9 a 13,30 h.- Sesión de trabajo de los grupos. **16 h.**- Bruno Reichlin: «La

MÉRCORES, 6:

9 a 13,30 h.- Sesión de trabajo de los grupos. **16 h.**- Luis Peña Ganchegui: «La

ciudad de Zurich». **19 h.**- Siza Vieira: «Las ciudades atlánticas». **22,30 h.**- Proyección de un documental sobre la celebración del IV Congreso del CIAM.	ciudad de San Sebastián». **19 h.**- Rossi, Consolascio y Bosshard: «La arquitectura del Ticino». **22,30 h.**- Proyección de la película: «La ciudad es nuestra» de Tino Calabuig.
XOVES, 30: **9 a 13,30 h.**- Sesión de trabajo de los grupos. **16h.**- Juan Riesga y F. Villanueva: «Sevilla y su casco antiguo». **19 h.**- Mario Gandelsonas: «La ciudad de Nueva York». **22,30 h.**- Proyección de las películas: «Largo viaje hacia la ira» y «Gitanos sin romancero», ambas de Lorenzo Soler.	**XOVES, 7**: **9 a 13,30 h.**- Sesión de trabajo de los grupos. **16 h.**- Conferencia. Concha Feier: «La problemática del centro histórico de una ciudad hispanomusulmana: Granda». **19 h.**- James Stirling: «Mis intervenciones en los cascos antiguos ingleses y alemanes». **22,30 h.**- Proyección de las películas «Des maisons et des hommes» de Viliers y Jallaud y «Naisance d'un ville» de M. François.
VENRES, 1: **9 a 13,30 h.**- Sesión de trabajo de los grupos. **16 h.**- Vittorio Savi: «Las ciudades toscanas». **19 h.**- Peter Eisman [sic]: «Las ciudades norteamericanas». **22,30 h.**- Proyección de dos películas sobre Le Corbusier: «Poéme eléctronique» y «Construction du Pavillon Philips».	**VIERNES, 8**: **Mañá.**- Exposición y discusión de los trabajos. **16 h.**- Oswald Mathias Ungers: «Arquitectura a escala urbana en algunas ciudades alemanas y americanas». **17,30 h.**- Preparación de las conclusiones.
	SÁBADO, 9: **10 h.**- Sesión de clausura. Relación final a cargo de Aldo Rossi.

Táboa 7: Compoñentes dos grupos de traballo do I SIAC (extraído de Seminario Internacional de Arquitectura de Compostela 1976)

BELVÍS	ENSANCHE	SANTO DOMINGO	SAN MARTIÑO PINARIO	SAN CLEMENTE
Coordinadores: Iago Bonet, César Portela Colaboradores: Jesús Aldama Echevarría, Ricardo Alonso Hernanz, Raimundo Bambó Mompadré, Francisco Ceña Jodrá, Emilio Donato Folch, Jesús Echániz Arriola, Eugenio Garcés, Miguel Ángel García Gil, Francisco Grande Grande, Arturo López de la Osa, Fernando Martín, Giancarlo Motta, Enrique Presedo Fontáns, Miguel Silva Suárez, Ana Lía Teleska Stiefel, Constantino Vitoria Miñana	Coordinadores: Rafael Baltar, Manuel Gallego Colaboradores: Carlos Almuíña, Salvador Fraga Rivas, José Francisco Freire Corzo, Severino González Fernández, Xosé Hermo Túñez, Jesús Leal Martín, Julio Malo de Molina, Xosé Lois Martínez Suárez, José Luis Mateos Torices, Miguel Ángel Muñoz Díez, Áurea Pérez, Indalecio Prendes Fernández, Carmen Rivera, José Santana Martínez, Pablo Tomé, Carlos Viñolo Sáez	Coordinadores: Carlos Martí Arís, Salvador Tarragó i Cid Colaboradores: Rafael Bertrán Ferrús, Bernard Catllá, Javier Corominas, Ángel Esteve Jaquotot, Ana Fernández Puentes, Dino Ibáñez Lledós, Julián Morenas Aydillo, Daniel Noguera García, Santiago Padrés Creixell, Juan Pujol Solanich, Antonio Roselló Til, Antonio Vázquez Liñeiro, Santiago Vela Parés, Juan María Viader Martí	Coordinadores: Gianni Braghieri, Vittorio Savi Colaboradores: Antonio Armesto Aira, Arduino Cantafora, Paolo Colombo, Isabella Cuccato, Fabio Chiantini, Juan Francisco Chico Contijoch, Giulio Dubbini, Sergio Fornasetti, Mario Lupano, Claudio Maneri, Josep Riera Micaló, Gabriel Ruiz Cabrero, Anacleto Sbaffi, Sandro Scarrocchia, Andrea Tanini, Gianni Tanini, Juan Carlos Theilacker Pons	Coordinadores: Bruno Reichlin, Fabio Reinhard Colaboradores: Lino Álvarez Reguillo, Francisco Barrionuevo Ferrer, María da Graça Barros Nieto Guimarães, Radoswaw Begic, Marie Claude Bétrix, Max Bosshard, Pascuala Campos de Michelena, Eraldo Consolascio, Gonzalo Díaz y Recasens, Enrique Haro Ruiz, Jaime Montaner Roselló, José Luis Palomino Romero, Orlando Pampuri, Margareta Peters, Maria Teresa Pires da Fonseca, Aurelio del Pozo Serrano, Jurg Reber, Gabriel Rebollo Puch, Adalberto da Rocha Gonçalves Dias, Juan Ruesga Navarro, Juan Serrano Muñoz, Eduardo Souto de Moura, Antonio Vélez Catrain, Antonio Villanueva Sandino

Táboa 8: Composición dos diferentes departamentos da ETSAC (Xefatura de Investigación e Asuntos Xerais 1985, 4–6)

Composición – Teoría e historia	*Director*	José Ramón Soraluce Blond
	Liñas de investigación	Estudo e catalogación da arquitectura galega (en colaboración co COAG) Inventario do patrimonio arquitectónico municipal, estudo de modelos de catalogación para Galiza Estudo da orixe e desenvolvemento urbano de cidades históricas galegas: Pontevedra
	Profesores e titulación	José Ramón Soraluce Blond (Dr. Arquitecto), José Ramón Alonso Pereira (Dr. Arquitecto), Celestino García Braña (Arquitecto), José Ramón López Calvo (Arquitecto)
Construción e Instalacións	*Director*	Luís Somoza Veiga
	Liñas de investigación	Comportamento de áridos lixeiros nos formigóns e morteiros. Estudo de reparacións e reforzos de estruturas de formigón mediante chapas metálicas e resinas (en colaboración co Departamento de Estruturas). Estudo sobre a cantería e os métodos tradicionais de construción en Galicia. Análise sobre morteiros de cemento. Efectos da flambaxe lateral sobre vigas de perfís metálicos (en colaboración co Departamento de Estruturas). Aplicacións dos formigóns de fibras de vidro para a construción de modelos estruturais.
	Profesores e titulacións	Fermín Bescansa López (Arquitecto), José Fernández Salas (Arquitecto), Luís Somoza Veiga (Dr. Arquitecto), Joaquín Fernández Madrid (Arquitecto), Manuel Costa Mestanza (Enxeñeiro de Camiños), Alfonso de la Rica Olave (Arquitecto), José Manuel Álvarez Illari (Ldo. Químicas), Salustio Alonso Pizzi (Ldo. Dereito), Pablo Costa Buján (Arquitecto), José A. Orejón Pajares (Enxeñeiro de Camiños), Pedro Antas Pérez (Enxeñeiro Industrial)

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Estruturas e física aplicada	*Director*	Juan Bautista Pérez Valcárcel
	Liñas de investigación	Cálculo matricial de pórticos espaciais Creación e cálculo de estruturas espaciais despregábeis. Cálculo por asimilación a enreixados de mallas espaciais Plastificación de mallas espaciais.
	Profesores e titulacións	Juan Bautista Pérez Valcárcel (Dr. Arquitecto), Antón Rodríguez-Losada Trulock (Dr. Arquitecto); Francisco Javier Estévez Cimadevila (Arquitecto), Manuel González Crespo (Enxeñeiro Industrial), José Emilio Doménech de Aspe (Arquitecto), Carlos Sánchez Pérez (Enxeñeiro de Camiños), Rafael González-Cebrián Tello (Arquitecto), Rafael Astor Casalderrey (Enxeñeiro de Camiños)
Expresión gráfica arquitectónica	*Director*	José Antonio Franco Taboada
	Liñas de investigación	Aplicación da teoría do claroscuro á representación arquitectónica. Rehabilitación de monumentos e cascos históricos. Proposta de actuación. Análise gráfica da arquitectura popular. Deseño gráfico asistido por computadora. Teoría da representación a través do estudo da percepción visual e a evolución histórica da arte do debuxo e a pintura. Aplicacións arquitectónicas e urbanísticas do asoleo xeométrico. Debuxo e proxecto en arquitectura. Transformacións e permanencias urbanas en pequenas cidades atlánticas. Betanzos, Mondoñedo e Guimarães.
	Profesores e titulación	José A. Franco Taboada (Dr. Arquitecto), Carlos Fdez. Gago Varela (Dr. Arquitecto), Pedro de Llano Cabado (Dr. Arquitecto), Vicente Casanova Rodríguez (Arquitecto), Manuel Castro Vila (Arquitecto), Xan Casabella López (Arquitecto), Arturo Franco Taboada (Arquitecto), Miguel Ángel Pérez Cid (Arquitecto), Felipe Peña Pereda (Arquitecto), Pablo Costa Buján (Arquitecto), Santiago Tarrío Carrodeguas (Arquitecto), Antonio Desmonts Basilio (Arquitecto), Manuel Cid Rodríguez (Arquitecto)
Matemáticas aplicadas	*Directores*	José Antonio Franco Taboada
	Liñas de investigación	Espazos métricos e normados xeneralizados. Ecuacións funcionais. Ecuacións e inadecuacións funcionais. Funcións de Distribución e Aplicacións. Métodos gráficos por computador. Aplicacións da xeometría á arquitectura.
	Profesores e titulación	Rosa María Fernández Esteller (Lda. Matemáticas), Ramón Martull Álvarez de Neyra (Ldo. Matemáticas), Marcelino Ladra González (Ldo. Matemáticas), Aurelio Outón Soto (Ldo. Matemáticas)
Proxectos arquitectónicos	*Director*	Carlos Meijide Calvo
	Liñas de investigación	*L'Ecole des Beaux Arts* e as *Arts and Crafts* en Le Corbusier y Wright. Análise de elementos e constantes da arquitectura nos pazos galegos Arquitectura da Coruña. Séculos XIX-XX. Arquitectura e proxecto na beira da cidade histórica: Santiago de Compostela (en colaboración coa Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental da Xunta de Galicia).
	Profesores e titulación	Carlos Meijide Calvo (Dr. Arquitecto), Andrés Fernández-Albalat Lois (Dr. Arquitecto), Rafael Baltar Tojo (Dr. Arquitecto), Domingo Tabuyo Domín (Dr. Arquitecto), Xosé Xabier Suances Pereiro (Dr. Arquitecto), Pascuala Campos Michelena (Dra. Arquitecta), César Portela Fernández-Jardón (Dr. Arquitecto), Xosé Bar Bóo (Dr. Arquitecto), Andrés Reboredo Santos (Dr. Arquitecto), Alfredo Alcalá Navarro (Arquitecto), Myriam Goluboff Scheps (Arquitecta), Xosé Manuel Casabella López (Arquitecto), Jacobo Rodríguez-Losada Allende (Arquitecto), Alfredo Freixedo Alemparte (Arquitecto)
Urbanismo	*Director*	José González-Cebrián Tello
	Liñas de investigación	Formación do solo urbano na periferia das cidades galegas. Xardíns públicos en Galiza. Aproximación á realidade do asentamento físico en Galiza. Estudo do planeamento urbanístico e realidade socioeconómica en Galiza.
	Profesores e titulación	José González-Cebrián Tello (Dr. Arquitecto), Manuel Gallego Jorreto (Dr. Arquitecto), Juan Luis Dalda Escudero (Arquitecto), Julia Fernández-Caleya Blankemeyer (Arquitecta), Xosé Lois Martínez Suárez (Arquitecto), Felipe Peña Pereda (Arquitecto), Álvaro Nieto Álvarez Uría (Ldo. Económicas), Carlos Nardiz Ortiz (Enxeñeiro de Camiños)

Táboa 9: Relación dos/as decanos/as do COAG e directores da ETSAC

Decanos/as do COAG	Directores da ETSAC
Andrés Fernández-Albalat Lois (1973-1977), Xosé Bar Bóo (1977-1979), Juan González Cebrián (1979-1981), Xabier Suances Pereiro (1981-1983), Miguel Silva Suárez (1983-1986), Arturo Conde Aldemira (1986-1989), José Manuel Rey Pichel (1989-2003), Teresa Táboas Veleiro (2003-2005), Celestino García Braña (2005-2011), Jorge Duarte (2011-2013), Antonio Maroño (2013-2019), Elena Ampudia Aixendri (2019-actualidade)	José Antonio Franco Taboada (1975-1986), Juan Pérez Valcárcel (1986-1989), José Ramón Alonso Pereira (1989-1996), José González-Cebrián Tello (1996-2005), Xosé Manuel Casabella López (2005-2011), Fernando Agrasar Quiroga (2011-2019), Plácido Lizancos Mora (2019-actualidade)

Táboa 10: Selección de actividades do Laboratorio de Formas con presenza de arquitectos (anos oitenta). Extraído de Soneira Beloso (2007)

Nome do encontro	*Actividade*	*Participantes*
XI Experiencia (1982)	Mesa redonda sobre «Arte e industria no noso tempo»	Rafael Baltar, Manuel Gallego, Juan Quintáns, Felipe Senén e Andrés Varela
XII Experiencia (1983)	Mesa redonda sobre «Cultura e arte»	Rafael Baltar, Fernández-Albalat, Manuel Gallego, Felipe Senén, Ángel Sicart e A. de Abel Vilela

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Seminario «Tradición e Modernidade» (1984)		Xosé Bar Bóo e César Portela como representantes da arquitectura
XIII Experiencia (1984)	«Crise da Modernidade, home e territorio»	César Portela, Xosé Manuel Souto González, Xosé Manuel Beiras
	«Perspectivas»	Colectivo Golpe Vello, Xosé Bar Bóo, Carlos Fernández Santander, Basilio García
XIV Experiencia (1985)	Mesa redonda sobre «Enclaves históricos»	Rafael Baltar, Andrés Fernández-Albalat, Luciano García Alén, Xosé Díaz e Andrés Varela
XVI Experiencia (1987)	Seminario sobre «Crise de relación entre Cultura e Espazo»	Manuel Gallego, César Portela, Mariano Sanz Pech, J. Luis Rodríguez Pardo, Carlos Meijide, Raquel Casal, María Luísa Sobrino, Xosé Bar Bóo, Díaz Fierros, Rafael Baltar, Xavier Seoane, Pedro de Llano, Subirach, Uxío Labarta, Felipe Senén, Reboredo, A. García Caridad, Lois Tobío
XVII Experiencia (1988)	Mesa redonda sobre «Arqueoloxía industrial»	Mercedes López, Teresa Correa, Iago Bonet
	Mesa redonda sobre «Rehabilitación de Sargadelos, novos usos para un vello complexo industrial»	Salvador Tarragó, Antonio Rodríguez, Manuel Gallego, César Portela
XVIII Experiencia (1989)	Mesa redonda	Andrés Fernández-Albalat, Carlos Meijide, Manuel Gallego e Arcadio Blasco
XXV Experiencia (1996)	Reflexión dos XXV anos das experiencias de Sargadelos	Arcadio Blasco, Enrique Mestre, Carmen Perujo, Francisco Espinoza, Silverio Rivas, Fernández-Albalat, César Portela, González Tascón, Díaz Fierros, Ana Mª de Matos, Xosé Manuel Beiras, Álvarez Pousa, Guillermo Escrigas, Xosé Díaz, Lois Tobío, Raón Villares, Vicente Romo

Táboa 11: Programa do Seminario Internacional de Arquitectura Galega (1985)

Día	Conferenciantes	Propostas de intervención
5	Aldo Rossi, César Portela e Antonio Bonet	Centro para posgraduados na antiga fábrica de curtumes Harguindey (coordinado por Carlos Meijide, Pascuala Campos e Alfredo Freixedo)
6	Andrés Cid Fernández, Bernard Catalá e Juan Ruesga Navarro	Reestruturación da zona de Belvís (coordinado por Alfredo Alcalá e Myriam Goluboff)
7	Iago Bonet, Nuno Portas e Carlos Martí	Túnel para desvío do tránsito baixo a avenida Xoán Carlos I e a Rúa da Senra (coordinado por Rafael Baltar, Xabier Suances e Xosé Manuel Casabella)
8	Salvador Tarragó, Fernando López Alsina e Rodríguez Noriega e Emilio Tuñón	Alternativa peonil para o Camiño de Monte do Gozo á Porta do Camiño (coordinado por César Portela e Xosé Bar Bóo)
9	Iago Seara e Carlos Montero	Intervención nas hortas de San Francisco (coordinado por Andrés Fernández-Albalat e Andrés Reboredo)

Táboa 12: Programa do seminario «Alternativas periféricas al Movimiento Moderno» (1985)

LUNS 14	Mañá: A fidelidade do estilo	José Manuel López Peláez (Elementos de Composición, ETSAM)
	Tarde: Sinxela xustificación da súa obra	Alejandro Martínez de la Sota Presentación e moderación: Alfredo Freixedo e Francisco Javier Pena Fernández
MARTES 15	Mañá: A razón das respostas persoais	Juan José Lahuerta Alsina
	Tarde: Evolución na miña obra arquitectónica	Francisco Javier Sáenz de Oiza (Proxectos, ETSAM) Presentación e moderación: Fernando Blanco Guerra e Pascuala Campos de Michelena
MÉRCORES 16	Mañá: A arquitectura da escola do Porto	Manuel Mendes (EBAUP)
	Tarde: A fascinación da arquitectura	Álvaro Siza Vieira (EBAUP) Presentación e moderación: Jacobo Rodríguez Losada e Alfonso Penela Fernández
XOVES 17	Mañá: Manierismo do movemento moderno	Javier Frechilla Camoiras (Elementos de Composición, ETSAM)
	Tarde: Obras e proxectos	Antonio Ortiz Leiba (Urbanismo, ETSAS) e Antonio Cruz Villalón Presentación e moderación: Felipe Peña Pereda e Carlos Almuíña Díaz
VENRES 18	Mañá: A casa máis bonita de Viena	José Quetglas (Historia da Arquitectura Moderna, ETSAB)
	Tarde	Elías Torres Tur (Arquitectura da Paisaxe, ETSAB) Presentación e moderación: Xosé Manuel Casabella López e Juan Luis Dalda Escudero

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Táboa 12: Programa do Congreso Internacional de Arquitectura Institucional

MÉRCORES 14 DE MARZO	XOVES 15 DE MARZO	VENRES 16 DE MARZO
9.00-10.00. Recepción **10.00.** Inauguración do Presidente da Xunta, Manuel Fraga Iribarne 1ª SESIÓN PLENARIA **10.30.** Antonio Bonet Correa: A arquitectura, a cidade e as institucións públicas **11.45.** Antonio Fernández Alba: Meditacións sobre o espazo público e a arquitectura española de hoxe **12.45.** Debate **13.30.** Recepción do Concello de Santiago 2ª SESIÓN PLENARIA **16.00.** Aldo Rossi: Arquitectura e política **17.15.** Luis Fernández-Galiano: Arquitectos e políticos: o final do idilio? **18.30.** Antonio Vázquez de Castro: Arquitectura e poderes públicos **19.30.** Comunicacións e debate Asmael Guarner: A organización da arquitectura do Estado	3ª SESIÓN PLENARIA **9.30.** Ignacio Linazasoro: O carácter da arquitectura institucional **10.45.** William J. R. Curtis: Algúns paradoxos da moderna monumentalidade **12.00.** Ricardo Arocà: O crecente papel dos críticos na arquitectura **13.00.** Recepción no Parlamento Galego e visita ó edificio 4ª SESIÓN PLENARIA **16.00.** Josef Paul Kleihues: Berlín: salva-la cidade rota **17.15.** Oriol Bohigas: O público e o privado nas obras para os Xogos Olímpicos de Barcelona **18.30.** Antonio Barrionuevo: Sevilla, apuntes sobre a arquitectura dunha exposición universal **19.45.** Óscar Tenreiro: A arquitectura das institucións de América Latina **21.00.** Debate	5ª SESIÓN PLENARIA **9.30.** José María Lozano: O caso da cidade de Valencia: o xardín do Turia **10.15.** Miguel Ángel Baldellou: A arquitectura institucional na creación do Estado moderno español **11.30.** Eduardo Mangada: A arquitectura institucional na Comunidade de Madrid **12.45.** Debate 6ª SESIÓN PLENARIA **16.00.** Ignasi de Solà-Morales: Edificios institucionais na cidade histórica **17.15.** Comunicacións e debate Francisco Pol: As novas calidades do espazo institucional nas arquitecturas recuperadas e na rehabilitación urbana Luis Gelpi: Algunhas intervencións da Generalitat en núcleos antigos Javier Rivera: A arquitectura escolar en España (1900-1940) Aida Anguiano de Miguel: A conservación do patrimonio arquitectónico do século XX: o papel das institucións **19.00.** Kenneth Frampton: A cuestión da tectónica **20.15.** Debate
SÁBADO 17 DE MARZO		
7ª SESIÓN PLENARIA **9.30.** Nuno Portas: O sistema de novas instalacións universitarias nalgunhas cidades do norte de Portugal **10.30.** Comunicacións e debate Fernando Távora, Alcino Soutinho Gonçalo Byrne: Experiencias arquitectónicas con diversas institucións portuguesas 8ª SESIÓN PLENARIA **12.15.** César Portela: A arquitectura institucional en Galicia **13.15.** Comunicacións e debate Rafael Baltar: Reflexións sobre a arquitectura institucional Xosé Manuel Casabella: A arquitectura institucional *versus* arquitectura nacional Xan Casabella: Da arquitectura da ditadura á arquitectura da autonomía	**16.00.** Comunicacións e debate Xabier Suances: A arquitectura dunha institución provincial: a Deputación de Ourense na etapa do presidente Álex Reylen. Andrés Reboredo: A arquitectura institucional na cidade da Coruña Iago Seara: Política autonómica e arquitectura institucional Manuel Gallego: A debilidade das institucións en Galicia María Carreiro e Cándido López: A paisaxe e a súa irrealidade Xosé Lois Martínez: O lugar da arquitectura institucional Pedro de Llano: A outra arquitectura Manuel Pena: Arquitectura e institucións anónimas no mundo rural Javier Vizcaíno: As vivendas de promoción oficial: un capítulo de arquitectura institucional	Andrés Fernández-Albalat: A resposta tecnolóxica na arquitectura institucional Xosé Bar Bóo: Apuntes para a construción dunha arquitectura institucional Felipe Peña: Obra de arte, arquitectura e espacio público María Luísa Sobrino: A dotación do 1% para as artes plásticas: historia frustrante dunha lei Pilar Corredoira: Arte, espacio, realidade e utopía Carlos Meijide: O encargo da arquitectura institucional Xosé Manuel Rey Pichel: O COAG e a arquitectura institucional José Ramón Alonso: As contribucións da ETSA da Coruña á arquitectura pública galega Xosé González Cebrián: Un posible futuro para a arquitectura institucional galega **21.00.** Conclusións e clausura do Congreso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Anexo de textos

Texto 1: «Declaración de Santiago de Compostela» (1973), III Reunión de Arquivos Históricos dos Colexios Oficiais de Arquitectos (Santiago de Compostela, 10 a 15 de decembro de 1973)

Para dar cumplimiento a los acuerdos contenidos en la «Declaración de Valencia» y bajo el patrocinio del Consejo Superior Colegios de Arquitectos de España, se han reunido en Santiago de Compostela los representantes de los Archivos Históricos de los Colegios de Arquitectos y Delegaciones de Madrid, Barcelona, Gerona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Guipúzcoa, Vizcaya, Navarra y Oviedo, los días 11, 12, 13, 14 y 15 de diciembre de 1973.

1. El desarrollo de los objetivos enunciados reiterativamente de los Archivos Históricos consistentes en: la defensa cultural de las ciudades a través de acciones directas de protección, trabajos de fundamentación teórica que sustenten dichas acciones y, finalmente, la promoción de propuestas de arquitectura contemporánea, determinó el estudio del tema de LA REUTILIZACION DE LOS CASCOS ANTIGUOS como medio más eficaz de alcanzarlos. Con este fin los trabajos estudiados en la Reunión de Valencia, permitieron la definición de un importante marco teórico inicial contenido en la correspondiente declaración. En el posterior análisis realizado en San Sebastián, una comisión nombrada al efecto, elaboró los conceptos y métodos de análisis que —permitieran la elaboración de trabajos de síntesis mediante el estudio de partes de ciudad.
2. En Santiago de Compostela se ha reunido un material referente a las ciudades siguientes: Zaragoza, Sevilla, Valencia, Barcelona, Vergara y Pontevedra que han permitido contrastar la validez del método adoptado y dar un paso adelante en el establecimiento de una teoría de intervención en los cascos antiguos.
3. Con la intención de dar forma al material que hasta hoy se ha elaborado se acuerda el nombramiento de una Comisión que estudie las características de una posible publicación, la cual recoja ordenadamente estos trabajos. Dicha publicación serviría como elemento de consulta y posterior análisis comparativos de los cascos antiguos de diversas ciudades españolas.
4. Para completar y experimentar la validez de los métodos de análisis elaborados se considera conveniente la formulación de propuestas concretas referidas a situaciones conflictivas de alguna ciudad. Para la próxima Reunión se propone la participación en un concurso de ideas sobre los terrenos del Prado de San Sebastián de Sevilla. La Comisión nombrada estudiará los pormenores de organización y normativa precisos.
5. Por otra parte, se considera necesario el intercambio continuado de las experiencias más significativas de orden concreto que se realice por cada Archivo Histórico con un balance anual de los mismos a efectuar en las Reuniones Generales.

Reproducido no *Boletín informativo* do COAG, nº 1 (xaneiro de 1974)

Texto 2: «Consideraciones a los colegios profesionales» (1973), III Reunión de Arquivos Históricos dos Colexios Oficiais de Arquitectos (Santiago de Compostela, 10 a 15 de decembro de 1973=

1. Recordar la recomendación formulada por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, cuyos puntos se hallan recogidos en la Declaración de Palma, del 6 de mayo de 1972, en cuanto a la creación, promoción y profesionalización de los Archivos Históricos para todos los Colegios y Delegaciones.
2. Recomendar, asimismo, a las Delegaciones que ya tengan en funcionamiento la Comisión de Cultura, la delimitación y ampliación de servicios, con el consiguiente aumento de personal y presupuesto. En una situación de este tipo se encuentra la Delegación de Valencia, cuyo funcionamiento se basa en la actuación profesional de una sola persona, lo que limita su efectividad.
3. Conocedores, por otra parte, de la anulación de las actividades de la Comisión de Cultura y, especialmente de los Archivos Históricos de las Delegaciones del Colegio de Aragón y Rioja, instamos a su Junta General y a la Junta de Gobierno en particular, a que reinstauren y potencien estos servicios.
4. Felicitar a la Delegación de Sevilla por la creación y rápido desarrollo de la Comisión de Cultura y su Archivo Histórico, así como al Colegio de Galicia por su constitución y puesta en marc(h)a de las actividades culturales.

Reproducido no *Boletín informativo* do COAG, nº 1 (xaneiro de 1974)

Texto 3: «Consideraciones a la administración pública» (1973), III Reunión de Arquivos Históricos dos Colexios Oficiais de Arquitectos (Santiago de Compostela, 10 a 15 de decembro de 1973)

1. Para contribuir a la mayor efectividad en la defensa del patrimonio arquitectónico de las ciudades se considera necesario dirigirse a la Dirección General de Bellas Artes para solicitar:
   a. La participación de los Colegios de Arquitectos a través de un representante de los Archivos Históricos en cada una de las Comisiones Provinciales de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico como miembro de pleno derecho con voz y voto.
   b. Asimismo, incorporar a la normativa consiguiente a la declaración de conjunto de interés histórico-artístico la obligatoriedad de un plan especial de ordenación dentro de la tramitación del expediente redactado mediante concurso.
   c. La incorporación al Patrimonio histórico-artístico de aquellos edificios de interés arquitectónico de menos de cien años de existencia, arbitrando para ellos las medidas legales oportunas.
2. La supervisión de los Colegios de Arquitectos de la enseñanza de la Arquitectura, función que le compete orgánicamente, ha venido siendo mermada progresivamente hasta hacerla inexistente.

   Por otro lado, la situación de las Escuelas de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arquitectura se ha agravado en los últimos años llegando a desembocar en la crisis actual que se manifiesta, principalmente, en la no renovación de contrato de 17 profesores de la ETSA de Barcelona, así como en las barreras que artificialmente se crean en el proyecto fin de carrera de los alumnos de la ETSA de Madrid y Sevilla.

Por tanto, es preciso recabar del Ministerio de Educación y Ciencia que los Colegios de Arquitectos recuperen la función orientadora de la enseñanza de la Arquitectura para participar en la resolución de la actual crisis, así como interceder a favor de los estudiantes que se encuentran pendientes del proyecto fin de carrera.

3. Como profesionales de la arquitectura nos preocupa la formación de especialistas en la conservación y restauración de Monumentos y Conjuntos. La disparidad de enseñanzas, así como la evidente falta de coordinación y experiencia en métodos y programas que lleva (a) la típica situación de inflacionismo docente, hace necesaria la ordenación que evite la proliferación de títulos que ampara un ejercicio profesional al margen de los títulos legítimos de especialización y doctorado expedidos por las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura.

Reproducido no *Boletín informativo* do COAG, nº 1 (xaneiro de 1974).

Texto 4: Escrito do COAG a prol da amnistía xeral (1976)

A xunta de goberno do Colexio de Arquitectos de Galicia, na xuntanza celebrada o día 21 do presente mes de Sant-Iago, reitera o acordo da xunta xeral diste Colexio, do pasado mes do nadal, manifestando que é necesaria a transformación do marco xurídico e institucional do Estado español, de xeito que quede garantizado o pleno exercicio das libertades democráticas. Pra isto son primeiros pasos imprescindibles:

— A concesión dunha amnistía xeral, sin ningún tipo de esclusións nin discriminacións, pros delitos de intencionalidade política e de natureza sindical.

— A derrogación inmediata do decreto de prevención del territorio, que o identificar o terrorismo ca oposición política, confunde a opinión pública e permite a Administración unha total discrecionalidade pra calificación dos actos de oposición política.

— O recoñecemento e o seu reflexo na lexislación das plenas libertades políticas, sindicais e nacionais, dos diversos pobos do Estado español.

Asimesmo, acorda dar traslado do presente acordo os medios de difusión pra súa publicación, así como o consello superior dos Colexios de Arquitectos, pra súa adopción polo resto dos Colexios do Estado español.

La Voz de Galicia, 23 de xullo de 1976, p. 19

Texto 5: Manifesto do COAG co gallo do Día de Galiza de 1976

A xunta de goberno do Colexio de Arquitectos de Galicia, en vísperas da xornada do 25 do mes de Santiago, Día de Galicia, e da visita das SS. MM. os Reises e o seu Goberno, conscentes da súa responsabilidade como corporación, fai a seguinte declaración:

Galicia é unha comunidade históricamente diferenciada por criterios xeográficos, económicos e culturaes e dotada da concencia política da súa homoxeneidade.

O noso país, que conocéu tempos de esplendor cultural e relevancia política, foi sometido a un longo proceso de marxinación e dependencia que a enfrenta hoxe a unha situación tal que esixe medidas radicales. Sin ánimo de esgotar a lista pormenorizada dos problemas que nos amostra a práctica profesional e social, cabe facer a seguinte esposición:

FALTA DE REPRESENTATIVIDADE

1.—A falla de representatividade dos órganos da Adeministración Local e da Adeministración periférica do Estado vese agravada, no caso de Galicia, pola inadaptación a nosa realidade social da división provincial e por non recoñecerse as entidades comunitarias de comprobado arraigo histórico, como son a parroquia e a bisbarra.

2.—Especialmente grave i estreitamente vencellado ca nosa profesión é o tema da planificación territorial. A «Ley del Suelo», feita sin ter en conta unha realidade plurinacional, non contempla a nosa coas súas características especiales. Descoñece o feito clave da estrutura dos asentamentos humáns do país galego, que supón un «habitat» espallado con 32000 entidades de poboación nas que vive o 65 por cento da total de Galicia que aínda non emigrou, e que vén a ser o 45 por cento dos núcleos de poboación de todo o Estaro [sic] español. Esta inadecuación do instrumento legal a nosa realidade, posibilita a infración e o caos, ao mesmo tempo que facilita a destrucción sistemática dun patrimonio culutral.

A complexidade da nosa estrutura de asentamento únese a motivada pola división da propiedade, relieve, condicións climáticas e das relacións económicas que adquire unha dimensión especial ao convivir unha estrutura rural precapitalista de economía pechada cun incipiente desenrolo urbán e industrial. Todo isto fai práiticamente inviable a complexidade que adequiren os sistemas de execución do planeamento propostos na lei do chán.

NON HAI UNHA PLANIFICACIÓN INTEGRAL

A ausencia dunha planificación integral que contemple a realidade do país e non articulación de instrumentos de participación, orixina que as acións que estanse a realizar resposten a intreses alleos, e non miren nunca os verdadeiros intreses globales do pobo galego.

3.— O pretendido desenrolo industrial, consistente na declaración da Gran Área de Expansión, ofrecendo atractivos económicos a implantación indiscriminada de industrias sin análisis profundo que a nivel de país xustifiquen a súa localización e necesidade.

A falla de control dos recursos naturales, e dos medios de producción polo galego conduce a implantación de industrias de outo nivel contaminante e outa relación capital-traballo, de tal xeito que apenas inciden na eliminación de emprego e da emigración.

Pola contra nada se fai por desenrolar a economía agraria, a industrialización a partires dos produtos primarios, completando os ciclos económicos, a estructuración da economía pesqueira, etc. Todo isto fai que a lacra máis fonda de Galicia, a emigración, se siga producindo.

Por outra banda, pódese ver tamén a dependencia e o desequilibrio da nosa economía no sector da construcción. Uns poucos datos son ben reveladores, namentras que en Galicia o emprego na construcción supón o 35 por cento da ocupación industrial, en Cataluña iste porcentaxe non chega ao 5 por cento, e na totalidade do Estado non chega ao 30 por cento. Tendo en conta a escasísima capacidade da industria e máis da construcción e visto que a fonte financeira fundamental resida nas remesas dos emigrantes.

Istas remesas, cando non van pra fora de Galicia, acaban normalmente invertidas no negocio da costrucción. Isto supón un despilfarro na medida en que non se dirixen a creación dos postos de traballo productivos que posibiliten a volta dos emigrantes dos que proceden as devanditas remesas.

CRITERIOS CENTRALISTAS

4.— A rede viaria que se tenta facer en Galicia obedece igualmente a criterios centralistas e foi únicamente desenrolada no seu enlace co esterior, a traveso dun plan de acesos de lenta execución que axudara a perpetuar a nosa dependencia e o noso rol de esportadores de primeiras materias, en troques, vaise incrementando a incomunicación interior esistente, co que se provocan graves desequilibrios territoriales. A autopista do Atlántico, pretendendo resolver o problema da comunicación interna, coopera en realidade ao trasvase e concentración de poboación nas áreas máis desenroladas, e cortando a comunicación entre o este e o oeste, contribuie a desertización das do interior.

5.— A falla de chan edificable, xunto ca pouca iniciativa oficial pra

súa consecución fai que Galicia, no eido da vivenda social, ocupe un dos derradeiros postos na inversión pública por habitante, o que provoca a escasez de vivendas sociales en relación ca media do resto do Estado. Bótase en falla, asimesmo, iniciativas e de axuda a mellora da vivenda rural así como unha política axeitada pra facer frente aos problemas que a mesma ocasiona.

6.— No que se refire a infraestrutura sanitaria de Galicia amóstranse parellas lacras as que estamos a enumerar. Velahí uns datos: no ano 1975 na provincia de Pontevedra estaban contamiñados o 35 por cento das mostras de auga potable o 36 por cento das fontes púbricas. Os servicios de alcantarillado, nise ano en Galicia, beneficiaban únicamente a un 35 por cento da poboación que xa levóu a graves problemas de contamiñación e degradación do medio ambiente.

7.— A realidade do noso patrimonio artístico, do que a arquitectura e o paisaxe soio é unha parte, merece unha axeitada atención, actualizando os criterios da súa conservación, onde se incluía a nosa arquitectura popular de xeito relevante e se atenda ao mantemento dos «monumentos» que ao longo da nosa historia foi levantando o noso pobo, así como dos paraxes naturales e paisaxísticos espallados por todo o país.

A situación de dependencia e mailo proceso de desequilibrio progresivo respecto a outras zoas do Estado, son consecuencias históricas da privación dunha política propia.

ASEGURAR A PARTICIPACIÓN POPULAR

Si no ano 1936 o pobo galego plebiscitóu por abrumadora maioría o Estatuto reivindicando as posibilidades de autogoberno que cabían naquel marco constitucional, no tempo de hoxe nunha circunstancia política diferente e perante unha concencia de sí mesma por parte da comunidade nacional galega, impónse preconizar o dereito de autodetermiñación nun contesto de libertade total que permita ao pobo galego autoorganizarse e conquerir o control dos seus medios de producción e o seu destiño.

O único xeito de abordar globalmente a problemática devandita é asegurar a participación popular na elaboración, control e adeministración da xestión pública, de maneira que se poidan acadar os seguintes obxetivos mínimos e inaplazables:

1.— Lexislación axeitada a nosa específica realidade e aos verdadeiros intreses populares.

2.— Normalización do uso do idioma galego a tódolos niveles.

3.— Ordenación territorial e planificación económica do país galego que permita unha esplotación racional dos seus recursos a traverso de sistemas de producciónes propios.

4.— Valoración e defensa do patrimonio ambental, cultural e artístico de Galicia.

5.— Creación dunha infraestructura de comunicación aérea, naval e terrestre con baixos costos sociales, concebida específica e globalmente pra o país galego.

6.— Política axeitada de vivenda social tanto no medio urbán como no medio rural.

7.— Dotación dunha infraestructura sanitaria apropiada pra implantar unha verdadeira política preventiva ou de saúde.

8.— Ensino e escolarización pública que abranga tódolos sectores da poboacióm.

9.— Reestructuración global do sector da construcción.

O logo distes obxetivos poñería as bases pra erradicar a emigración —mal secular do noso pobo e clave do problema político de Galicia—, como tamén para acadar unha sociedade cun nivel e calidade de vida que debería ser o modelo xeneralizado do último cuarto do século XX.

La Voz de Galicia, 25 de xullo de 1976, p. 37

Texto 6: Palabras de Alejandro de la Sota na recepción do premio PINAT (1988)

Son galego, de Pontevedra, terra da pedra, do granito. Nacín e crecín arrolado pola música do picar de mil canteiros en obras que envolvían a casa na que eu vivía, casa de pedra, de Arquitectura ecléctica das que se construían cando xa a pedra, na Arquitectura, se crearan tódolos estilos. A paisaxe galega está feita sobre pedra, unha pedra normalmente redondeada que lixeiramente amosa sobre a pouca terra que a cobre: a penas se ve, pero os galegos sabemos que está debaixo, os seus fungos e liques mánchana para facela nosa, dos galegos, ó mesmo tempo que a definen, que a eternizan. Dous paisanos galegos diante dunha estela funeraria comentaban: —«¡Que vella debe ser esta pedra!».

—«Supoño que será coma tódalas pedras».

Cando a Galicia se lle quita a terra aparece a pedra formando como xa existentes ata as mesmas rúas das nosas cidades galegas: ¿é que Santiago de Compostela non parece ter encontrado as súas rúas preparadas polo «Grande Arquitecto Urbanista» capaz de facer esa marabillosa cidade? De fermosa, non parece estar feita polos homes, fíxose soa e non precisamente polos arquitectos; nós non fomos quen nin de desfacela a pesar de tanto intento frustrado; tivemos afortunadamente que leva os nosos desatinos fóra da preciosa cidade.

Pensaba eu ata de maiorciño que tódalas casas se facían de pedra. Sendo de Pontevedra non podía pensar doutra maneira e así empecei a traballar de arquitecto. Fixen as miñas primeiras casas en Galicia con pedra, como era lóxico.

Contábame o grande arquitecto galego don Manuel Gómez Román (inventor da Arquitectura galega actual) que ó remata-la súa carreira en Madrid, alí se quedou a traballar cun compañeiro seu de promoción moi relacionado e de seguida tiveron, como sempre ocorre, gran cantidade de encargos. O ben relacionado coidaba das súas boas relacións. Don Manuel, o bo arquitecto, coidaba dos seus proxectos e das obras. Un bo día nunha visita do bo arquitecto a unha delas viu como estaban construíndo un muro de ladrillo cun espesor estraño, escaso. Preguntou don Manuel o porqué daquel espesor. O encargado da obra contestoulle con naturalidade que deixara o espacio necesario para o chapado de pedra. Don Manuel non dixo nada máis, foise a súa casa, fixo a equipaxe e foise a Vigo, de onde era, deixando unha nota ó seu compañeiro en que dicía: «Voume a onde non se chapan ós muros de pedra, pedra».

En Salamanca tiven a oportunidade de facer unha casa coa fachada de pedra, como obrigan as ordenanzas locais, e alí, cunha determinada pedra, non se usa o chapado. Tén o seu espesor mínimo, que se ben non é o total do muro si é suficiente para que don Manuel non sentise seguro o terrible arrebato. Ademais, en Salamanca a pedra colócase na obra coa auga da canteira que a fai máis blanda e colócase coa aixola, quedando cunha calidade espléndida.

Os exemplos que eu seguín para esta fachada foron tomados dos edificios máis vellos da cidade de Salamanca: edificios ás veces ínfimos en tamaño pero marabillosos na gracia da súa cantería. En cada material é bo afondar nas súas orixes. Fun feliz durante esta parte da obra.

Antes de todo isto construíra pouco na miña terra co noso granito e aprendín aquilo dos espesores e o tamaño da pedra en Galicia: o perpiaño, o tercio, etc., que xa desgraciadamente fun esquecendo e con este olvido todo o que con el se foi, o traballar como cando era neno e vira e oíra o tic, tic dos canteiros debaixo dos seus tenderetes e o seu propio canto e a súa linguaxe indescifrable.

Máis tarde construín en Tarragona o edificio do Goberno Civil. Eran tempos en que os arquitectos xogabamos á pobretería: os tablóns, a uralita, os enfoscados pintarraxados vencían outros materiais que, precisamente por nobres, eran inaceptables... ¡Ah! Pero o Goberno Civil era outra cousa, era un edificio oficial, representativo, non podía facerse na Arquitectura da chabola.

Así estaban as cousas cando tiven a grande oportunidade de comentar co grande arquitecto e mestre Xosé Luís Sert, recén coñecido por min, en Barcelona, os meus aspaventos cara a un material nobre coma o mármore, tan lonxe de ser admitido daquela por tantos arquitectos modernos progres (daquela) que desbotaban o mármore e tamén naturalmente os gobernos civís do poder central. Tiven esa oportunidade e acepteina.

«Don Xosé Luís, un Goberno Civil, un edificio do Estado ¿feito de mármore está mal?».

«Non, ¿de onde é o mármore?».

«Todo o que tire vostede do solo e, laborado ou non, o chanta vostede enriba, está ben».

«Mil gracias, don Xosé Luís».

Tarragona, iso si, fíxose chapado. Alí usouse o mármore pulido no exterior, brunido en pavimentos e, recordo, que tiven a gracia de face-la mesa do conserxe, un pequeno paralelepípedo de pedra, brunidas tódalas súas caras menos o superior que se puliu (para encher impresos), representando a marabilla que un só material nos ofrece, e que fai representativa a unha pedra, aínda sendo soamente a mesa do conserxe; era a pedra do patio dos Reis no Escorial, a última pedra.

Podería falarse dos materiais nobres, o por que a Arquitectura e a Escultura

sempre preferiron os materiais pesados: a pedra, bronce, ferro... O constructivista ruso Lisisky preguntábase por que o peso está sempre ligado á nobreza, duración, eternidade e así as artes que aspiran a ela. Sen embargo, hoxe teñen que loita-los pesados cos máis lixeiros. Os artistas dos anos vinte, trinta, escultores e arquitectos aprenderon o uso dos lixeiros para as súas novas obras, concepcións e cren que a arte se pode conseguir tamén con chapas e cables.
¿E a música?
Realmente a pedra e, coa madeira, o único material que a natureza nos dá prefabricado, todo o demais é, podería dicirse, química.

Por moderno funme da pedra, era necesario e, velaquí, agora nestes momentos, traballo nuns edificios importantes de pedra. Cérrase o ciclo.

A pedra é sempre vella e actual. O seu valor en si misma é tan grande que supera mesmo as nosas actuacións con ela.
Un señor culto, de cidade, fala ó seu paisano galego ante uns penedos:
«Non cabe a menor dúbida; é un monumento megalítico».
«Eiquí, n'aldea chamámoslles pedras» (*Cousas*, Castelao).
A pedra debaixo da terra que pisan os bois sempre seguirá dándose a quen a sinta, a quen verdadeiramente a necesite.

Texto 7: Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*

Quaderno 5: "Architettura". 15 maggio 1970 – novembre 1970
Settembre 1970
[…]
Atlantico-Castropol
Galizia-Lugo
Santiago de Compostela
Vigo, Pontevedra
Braga
Miranda-Braganza

Quaderno 7: "Architettura". 28 maggio 1971 – 23 giugno 1971

22 giugno
Vista l'edizione spagnola del libro La arquitectura de la ciudad. Discorso con Salvador su Gaudì a proposito della mostra da lui allestita a Parigi. Foto di Gaudì con il coro e la confraternità come in un film di Buñuel. Salvador che da anni studia Gaudì è entusiasta di questo catalano: mi sembra molto bello il suo discorso sulla tradizione e la autobiografia e sulla religiosità dell'architetto catalano fino al valore dell'oggetto e del feticcio. Ho sostenuto che ciò che più mi colpisce – da sempre – sono opere come il Parco Güell e la chiesa della colonia Güell. In questa chiesa alcuni elementi come le colonne storte stanno tra la citazione e l'autoanalisi. Chiese paleocristiane che affondano dove le più diverse colonne antiche si unificano in un insieme che è il tempo. Gaudì inventa strani eppur tradizionali capitelli incurvando e scheggiando le colonne. Salvador assicura che questi 'cedimenti' obbediscono a precisi motivi statici, seguono cioè le forze. Vedi anche la selva di colonne del Parco Güell. Discorso su Gaudì, Santiago, Granada e l'arch[itettura] spagnola. La ricongiungo ad Altamira e all'impressione delle *cuevas*. Tanto le *cuevas* che l'arch[itettura] araba hanno questo rapporto di ombra e luce. Il barocco di Santiago. Cercare il libro sull'arch[itettura] celtica della Galizia e questo barocco.

Quaderno 8: "Architettura". 10 luglio 1971 – 31 luglio 1971

22 [luglio]
Cartolina di Checco (F.T.) da Stonehenge. 'From the beginning to the end architecture is only a great zero, Checco'.
Perché? In realtà la cartolina è bellissima; è presa dall'alto e mostra una grande campagna verde rasata, le pietre e il cerchio o più cerchi che le contornano. Mi sembra un grande inizio. Non ho mai visto le costruzioni megalitiche in Gran Bretagna ma quelle in Bretagna e in Galizia mi hanno impressionato moltissimo. So che è difficile parlare di Stonehenge senza fare della cattiva letteratura, ma come non riconoscere la forma di queste pietre per tutta la storia?

Quaderno 9: "Architettura. Il Cimitero di Modena". 5 agosto 1971 – 10 ottobre 1971

Domenica 10 [ottobre]
Ricordo che nel Castello di Chambord la cosa più importante è la pietra bianco-giallognola gessosa tagliata a grandi blocchi regolari che costituisce interno e esterno. E il cilindro interno della scala che ricorda il pozzo di S. Patrizio di Orvieto con le luci alterne e le rampe stagliate. In questa costruzione di pietra i solai di legni (rimossi nell'ingresso dalla Porte Royale) sono una porta accessoria e distributiva.
Nelle chiese bretoni sull'Oceano la vegetazione muschiosa sulla pietra grigia è uguale a quella di Santiago – grigio / verde / ruggine – i colori delle conchiglie. Anche il bizzarro gotico/rinascimento/barocco.
La storia dell'architettura è in quest'opera e in quest'altra, negli elementi nelle cose costruite ecc., dove gli stili sono pure classificazioni, schemi di riferimento, didattica dell'artista e del muratore, notazioni. È sempre fondamentale il discorso tecnico.

Quaderno 10: "Architettura". 21 novembre – 13 febbraio 1972

5 genn[aio] 1972
Conferenza a Barcellona per martedì 11 genn[aio]. Titolo fissato 'Teoria dell'arch[itettura] e critica ideologica', diapositive.

11 genn[aio]
Conferenza a Barcelona al Colegio e il 13 alla Facoltà. Entusiasmo per questa città e per gli amici catalani. Rivisto con Salvador le opere di Gaudì e il gotico catalano. El Pino.
Sempre la stessa impressione non risolvibile nella '*mezcla*' di elementi di Gaudì, considero sempre l'opera più straordinaria *el parque Güell*, soprattutto il colonnato dorico centrale (costituito dai tubi per la riserva d'acqua e che era mercato) e le gallerie inclinate per il contenimento delle spinte.
Bonet-Correa e gli altri vogliano che scriva un diario architettonico del mio viaggio in Galicia con schizzi delle cose che mi hanno colpito. Dovrebbe uscire un *cuaderno* del *Colegio* sopra la Galicia. È una proposta che mi piace molto e credo di avere ancoro degli appunti del viaggio. Mi hanno regalato il libro di Bonet-Correa *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, mi sembra bello anche se prevalentemente filologico […].

Quaderno 14: "Architettura. arh. analogica – città analoga". 5 novembre 1972-31 dicembre 72

31 decembre 1972
L'analisi qui intrapresa dei miei progetti tende a porre le basi di una teoria analitica dell'architettura che è indipendente dalle condizioni in cui è sempre così retta l'architettura storiche, funzionali, economiche ecc. Essa si presenta come una pura teoria della composizione, come tale si involge a quegli elementi dell'architettura la cui presenza in ogni composizione è un dato di fatto. Spesso chi ha tentato questa strada è arrivato alla riduzione geometrica, forme elementari di geometria piana e spaziale. Tale risultato è insufficiente poiché la geometria come tale ha uno sviluppo solo in sé e il limite di queste teorie, spesso interessanti, è di arrivare ad una geometria complessa ma ibrida che non si traduce nella forma architettonica. Io ho cercato di superare tutto questo ponendo un primo piano le questioni tipologiche, anche se mi sono accosto che la riduzione tipologica si presta a molti equivoci e inoltre pur costituendo gran parte della arch[itettura], essa non è tutta l'architettura. Un maggiore approfondimento della questione tipologica mi è parso potersi trovare in quegli aspetti della tipologia più legati al manufatto storico – per esempio le sezioni archeologiche. In queste il tempo dell'arch[itettura] mostra più chiaramente quelle condizioni di vita che hanno determinato la tipologia. Una sezione orizzontale del mausoleo di Adriano ci fornisce un elemento della progettazione di questo edificio in misura ben maggiore della sua

riduzione geometrica. Compaiono qui una serie di elementi puramente formali che costituiscono la architettura del mausoleo. Anche la disposizione delle forme geometriche le stacca praticamente dal quadrato, dal cerchio ecc. Inoltre, l'uso di una determinata tecnica di restituzione introduce un elemento ulteriore di progettazione dell'insieme. Lo stesso argomento vale per la tipologia di una casa romana, o gotica o moderna.
Con il problema di queste sezioni noi affrontiamo direttamente il rapporto con la topografia, rapporto tra i più stretti per la formazione dell'architettura. Anche la topologia e i metodi di misurazione e di restituzione topografica – sono strettamente legate anche nel loro aspetto geometrico all'architettura.
È importante come ho sempre cercato di fare approfondire questo aspetto. Rapportato alla città esso ci illumina sulle questioni del suolo urbano e del formarsi dell'arch[itettura] nella città. Nei suoi risultati esso costituisce anche un'analisi formale dell'architettura. Solo da questo esercizio che a volte può sembrare pieno di senso l'architetto acquista una conoscenza non formalistica della forma. Partendo da queste analisi io sono successivamente fissato alcune forme tipologiche della progettazione che non sono puramente geometriche o distributive ma costituiscono una proposta architettonica. Un esempio è il nesso che si è tra queste forme e gli edifici residenziali al quartiere Gallaratese e al San Rocco. Essi sono praticamente un'applicazione di quanto ho trovato. L'architetto non deve e praticamente non può inventare: quando crede inventare egli spesso fa confusione tra forme per loro natura distinte.
Ma gli edifici residenziali sono certamente i più legati alla questione tipologica così impostata che rischia di essere deformata in una variante dei caratteri distributivi degli edifici (che pur costituisce l'apporto più valido delle teorie funzionaliste).
L'analisi deve allora estendersi a elementi e parti più complesse dell'architettura diversamente essa non si allontanerebbe dalla secolare questioni della casa primitiva e della capanna. Questione che, senza tanta letteratura, è definitivamente risolta da uno studio storico-tipologico che divida forma dell'architettura, stabile, da condizioni in cui si realizza una certa architettura. Condizioni che sono al contrario storicamente determinate, quindi diversificate, e costituiscono il progresso concreto dialettico della architettura come di tutte le altre arti e tecniche.
L'estensione dell'analisi da me iniziata (vedi quaderno 7) si rivolge a un intorno di architettura; queste da me progettate ma può essere fatta, via via che essa acquista maggiore precisione, ad altre costruzioni e come sistema universale dello studio dell'architettura dal ponto di vista della progettazione.
Compio qui questa analisi rispetto a una serie di disegni che sono sintetici e che ritornano continuamente nella mia architettura. In questa analisi, per meglio descrivere alcuni pezzi o parti, ricorro a delle analogie. Questo sistema della analogia può essere inteso in due modi tra loro complementari. Mi referisco sempre a questioni puramente compositive:
a) L'uso di sovrapposizione di elementi estranei, vere e proprie citazioni, che hanno ne procedimento compositivo il valore di un collage. Una colonna o un timpano classico, una vetrata, un doccione etc. che o risolvono esemplarmente o come rimando un certo particolare o arrivano a rendere esplicito il carattere di una architettura la cui soluzione è in fondo definitiva. Questo vale anche per l'arch[itettura] urbana sia nel passato che nel presente.
Esso è stato posto come sistema compositivo dell'architettura romana e dall'eclettismo ma in quest'ultimo caso – anche se spesso con risultati eccellenti – viziato dallo storicismo e da un aspetto letterario della citazione.
All'analogia appartiene anche ogni sistema naturalista o organico. In quest'ultimo caso è falso come per il funzionalismo il riferimento al farsi, ma è giusto il trasporto delle forme.
Tutto questo deve essere molto sviluppato.
b) L'analisi analogica del significato della forma. Questa è certamente più legata all'aspetto individuale di filtrazione dell'educazione alla forma. Ma questo aspetto individuale – che costituisce l'immaginazione – è fondato su una educazione, conoscenza delle forme costruite sull'architettura.
Non voglio entrare nell'aspetto epistemologico di questo problema. Io affronto solo questioni tecniche dell'architettura e voglio ridurre l'architettura per quanto più le è proprio, l'aspetto compositivo, ad una tecnica con discreti carattere di chiarezza.
Se applico questa analisi ad una delle ultime opere, il Cimitero di Modena, essa si carica di valori che mi sembrano sfuggile alla possibilità di sintesi ma che invece si rivelano chiarissimi anzi semplici ad elementari nelle piante e negli alzati. Nella relazione ho cercato di far questo mediante l'uso della descrizione. Ma la possibilità di descrizione è una verifica dell'analisi e insieme un modo per chiarire l'analisi. Ho descritto questo principio dai trattatisti ma in particolare da Boullée e da Loos.
Ho applicato questa analisi anche mediante la descrizione dell'architettura gotica e di un'opera così complessa come il Duomo di Milano. O ad un'opera straordinaria come Santa Clara a Santiago de Compostela.

Quaderno 15: "Architettura". 4 febbraio 1973 – 6 ottobre 1973

3 ottobre 1973
[…]
Mi sono proposto nel vedere il terreno per la casa B. questo diverso rapporto con l'ambiente naturale. Un terreno scosceso, un bosco: alcuni punti dove vedere il lago. Sullo sfondo il Castello di Angera, quasi il paesaggio che si vede dal San Carlone.
Forse solo in questo paesaggio compare la mediazione della storia, diventa subito un riferimento. Anche nella composizione 'le due città', penso al progetto come un elemento fisso, di riferimento. Il fondo si ricompone dietro un elemento immutabile. In ogni composizione aumenta lo spazio del cielo. Anche esse è un elemento geografico. Da qui la volontà di abitare, il cielo con cose; vedi l'angelo di Tanzio da Varallo per cui la vicenda più importante, è nel cielo ecc. In questo grande spazio si riuniscono tempo atmosferico e tempo cronologico. Ma anche nella materia delle cose, nelle pietre dove la forma lavorata si riunisce alla forma della materia, le scritte e le figure delle pietre tombali. Questo annulla ogni altra concatenazione di vita pubblica e privata; ancora pensi alla Cattedrale di Santiago, alle facciate successive a loro volta riunite dal tempo e dall'aria del mar e costruite sopra e l'ina all'altra unite. L'alba di San Michele 2/3 ott.[obre?] aveva questa patina e le pietre di Bobbio nel ponte medievale. Tutte queste cose non n'entrano nei programmi o sono frammenti di una soluzione che resta non chiara.

Quaderno 16: "Architettura". 25 nov. 1973 – 20 maggio 1974

11/16 dic.
Santiago de Compostela
Riunione dell'Archivio Storico
Lugo, Pontevedra
Pomeriggio a Madrid

Quaderno 19: "Architettura". 6 settembre 1975 – luglio 1976

15/15 Lisboa/Porto
A Setúbal, rivedendo Setúbal il progetto del Bacalhau mi sembrava prendere una maggiore realtà. Visita al Bom Jesús a Braga. Una specie di Sacro Monte con l'alta salita centrale fatta da muri che alla distanza si sovrappongono. In pianta è una specie di Spina. Le cappelle nelle strade nel bosco.

Introduzione = sei pessimo

Introduzione Santiago:
~~In questa introduzione~~
~~Perché~~
Organizzazione della scuola
[?] internazionale
Programma

Quaderno 20: "Discorso di Santiago". 19 luglio 76 – ottobre 76

19 luglio
Px il discorso di Santiago
La Via Lattea

Discussione con Salvador

Trasformazione degli edifici monumentali di Santiago. Se il destino della città è quello di una futura capitale politica della Galizia non è detto che il suo centro diventi un centro politico-amministrativo. Credo che una delle deformazioni dell'arch[itettura] o società moderna sia quella di vedere un destino univoco della trasformazione in edificio pubblico. Penso per esempio al Castello di Bereguardo che è casa d'abitazione, scuola, ambulatorio e costituendo una unità d'abitazione quartiere.
Il centro di Santiago deve essere visto globalmente nelle sue funzioni ma è da respingere l'ipotesi di una città universitaria o politica/amministrativa con ulteriore allontanamento degli abitanti.
Dopo secoli di questo allontanamento noi dobbiamo trasformare nel senso della vita della città- Non esiste nessun ostacolo a priori che impedisca che *las Pelayas* diventino un complesso d'abitazione invece di una scuola o di un collegio.
In tale direzione anche il rapporto centro storico/progetto assume una caratteristica più definitiva. Il progetto per il centro storico non è né il restauro né la messa in efficienza di una struttura similare. Chiese abbandonate come S. Martín Pinario possono diventare musei ma anche teatri e scuole.
Questo è il senso della priorità della forma rispetto alla funzione, la quale è soprattutto funzione nel tempo e del tempo.

Il principio dell'analogia ci permette di considerare il costruito non come uno sfondo più o meno suggestivo, ma come un materiale della nostra stessa costruzione. In tal senso gli antichi hanno operato nel centro storico. In tal senso noi prendiamo la doppia facciata della cattedrale di Santiago, dove penetriamo di architettura in architettura, e a quella meravigliosa invenzione della civiltà barocca in tutta la Spagna che è il retablo, un'architettura autonoma in sé nella forma e nei materiali che si riflessa nella più ampia costruzione. E in modo più ampio i palazzi erano costruiti come città, pensate al palazzo ducale di Mantova e ai molti esempi in Italia, in Francia, in Spagna, in tutto il mondo. Il palazzo freno alle isole tremiti, Spalato, il palazzo di Beroguardo. Intratteniamoci su alcuni di questi esempi.

Quaderno 21: "Architettura. USA / progetto Firenze". 20 ottobre 1976 – 15 maggio 1977

20 ottobre 1976: Ritorno da Santiago

3 maggio 77
Prologo pubblicazione Santiago
Questo libro documenta una esperienza singolare. Il corso di un seminario o di una scuola che ha affrontato i problemi dell'arch[itettura] in un luogo circonstanziato: la Galizia.
Io amo Santiago de Compostela con timidezza e gelosia.

Quaderno 22: "Architettura. Ospedale di Bergamo, 78". 15 maggio 77 – 21 luglio 78

22 agosto
Preparazione mostra Castelli
MY
Preparazione conferenza apertura Santiago
Santiago
Autonomia e architettura
Locus
Bilancio di un anno di architettura?

Santiago
Dom. 25 sett. 77
Philip Roth, *The profession of desire*.
Ma in verità nulla vive un me come la mia vita, accusa di narcisismo autobiografico.
Il professore del disidero.

Quaderno 31: "Architettura". 13 novembre 1985 – 29 gennaio 1986

2-5 Dic. Sevilla
Sevilla. Convento di clausura di Santa Paula. Visita con Ferdinando [sic] Villanueva che cura il restauro o meglio la guerra alle termiti. Luogo e architettura bellissimo. Il quadro della facciata del convento realista ma con qualcosa di inquietante nei colori e nei particolari. La suora ci ha spiegato che è stato fatto dalla madre superiora prima di morire per poter vedere la facciata della chiesa del convento dall'esterno. La madre lo aveva copiato da una fotografia ma che essendo questa abbastanza obscura, dove come inventari alcuni particolari. Inoltri non poteva copiare i colori così decisero che la sorella portiera le dicesse via via i colori delle diverse parti. Nel far questo la madre superiora chiedeva sempre maggiori chiarimenti, correggeva, interpretava il colore. Tutto questo mi sembra una strana, singolare operazione. Come una tecnica descrittiva che non rinuncia a rappresentare e trasforma la clausura (cioè una condizione di impossibilità riguardo all'esterno) in una conoscenza come mentale della realtà non sperimentabile.
È certo che il quadro era di una rara bellezza / ed esso esprime non solo la sensibilità dell'artista ma anche le condizioni in cui era così retto ad operare. Queste condizioni, come spesso avviene di fronte ai limiti, sono state positive.
È questo il secondo convento di suore di clausura che vedo dopo *las Pelayas* di Santiago de C. Anche qui mi ha colpito il senso di calma, di distensione, di luminosità atmosferica e umana del convento. La sensibilità femminile ad un grado molto alto, quella letizia di cui parlano i testi religiosi -credo che nelle comunità maschili tutto sia diverso, più rozzo o più teso.
Non so.
Dopo molti anni (5/6?) che non andavo a Sevilla, la geografia del luogo e le persone mi erano molto familiari e a me sembrava di essere familiari a loro. Forse perché ripeto nei miei disegni certe costanti di questa città, basterebbero i *retablos* e *las palmeras*. Anche cose meno chiaramente legate alla forma.

Quaderno 34: "Architettura". 24 dic 86 – 14 luglio 88

Marburg mi ricorda Quedlinburg nella DDR che mi aveva dato una grande emozione. Quedlinburg era la sede dei Cavalieri Teutonici nella parte nord-orientale (Prussia) come Marburg lo era nella parte meridionale (Reno).
Entrambe possiedono le case dei più importanti personaggi della storia tedesca: a Marburg la casa di Martin Lutero, dei fratelli Grimm, di Heine…
È singolare, ma anche normale, che i fratelli Grimm abitassero qui. Egli non hanno fatto altro che raccontare questa città e il paesaggio che la circonda. È anche la sede della Prima Università Riformata.
Quando vedo questi luoghi ho anche una riconciliazione con l'architettura, essa è davvero la scena [?] della vicenda umana. Era collegata a Santiago, era uno dei luoghi eletti del Camino de Santiago. Anche il prof. Carson ama Santiago e abbiamo parlato di queste parentele studiando la città e l'architettura si rigale facilmente a queste complesse parentele.

Quaderno 36: "Architettura". 16 luglio 1988 – 28 agosto 1988

Sabato 23 luglio
Questa volta questa estate milanese sempre strana non è una scelta. È incredibile come in città deserta un certo gruppo continua a lavorare e come le scadenze si prolungano. È stato approvato il Palasport e questo credo che sarà una grande architettura lombarda. In settimana devo firmare una prima traccia del Palazzo dei Congressi, poi andare a Londra, e tante cose. Ma non sto scrivendo un diario di bordo.
Ma l'altro giorno in studio –in una pausa o allenza– ho provato a riprodurre con la Xerox alcune cartoline legate a [?]. Questa riduzione mi ha ricordato l'idea costante (quindi non ricordata ma di nuovo emerge) di alcuni miei progetti. Come una forma economica del Theatrum [?], in cui ho lavorato gli ultimi tempi che ero "libero". Forse uso per la prima volta questa parola libero come se avessi perso la libertà.
Mi sono innamorato di queste piccole riproduzioni che sconvolgano il disegno originale, mettendo in luce alcune differenze. E sarebbe interessante esprimere queste differenze. Questo appartiene di più a questi quaderni e non ha certamente il valore o l'impegno o la volontà artistica del libro azzurro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Anche se il senso non è molto diverso. Nella scelta di queste riproduzioni vi sono cose per me oramai antiche come case nuove – il Cortile di Broni, Berlino, la cartolina con le ciminiere [?] Fukuoka e le case americane–.
E questi vecchi disegni che hanno oramai una loro storia, una composizione quasi coatta –eppure mi meraviglia come essi sono l'origine, il germe di queste nuove architetture che altri potrebbero giudicare più professionali. In realtà l'invenzione o la fantasia hanno radici più profonde della occasione. Ma l'occasione, come la storia di ogni progetto, è sempre diversa. Vi è in questo, al di fuori di ogni restrizione, una specie di benedizione dell'opera perché ci è permesso di affrontare sempre di nuovo quello che ci sembrava obsoleto e perché la fantasia ha il potere di muoversi dall'esperienza ma di lasciare dietro di sé tutti rottami che pure l'hanno costruita secondo il pazzo di Musil che ho citato più volte e che è diventato parte del mio modo di essere e di pensare. *Immer Wieder*. Questo adagio che ho scoperto in Hoelderlin e nei poeti tedeschi e ho ritrovato recentemente in uno scritto di Heidegger mi sembra una chiave importante per capire anche questo mestiere come parte di un tutto più vasto in cui anche noi potremmo chiederci: che cosa è l'architettura?

E credo che dovremmo partire dal suo significato prima, come molti anno fa, io ho tentato nell'architettura della città. Per esempio, che cosa è questa cupola, la MOLE ANTONELLIANA, che io vedo dietro questa cartolina dell'edificio del GFT? Potrebbe sembrare allusiva ma essa è in realtà il continuo del progetto.
Così questo invito che ho trovato in questi giorni d'estate del Colexio di Galizia. Questo ALDO ROSSI + 21 (arquitectos españoles) e il luogo [d'] esposizion[e] -hostal- con quel Compostela 1976 (solo 12 anni e mi sembra così antica) tutto questo trasforma il progetto 'La casa Bay', un una storia diversa, come diverse saranno le sue imitazioni o copie o solo ricordi. Ma il nome che diamo alla cosa e il suo contesto ci offre una nuova realtà e spesso questa realtà è più ricca, o più luminosa o magari più academica.

Quaderno 47: "Architettura". 18 dicembre 1991 – 5 dicembre 1992

Settembre è l'ultimo mese referenziato. Sarebbe 1992.
21/25 Vigo/Santiago
El Museo del Mar
Ritorno a Santiago de Compostela dopo molti anni.

Texto 8: Prego de bases do concurso da Cidade da Cultura

A carón da Gran Biblioteca de Alexandría ergueuse, máis tarde, un museo. Este museo —o MUSEIÓN, que dará nome ós museos do Renacemento— era en realidade unha especie de Academia onde se xuntaban os máis importantes sabios da época para adicarse ó estudio e ó coñecemento dos fenómenos da natureza. Na Grecia clásica, o MUSEIÓN era o lugar relacionado coas musas inspiradoras da arte, nun período no que o estudio da arte e da natureza ían parellos.

Tal como sucedía na Biblioteca de Alexandría, e despois nun período de especializacións, nos últimos anos volve a tendencia de potenciar organismos arquitectónicos complexos. Un novo tipo de complexo arquitectónico que ofreza toda clase de servicios culturais, artísticos e científicos, está presente en moitas das propostas máis recentes. Trátase de grandes edificios adicados á cultura dentro dos que están previstos servicios moi diferentes, entre eles os de museo, sala de exposicións, bibliotecas, mediatecas, salas de conferencias, salas de música, etc.

Despois dun dilatado percorrido a través da historia dos espacios e das tipoloxías adicadas á arte, á cultura e á ciencia, constátase o paso, ó longo dun período no que teñen predominado a autonomía, a disociación e a especialización de actividades. Un importante grupo de realizacións e proxectos actuais amósannos unha tendencia sorprendente: a confluenica e interacción de moi diversas funcións relacionadas co saber e a cultura en grandes complexos arquitectónicos —xa sexa organizados segundo edificios dispersos, segundo complexos articulados, ou segundo grandes contenedores compactos e tecnificados— uns obxectivos e usos asimilables. É dicir, coleccionar e mostrar obxectos de valor cultural, histórico ou artístico —xa sexan libros ou pezas artísticas—, definir espacios para a interrelación dos creadores e do público, para a audición de música ou espectáculos de teatro, cine e vídeo, tamén para a transmisión de coñecementos científicos, etc.

A precipitada evolución social, desigual no seu «tempo» de implantación e nas súas derivacións, sitúa ós países avanzados diante da necesidade de conxuga-los hábitos adquiridos coas novas tecnoloxías, as tecnoloxías coa educación, a educación co ocio, o ocio co mercado, e así sucesivamente, ata involucrarnos en ciclo de duración imprevisible con constantes interrelacións.

Sometidos a esta nova dinámica como unha resposta netamente galega á tendencia mundial baseada na creación de áreas ou centros de conservación, produción, exhibición e consumo cultural, comunicativo e tecnolóxico, preténdese acadar un ámbito que, partindo do aproveitamento máximo das infraestruturas tecnolóxicas, supoña o eixo dinamizador da nacente sociedade da información.

Chamarémolo «Cidade da Cultura de Galicia» e será un espacio multifuncional, multidisciplinar e aglutinador, propicio para a interacción cultural, a formación e a busca, que debe respostar intelixentemente á demanda dos tempos e que supoña un referente inequívoco da Galicia do século XXI.

Ó mesmo tempo, terá que ser e haberá de servir para: conserva-lo transcendente, o que se legue ás xeracións futuras, preserva-las esencias da vida, os pensamentos e as ideas, as palabras e as imaxes, a arte, as tradicións, os valores, para recoller, en suma, a herdanza dunha Galicia bimilenaria e para construírmo-la Galicia do terceiro milenio.

Preténdese crea-la Cidade da Cultura de Galicia como un novo obradoiro, como un lugar para a convivencia pública, para o intercambio de coñecementos e para a asunción das avangardas do deseño.

A nosa «cidade» será contemplada coma unha avanzada arquitectónica, que provoque o interese cidadán e a atención internacional desde a súa propia presentación. Preténdese que sexa un símbolo da Galicia do terceiro Milenio, unha continuidade do noso entorno románico e barroco.

A súa radicación deberá centrarse en Santiago de Compostela, pola súa significación como centro cultural de importancia europea e universal, capital administrativa e política da autonomía, cidade universitaria e eixo neurálxico das comunicacións e das telecomunicacións da nosa comunidade.

A Cidade da Cultura de Galicia constituirase arredor dos seguintes módulos:

- A Biblioteca de Galicia.
- A Hemeroteca de Galicia.
- Centro Audiovisual.
- A Base Informática do Camiño de Santiago.
- Banco de Fotos de Galicia.
- Museo da Historia de Galicia.
- Bosque de Galicia.

Completará, así, un conxunto de instalacións integradas que servirán de centros para o estudio e a investigación, de fotos de debate e de espacios para exposicións das mostras máis representativas do sector artístico, ó tempo que serán capaces de acoller, tamén, congresos, seminarios, simposios, cursos, conferencias e proxeccións. Centros capaces de fomenta-la edición sobre calquera tipo de soporte, papel, discos, curtametraxes, películas, programas audiovisuais e multimedia.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CATÁLOGO

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



A01: 30 Vivendas de Protección Oficial

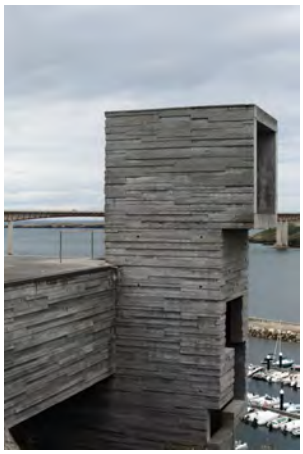
Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso (Abalo-Alonso)

1998-2000

Lugar de Chaos, A Arnoia (O Ribeiro)

AA.VV. (2007a), Abalo (2001), «Premios COAG» (2001), Santos Farto (2007). **Máis**: *Arquitectos* (nº 168, 2003)





A02 Ribadeo accesíbel

Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso (Abalo-Alonso)

2005-2010

Ribadeo (A Mariña)

AA.VV. (2007a; 2017b), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013). **Máis**: *Márgenes Arquitectura* (nº 3, 2011)





A03 Remodelación da praza de San Clemente

Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso (Abalo-Alonso)

2012

Santiago de Compostela

Abalo e Alonso (2013a; 2013b)

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

A






A04 Rehabilitación de hortas en Caramoniña

Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso (Abalo-Alonso)

2015

Santiago de Compostela

Abalo e Alonso (2016a; 2016b)



A05 Edificio para a UVIGO no Berbés

Elizabeth Abalo e Gonzalo Alonso (Abalo-Alonso)

2016-2020

Vigo

Abalo e Alonso (2021a; 2021b), Rodríguez Caramés (2021b)




A06 Hotel Milano

Agata Giannocchiari e Facchin

1990

A Estrada (Tabeirós-Terra de Montes)

Agata Giannoccari e Facchin (1992), X. Casabella López (1992)







A07 Albergue para peregrinos

Isabel Aguirre e Celestino García Braña

1993

Ribadiso, Arzúa

Agrasar Quiroga (1993), Seara Morales (2003a)







A08 Rehabilitación da contorna do mosteiro de Caaveiro

Isabel Aguirre e Celestino García Braña

2001-2007

A Capela (Ferrol)

AA.VV. (2007a), Sánchez García (2020b), Sánchez García e Yáñez Rodríguez (2020), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Yáñez Rodríguez (2019; 2020)



USC

A













A09 Parque de Bonaval

Isabel Aguirre e Álvaro Siza

1990-1994

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Aguirre de Úrcola (1992; 1993; 1994; 2009), Aguirre de Úrcola e Siza Vieira (1996), Blanco Hervés (2006), «España, los 90: 1994.5: Al aire libre» (1999), Frampton (2000), Hamm (1993), Lens Villaverde (2007), Llano Cabado e Castanheira eds. (1995), López Silvestre (2007), «Parque de Santo Domingo de Bonaval» (1995), Peláez e Saladini (2001), Peña Pereda (1989a; 1989b), Perozo ed. (1993a), Quintáns (1994b), Rodríguez Caramés (2022), Saladini (2002), Segade Lodeiro (2002), Siza Vieira (1993a; 1994a; 1995d; 2000a)



A10 Edificio da Coca-Coca

Andrés Fernández-Albalat Lois

1960

A Coruña

Baldellou (1995c), X. Casabella López (1985), Fernández-Albalat Lois (2008), Fernández Cobián (1998), González Garcés (1990), Río Vázquez (2014), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Sabín Díaz, Blanco Lorenzo e Río Vázquez (2020), Seara Morales (1993b; 2002), Vigo Trasancos (1993)



A11 Vivendas para pescadores

Andrés Fernández-Albalat Lois

1967

Sada (A Coruña)

Baldellou (1971), X. Casabella López (1985), Seara Morales (2002)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO COMPOSTELA

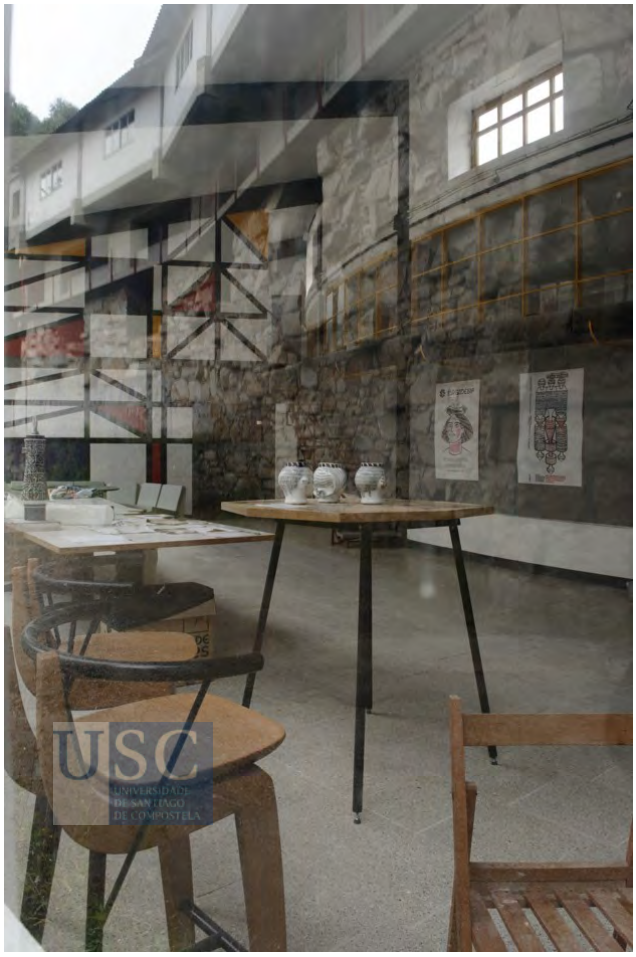
A













A12 Laboratorio de Formas e fábrica de Sargadelos

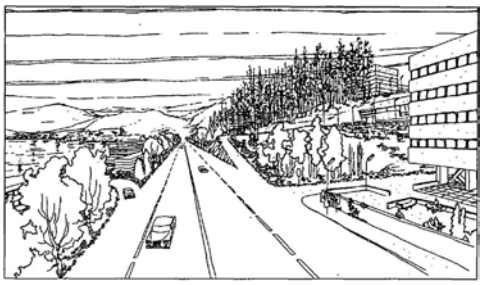
Andrés Fernández-Albalat Lois

1967-1970

Sargadelos, Cervo (A Mariña)

Beiras García-Sabell (2017; 2020), X. Casabella López (1985), Fernández-Albalat Lois (2008), González Garcés (1990), Río Vázquez (2014; 2015a; 2019; 2021), Seara Morales (2002), Vigo Trasancos (1993)









A13 Cidade das Rías

Andrés Fernández-Albalat

1968

Golfo Ártabro

Dalda Escudero (2017a; 2017b), Estudio de Urbanismo, Sociología y Arquitectura (EUSyA) (2019), Fernández-Albalat Lois (1969), R. García (2013), González Harguindey (2017), «La Ciudad de las Rías. Sesión crítica de arquitectura» (1969), *La Voz de Galicia* (1968), Martínez Suárez (2002a), Peña Pereda (1977), Pita Abad (2007), Río Vázquez (2014), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Seara Morales (2002)



A14 Vivendas en Porta Real

Andrés Fernández-Albalat

1969

A Coruña

Baldellou (1971), Fernández-Albalat Lois (2008), Garrido Moreno (1998b; 1999b), X. Piñón (1986), Seara Morales (2002)



A15 Complexo escolar de Benquerencia

Andrés Fernández-Albalat

1972-1976

San Pedro de Benquerencia, Barreiros (A Mariña)

«Arquitectos gallegos» (1978), X. Casabella López (1985), Fernández-Albalat Lois (2008), González Garcés (1990), Seara Morales (2002), Tzonis e Lefaivre (1985; 1986a; 1987)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A



A16 Vivenda unifamiliar

Andrés Fernández-Albalat Lois

1976-1980

Montecelo, Bergondo (A Coruña)

Baldellou (1995c), X. Casabella López (1985), Fernández-Albalat Lois (1991b; 2008), González Garcés (1987c; 1990), Seara Morales (2002)





A17 Facultades de Matemáticas e Bioloxía

Andrés Fernández-Albalat Lois

1978

Santiago de Compostela

X. Casabella López (1985), Fernández-Albalat Lois (2008), Garrido Moreno (2007), González Garcés (1987b; 1990), Peláez e Saladini (2001), Seara Morales (2002)





A18 Centro de Cálculo de Caixa Galicia

Andrés Fernández-Albalat Lois

1979

Polígono de Pocomaco, A Coruña

AA.VV. (1987), X. Casabella López (1985), X. X. Casabella López (1989), Fernández-Albalat Lois (2008), Fernández Cobián (1998), González Garcés (1987a; 1990), X. Piñón (1986), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Seara Morales (2002)







A19 Estadio «Vero Boquete» de San Lázaro

Andrés Fernández-Albalat Lois

1990

Santiago de Compostela

Baldellou (1993b; 1994), Fernández-Albalat Lois (2008), González Garcés (1990), Hamm (1993), Isasi (1993; 1995a) Peláez e Saladini (2001), Quintáns (1994b), Sainz (1993ae), Seara Morales (1993b; 2002)





A20 Casa de Castro

Carlos Almuíña Díaz

1987-1994

Sulago, Merza, Vila de Cruces (O Deza)

Almuíña Díaz e Viz Otero (1991), Armesto Aira e Padró (1996)







A21 Xardín de San Frutuoso

Cristina Ansede e Alberto Quintáns

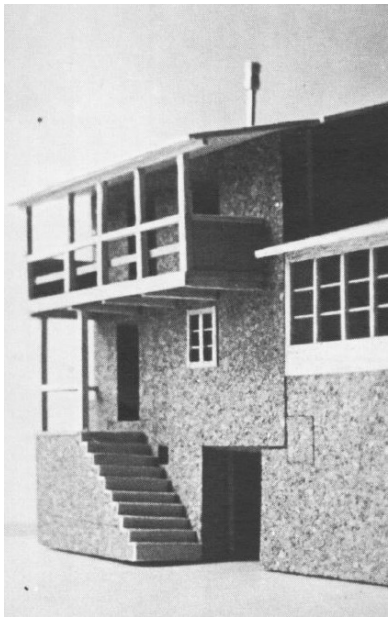
2010

Santiago de Compostela

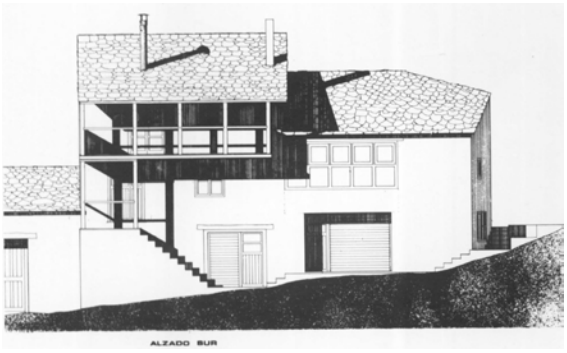
AA.VV. (2011), Monterroso Montero (2011), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A—B







A22 Rehabilitación de vivenda

Antonio Armesto Aira

1975

Vilasouto, O Incio (Sarria)

Grupo 2C (1977a), Seara Morales (1993b)



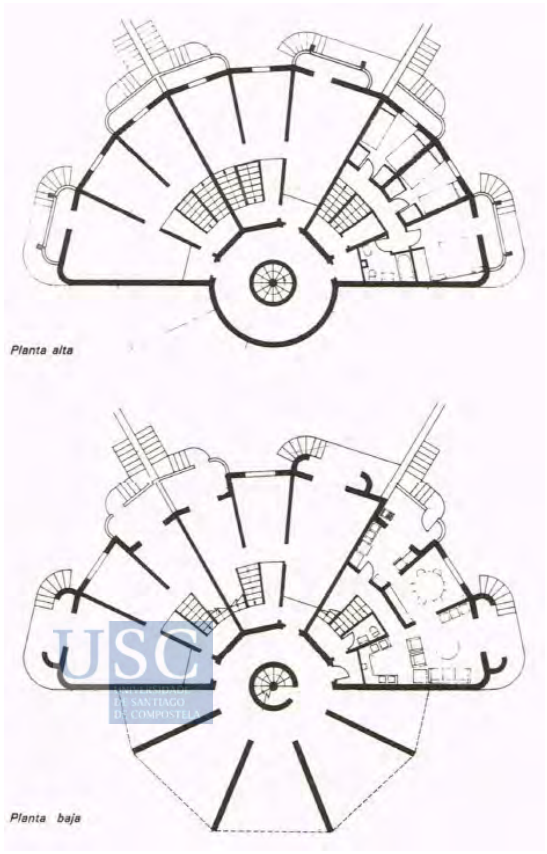
A23 A Casa do Taberneiro

Arrokabe Arquitectos

2014-2018

Santiago de Compostela

Valverde (2020b)





B01 Vivenda unifamiliar

Rafael Baltar e José A. Bartolomé

1970

Portosín, Porto do Son (O Barbanza)

Agrasar Quiroga (2009a), R. Baltar Tojo e Bartolomé Argüelles (1979), Seara Morales (2003c)







B02 Edificio para Fenosa

Rafael Baltar, José A. Bartolomé e Carlos Almuíña

1974-1976

Santiago de Compostela

Almuíña Díaz (1977), «Arquitectos gallegos» (1978), Baldellou (1995c), R. Baltar Tojo (1991a; 1992; 1994b), Bartolomé Argüelles (2001), Peláez e Saladini (2001), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Seara Morales (1993b; 2003c)

B







B03 Rehabilitación do Teatro da Beneficencia

Rafael Baltar, José A. Bartolomé e Carlos Almuíña

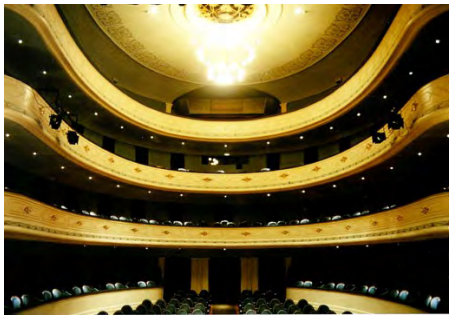
1984

Ortigueira (Ortegal)

Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Salvador Molezún *et al.* (1993), Seara Morales (1993b; 2003c)







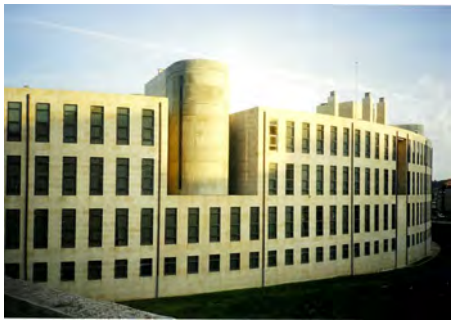
B04 Rehabilitación do Teatro Principal

Rafael Baltar, José A. Bartolomé e Carlos Almuíña

1984

Ortigueira (Ortegal)

Baldellou (1993b; 1994; 1995c) R. Baltar Tojo *et al.* (1991), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Llano Cabado (1991e), Peláez e Saladini (2001), Seara Morales (1991b; 1993b; 2003c)





B05 Xulgados de Fontiñas

Rafael Baltar, José A. Bartolomé e Carlos Almuíña

1992-1995

Santiago de Compostela

Baldellou (1995c), R. Baltar Tojo (2001b), R. Baltar Tojo, Bartolomé Argüelles e Almuíña Díaz (2000), Peláez e Saladini (2001), Quintáns (1994b), Seara Morales (1993b; 2003c)





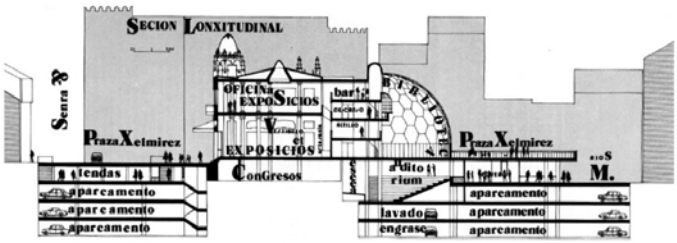
B06 Rehabilitación do Teatro Jofre

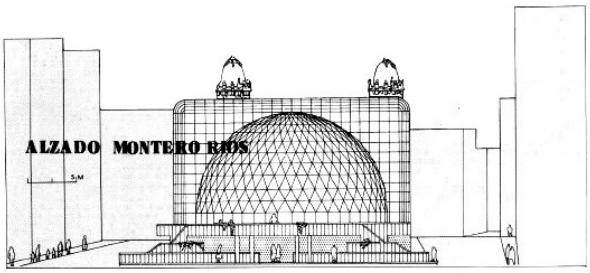
Rafael Baltar, José A. Bartolomé e Carlos Almuíña

2002

Ferrol

Seara Morales (2003c)





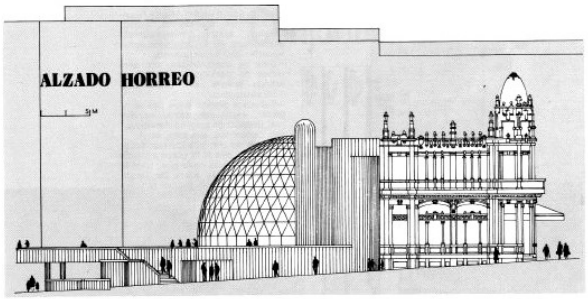
B07 Proposta de reconversión do Edificio Castromil

Rafael Baltar, José A. Bartolomé e Carlos Almuíña, Xosé Manuel Casabella e Xosé Lois Martínez Suárez

1975

Santiago de Compostela

Almuíña Díaz (1975b), Almuíña Díaz *et al.* (1985), Macías (2017), Morenas Aydillo (2006), Peláez e Saladini (2001), Rodríguez Caramés (sen data), Rodríguez Caramés e Sánchez García (2023)







B08 Edificio Plastibar

Xosé Bar Bóo

1957

Vigo

AA.VV. (1987; 1996d), Agrasar Quiroga (2002d; 2009b), Areán (1968), Baldellou (1995c), Bar Bóo (1968; 1978c), Blanco Granados (2015), X. Casabella López (1996), Fernández-Albalat Lois (1996a), García Braña (1996), García Braña e Agrasar Quiroga eds. (1998), Garrido Fenés (1996a; 1996b; 1998; 2000), L. López de la Osa (1996), X. Piñón (1986), Portela (1996), Río Vázquez (2014), Santos Zas (1996), Seara Morales (1993b; 1996b), Tarragó i Cid (1996), Vigo Trasancos (1993)

USC

B







B09 Casa Ferro

Xosé Bar Bóo

1962

Ponteareas (O Condado)

AA.VV. (1996d), Agrasar Quiroga (2002d), Bar Bóo (1968; 1990c; 1992b), Blanco Granados (2015), Garrido Fenés (1996a; 1996b; 1998; 2000), L. López de la Osa (1996), Seara Morales (1993b)





B10 Edificio de vivendas na rúa Jenaro de la Fuente

Xosé Bar Bóo

1962

Vigo

Bar Bóo (1968; 1990c), Blanco Granados (2015), Garrido Fenés (1996a; 1996b; 1998; 2000)







B11 Casa Vázquez

Xosé Bar Bóo

1963

San Miguel de Oia, Vigo

AA.VV. (1996d), Agrasar Quiroga (2002d), Areán (1987), Armesto Aira e Padró (1996), Bar Bóo (1990c), Blanco Granados (2015), X. Casabella López (1996), González Perona (1996), Río Vázquez (2014), Ruiz Cabrero (1989a; 1989b), Seara Morales (1993b)







B12 Vivendas para militares

Xosé Bar Bóo

1965

Campolongo, Pontevedra

AA.VV. (1996d), Agrasar Quiroga (2002d), Baldellou (1971), Bar Bóo (1990c) Blanco Granados (2015), Seara Morales (1993b), Vigo Trasancos (1993)





B13 Policlínico Cíes

Xosé Bar Bóo

1967-1868

Vigo

AA.VV. (1996d), Areán (1987), Agrasar Quiroga (2002d), Baldellou (1971), Blanco Granados (2015), X. Casabella López (1996), L. López de la Osa (1996), Pérez Sánchez (2007), X. Piñón (1986), Río Vázquez (2014), Seara Morales (1993b; 1996b)





B14 Igrexa de Nosa Señora das Neves

Xosé Bar Bóo

1968-1971

Teis, Vigo

AA.VV. (1996d), Agrasar Quiroga (1996; 2002d; 2009b), Blanco Granados (2015), X. Casabella López (1996), Garrido Fenés (1996a; 1996b; 1998; 2000), Río Vázquez (2014), Rodríguez González (2020), Seara Morales (1993b)

USC DE COMPOSTELA

B





B15 Vivendas para a cooperativa «San Xosé Obreiro»

Xosé Bar Bóo

1969

Coia, Vigo

AA.VV. (1996d), Agrasar Quiroga (2002d), «Arquitectos gallegos» (1978), Bar Bóo (1990c), Blanco Granados (2015), Garrido Fenés (1996a; 1996b; 1998; 2000), Iribarren Díaz (2000), Lefaivre e Tzonis (2012), Seara Morales (1993b), Tzonis (2005; 2013), Tzonis e Lefaivre (1985; 1986a; 1987; 1993), Vigo Trasancos (1993)







B16 Edificio de Xulgados

Xosé Bar Bóo

1985-1990

A Coruña

AA.VV. (1996d), Agrasar Quiroga (2002d), Baldellou (1995c), Bar Bóo (1990a; 1990b), Blanco Granados (2015), X. Casabella López (1996), Cohn (1993d), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Fernández Cobián (1998), Fernández Madrid (1990b; 1996b), Garrido Fenés (1996a; 1996b; 1998; 2000), Sainz (19930), Seara Morales (1993b; 1996b)



B17 Nave de Vitrasa

Xosé Bar Bóo e César Portela

1975

Vigo

Agrasar Quiroga (2003c), Garrido Fenés (2000), L. López de la Osa (1996), Rodríguez Caramés (2021b)







B18 Centro Etnográfico do Río Mandeo

Santiago Barge e Belén Bouza

2012-2014

Curtis (As Mariñas)

Barge Ferreiros e Bouza Coura (2010; 2014a; 2014b), Beiras García-Sabell (2012b), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), «Tradición gallega de Barge y Bouza» (2010), Yáñez Rodríguez (2020)



B19 Módulo experimental no Campus de Elviña

Proxecto Biovalvo

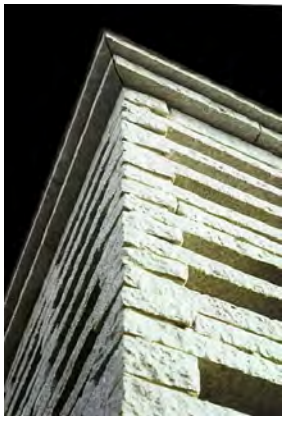
2015-2016

Elviña, A Coruña

Bello Llorente e Martínez García (2014), Martínez García, González Fonteboa, e Carro López (2021), Martínez García, González Fonteboa, Carro López, Pérez Ordóñez *et al.* (2017), Martínez García, González Fonteboa, Carro López, Seara Paz *et al.* (2017)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

B





B20 Casa Arístides

Fernando Blanco Guerra

1990

Moldes, Boborás (O Carballiño)

Blanco Guerra (1991), Gallego Jorreto (2021a), J. Grande (2004; 2021)





B21 Adega Viña Meín

Fernando Blanco Guerra

1991-1994

San Clodio, Leiro (O Ribeiro)

AA.VV. (2007a), Baldellou (1995c), Blanco Guerra (1995), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Cohn (1993d), J. Grande (2004; 2021), Verdaguer (1993d)









B22 Praza e monumento Nós

Fernando Blanco Guerra

1997

Ourense

Blanco Guerra (2000), Gallego Jorreto (2000a), J. Grande (2004; 2021)



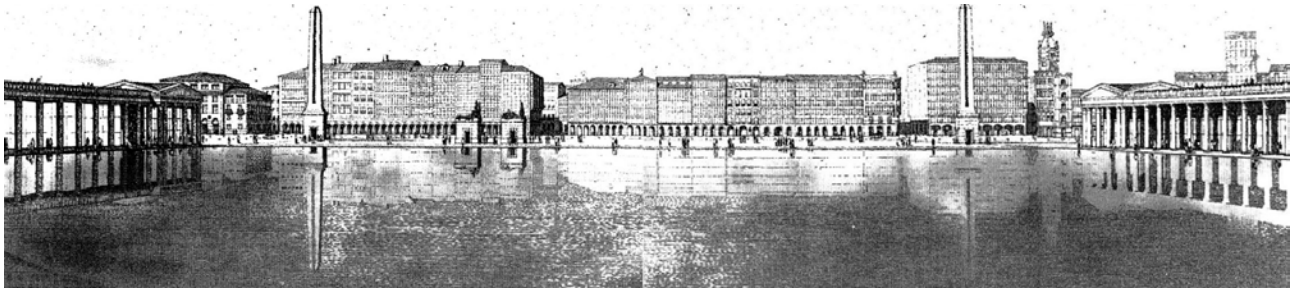
B23 Casa da Cultura

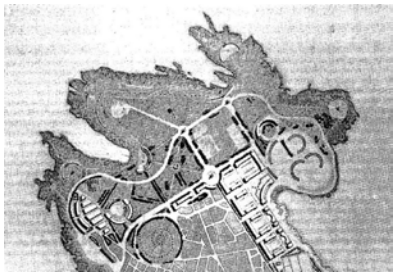
María Jesús Blanco Piñeiro, Fernando Blanco Guerra e Alfredo Freixedo

1980-1983

O Carballiño

Blanco Piñeiro (2016), Blanco Guerra, Freixedo Alemparte e Blanco Piñeiro (1983), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), X. Piñón (1986), Seara Morales (1993b)









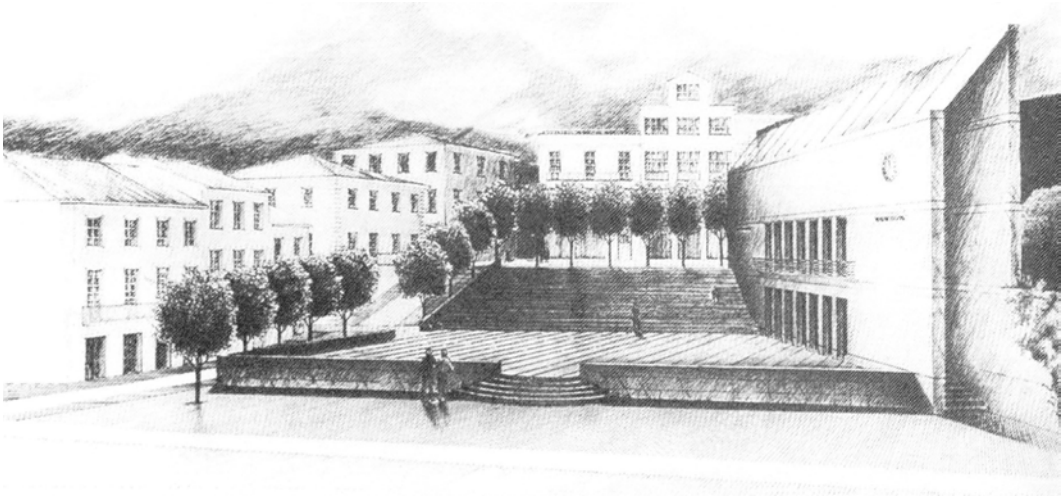
B24 Proxecto de reforma da fachada marítima

Ricardo Bofill

1985

A Coruña

Bar Bóo (1991), X. X. Casabella (1989), González-Cebrián Tello (1987), *La Voz de Galicia* (1986l), Llano Cabado (1990b; 1995a), Noguerol (1993), Rodríguez Caramés (2022), Segade Lodeiro (2002)



B25 Praza da Concordia

Ricardo Bofill

1989

Vigo

Bar Bóo (1991), Chema García (1989), Garrido Rodríguez (2001), Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, vol. I), Rodríguez Caramés (2021b), Rolland (1990)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO COMPOSTELA

B







B26 Palexco

Ricardo Bofill e César Portela

2001-2005

A Coruña

Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Portela (2003c), Rei Núñez (2003), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Segade Lodeiro (2002)







B27 Edificio institucional da Xunta

Esteve Bonell e Josep Maria Gil

1995-2001

Vigo

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2003c), Álvarez Cebrián e Rodríguez Cordeiro (2009), Bonell e Gil Guitart (2003), Casas (2002), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), «Edificio institucional de la Xunta en Vigo» (2002), Fernández-Galiano (1996a), Fraga Rivas (1994), «Fundido en el paisaje del puerto: sede la Xunta de Galicia en Vigo» (2002), Garrido Rodríguez (1996), Gefaell ed. (1996), Rodríguez Caramés (2021b), Seara Morales (1993b), «Sede de la Xunta de Galicia, Vigo (Pontevedra)» (2002), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Segade Lodeiro (2002), Vázquez Consuegra (2005; 2008a; 2008b), «Vigo: concurso para el frente marítimo» (1994)



B28 Xoiaría Noroeste

Iago Bonet Correa

1994

Santiago de Compostela

Blasco Esquivias (2003), Peláez e Saladini (2001), Seara Morales (1993b)













C01 Casa do Concello

Alberto Campo Baeza

1977-1980

Fene (Ferrol)

AA.VV. (2007a), «Arquitectura galega contemporánea: nove casas consistoriais» (1981), Campo Baeza (1978), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), Isasi (2007)





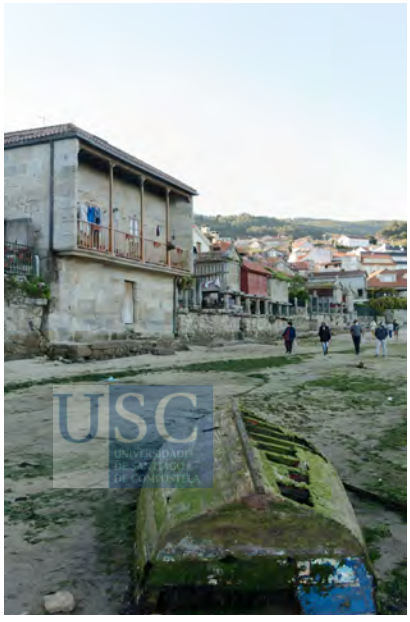
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA









Co2 Intervencións no casco histórico de Combarro

Pascuala Campos Michelena

1984

Combarro, Poio (Pontevedra)

AA.VV. (1987), Allegue Fernández (2007), Campos Michelena (1985), Casares Gallego (2004), Casares Gallego e Álvarez García (2013), Chao Fernández (2014), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Galego Marante (2018), Mesía López (2010), Lefaivre e Tzonis (2012), Rodríguez Caramés (2020c; sen data), Seara Morales (1987a; 1993b), Tzonis (2005; 2013), Tzonis e Lefaivre (1985; 1986a; 1987; 1993; 2005), Vallejo Pousada (1992; 1995)





C03 Vivendas da cooperativa San Martiño

Pascuala Campos Michelena

1990-1994

Pontevedra

Campos Michelena (1984; 2000b), Casares Gallego (2004), Casares Gallego e Álvarez García (2013), Chao Fernández (2014), Seyén ed. (2000e)







C04 Escola de Formación Pesqueira

Pascuala Campos Michelena

1990-1992

A Illa de Arousa (O Salnés)

Baldellou (1995c), Campos Michelena (1992; 2000b), Casares Gallego (2004), Casares Gallego e Álvarez García (2013), Cohn (1993d), Chao Fernández (2014), «Escuela de Formación Pesquera, Arosa» (1993), «España, los 90. 1992.4: Dominio público» (1999), Fernández-Galiano (1993b), Garrido Moreno (2007), Sainz (1993ac), Seara Morales (1993b), Seyén ed. (2000e)



C05 Recuperación do vello curro e contorna da igrexa

Pascuala Campos Michelena

1990-1992

Sabucedo, A Estrada (Tabeirós-Terra de Montes)

AA.VV. (1996c), Campos Michelena (2000c), Casares Gallego (2004), Casares Gallego e Álvarez García (2013), Garcés Navarro (2000), Seyén ed. (2000e)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

C













C06 Vivendas para unha comunidade xitana

Pascuala Campos Michelena e César Portela

1970-1972

Campañó, Poio (Pontevedra)

I. Bonet Correa (2003a), Bru e Mateo (1984), Campo Baeza e Poisay (1985), Capitel (1992), Casares Gallego (2004), Casares Gallego e Álvarez García (2013), Chao Fernández (2014), Galego Marante (2018), Grupo 2C (1977a), «La razón vernácula: figuración etnográfica y paisaje regional» (2005), «La tendenza ou l'architecture de la raison comme architecture de tendance» (1977), «Ocho arquitectos» (1976), Paz Agras (2020), Pérez Rojas e García Castellón (1994), Portela (2003c; 2010b), Ruiz Cabrero (1989a; 1989b; 2001), Tzonis e Lefaivre (2005), Vogt (1980)





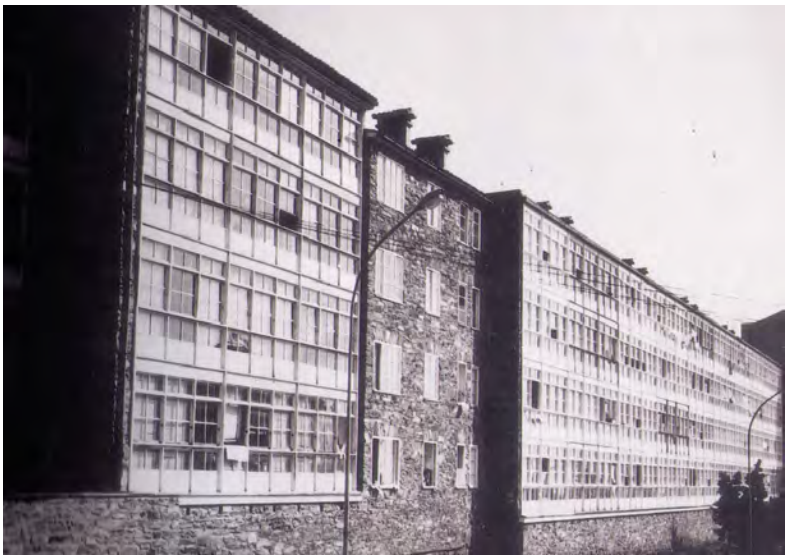
Co7 Casa Carrera

Pascuala Campos Michelena e César Portela

1977-1979

Armenteira, Meis (O Salnés)

Almuíña Díaz (1977), Bofinger e Bofinger (1983), I. Bonet Correa (1994; 2007), Campo Baeza e Poisay (1985), Portela (1985)



Co8 Complexo de vivendas no barrio de Vite

Julio Cano Lasso

1959; 1960-1968

Santiago de Compostela

Agrasar Quiroga (2009b), Cano Lasso (1965; 1972; 1980; 1985), Peláez e Saladini (2001)



Co9 Burgo das Nacións

Julio Cano Lasso

1964-1965

Santiago de Compostela

Baldellou (1995c), Cano Lasso (1965), Cano Lasso e González-Garra Santoro (1972), Cano Lasso, Hoz Arderius e González-Garra Santoro (1965), Carrero de Roa, Rodríguez García e Zas Gómez (1988), Gallego Jorreto (1988a), Peláez e Saladini (2001), Río Vázquez (2014), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007)

USC

C



C10 Universidade Laboral

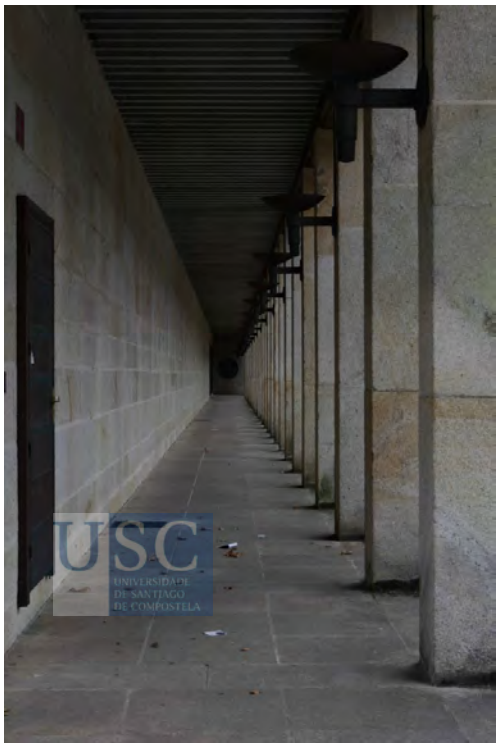
Julio Cano Lasso

1974-1975

Ourense

Baldellou (1995c), Cano Lasso (1980; 2003), Seara Morales (1993b), Río Vázquez (2011; 2014)







C11 Auditorio de Galiza

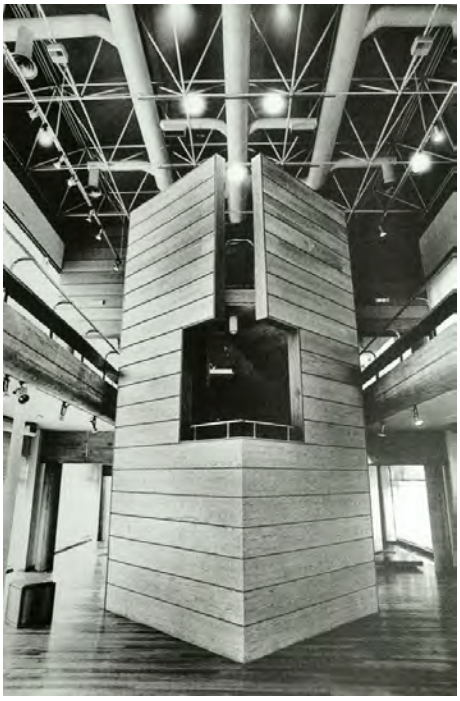
Julio Cano Lasso

1986-1989

Santiago de Compostela

Baldellou (1993b; 1994; 1995c), Cano Lasso (1990), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), «España, los 90. 1990.1: Concurrencia pública» (1999), Flores e Güell (1996), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), González Rey (2002), Isasi (1993), *La Voz de Galicia* (1990g), Lens Villaverde (2007), López Silvestre (2007), Lizancos Mora (1990b), Pena López (1992), Quintáns (1994b), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Saladini (2002), Seara Morales (1993b), Urrutia (1997)





C12 Rehabilitación do Kiosko Alfonso

Xosé Manuel Casabella

1984

A Coruña

Baldellou (1995c), Bonell e Casabella Álvarez (2004), X. M. Casabella López (1983a; 1983b; 1983c; 1983d; 1984b), «Entre cuatro paredes modernistas» (1987), Fernández Cobián (1998), «Fragmentos para estar» (1987), Llano Cabado (1989a), J. R. López (1984), «Otras obras en peligro: Galicia. Escuela Fundación Labaca. Café La Terraza (Sada). Kiosko La Atalaya» (1975), X. Piñón (1986), Rodríguez Caramés e Sánchez García (2022)





C13 Mercado e centro cívico

Xosé Manuel Casabella

1986

Burela (A Mariña)

Bonell e Casabella Álvarez (2004), Consello da Cultura Galega (1991b; 1991a), Verdaguer (1993b)





C14 Rehabilitación da contorna das Burgas

Xosé Manuel Casabella

1986-1989

Ourense

Baldellou (1995c), Bonell e Casabella Álvarez (2004), X. Casabella López (1989), X. M. Casabella López (1990a), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Lizancos Mora (1990b)

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

C



C15 Auditorio e Pazo de Congresos

Manuel de las Casas

1991

Pontevedra

AA.VV. (2007a), González Rey (2002), Lens (2000a), Lens Villaverde (2007), «Música regeneradora» (1992), Sainz (1993ab), «Un muelle en el río: Auditorio, Palacio de Congresos y Pabellón Ferial de Pontevedra» (1998)





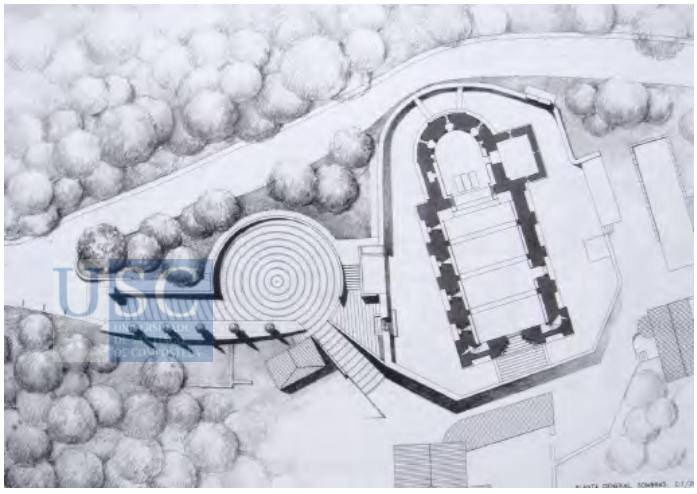
C16 Centro cívico e Casa do Concello

Fernando Casqueiro

1984; 1985-1987

Xove (A Mariña)

Baldellou (1995c), Casqueiro Barreiro (1988), Cohn (1993d), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), González Rey (2002)



C17 Rehabilitación de Santo Estevo de Ribas de Miño

Santiago Catalán Tobía

1991

Santo Estevo, O Saviñao (Terra de Lemos)

Garrido Moreno (2010)







C18 Casa unifamiliar

David Chipperfield

1996-2002

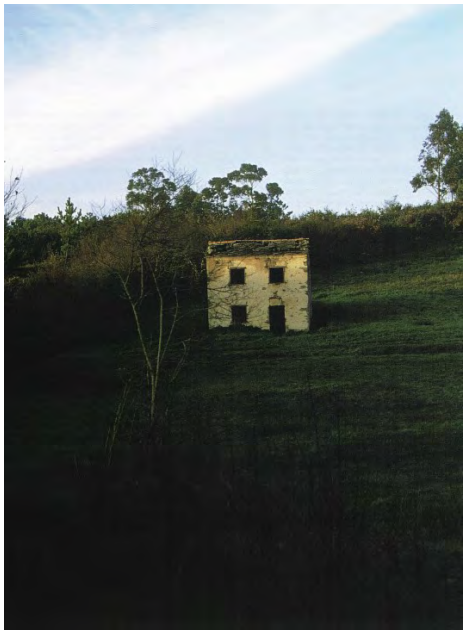
Corrubedo, Ribeira (O Barbanza)

AA.VV. (2007a), Bianchi (2022), «Casa de vacaciones, Corrubedo» (2003), «Casa de vacaciones, 1996-2002, Corrubedo» (2008), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Fartos (2007), Chipperfield (2018), Cohn (2007a), Fernández-Galiano (2018c), Gallego Jorreto (2008b; 2016), García ed. (2005), González Seoane (2004), Llano Cabado (2006a), Miguel Sánchez (2013), Miguel Sánchez e Llorente Zurdo (2012)

USC

C





C19 Escola de Artes e Oficios

José Antonio Corrales

1985-1986

A Coruña

Baldellou (1995c), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Fernández Cobián (1998), Fernández-Albalat Lois (2002), Garrido Moreno (2007), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Seara Morales (1993b)

C20 Rehabilitación de vivienda

Creus e Carrasco

1995

A Paloma, Tapia de Casarego (Eo-Navia)

Agrasar Quiroga (2004b), Carrasco López e Creus Andrade (2000), Llano Cabado (2006a), Vázquez Mosquera (2000)









C21 Fundación Luís Seoane

Creus e Carrasco

2000-2003

A Coruña

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2004b), «Fundación Luís Seoane» (2010), Lens Villaverde (2007), Longueira (2006), Montero García (2021), «Museo y sede de la Fundación Luís Seoane» (2001), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Sobrino Manzanares (2003)





C22 Casa unifamiliar

Creus e Carrasco

2003-2004

Toba, Cee (Fisterra, Costa da Morte)

AA.VV. (2007a). Carrasco López e Creus Andrade (2007), López Silvestre (2007)









C23 Rehabilitación do Vello Cárcere

Creus e Carrasco

2009-2017

Lugo

Valverde (2020a)

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

D



D01 Edificio de usos múltiples para o campus

Daniel Díaz Font e Belén Martín-Granizo

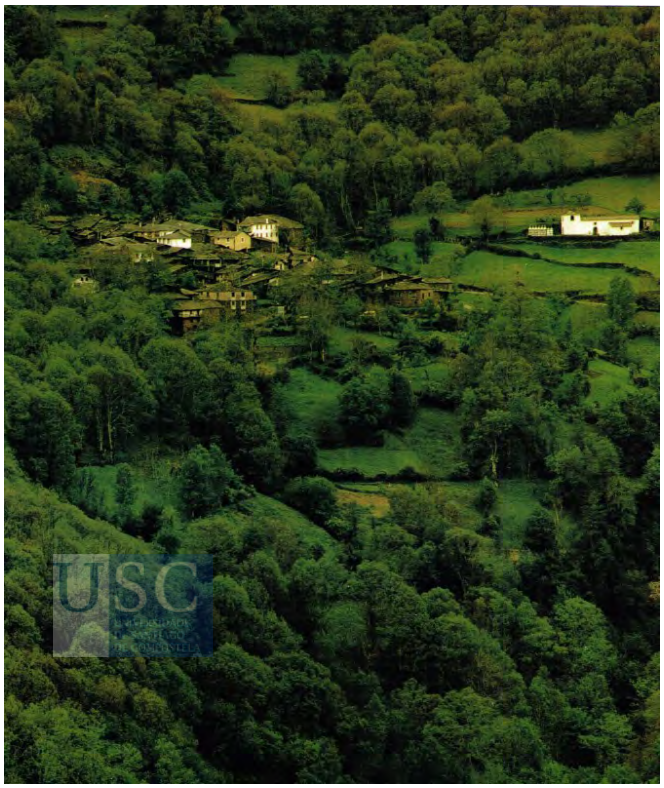
2001-2003

Ponferrada (O Bierzo)

Díaz Font e Martín-Granizo López (2000; 2003; 2006), Martín-Granizo López e Díaz Font (2003; 2004a; 2004b; 2005; 2006).









D02 Posta en valor das aldeas de Seceda e Froxán

Xan Manuel Doce e Manuel Chaín

1993-1996

Seceda e Froxán, Folgoso do Courel (Quiroga)

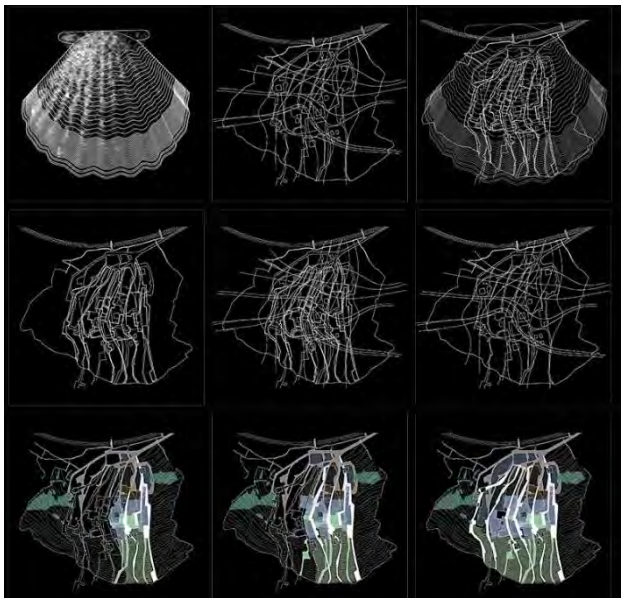
Allegue Fernández (2007), Chaín Pérez (1997), Seara Morales (1993b; 1997b)

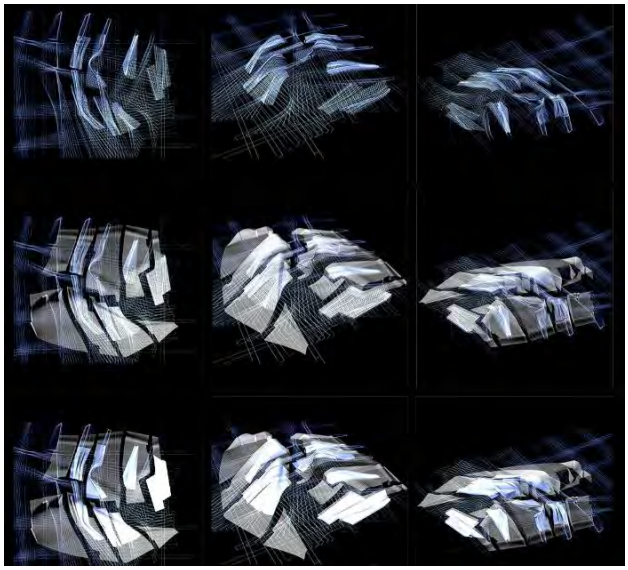












E01 Cidade da Cultura de Galicia

Peter Eisenman

1999-2021

Santiago de Compostela

AA.VV. (2006; 2007a), Agrasar Quiroga (2004d), Armesto (2005a; 2005b), Armesto Aira (2000), Aymerich (2007), Bermúdez (2018), B. P. (2006), «Biblioteca y Archivo de Galicia, Santiago» (2011), Caridad Yáñez e Fernández-Gago Longueira (2012), Cedrón (2015), Cheda (1999; 2007a; 2007b; 2009; 2013), «Ciudad de la Cultura. Santiago de Compostela. Galicia (concurso)» (1999), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2005a; 2007a), «Concurso Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela» (2009), Consello da Cultura Galega (2007b), Curtis (2003a), Dempsey (2012), Eisenman (2001a; 2001b; 2005a; 2005b; 2005c; 2006; 2009; 2010a; 2010b; 2011a; 2011b), Eisenman Architects (2005a; 2005b; 2009), *El Correo Gallego* (2007), Esteban (2009), Fernández-Galiano (1999; 2000; 2003c; 2005a; 2005b; 2011; 2021), Forster (2005a; 2005b), Fique (2012), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Gallego Jorreto (2016), García Hípola (2009), García Hípola e García Hípola (2012), Garrido Moreno (2007), González Rey (2002), Isasi (2007), Jencks (2005), Jodidio (2012), Lens Villaverde (2007), López Alba (2007), López Silvestre (2007), Llano Cabado (2000), Llano Neira (2006a), Palmeira de Lucena (2013), «Peter Eisenman inaugura en Santiago» (2010), Rivas (2007), Rodríguez Caramés (2021a; 2022), Saladini (2002; 2006c), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Sudjic (2003; 2007), Varela (2007), Wang (2007a; 2007b)

USC

E



E02 Estadio de Riazor

Peter Eisenman

2003

A Coruña

AA.VV. (2007a), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), González Seoane (2007), Rivas (2007), Sudjic (2003)





E03 Ordenamento do campus universitario

EMBT (Enric Miralles e Benedetta Tagliabue)

2003-2005

Campus das Lagoas-Marcosende, Vigo

Agrasar Quiroga (2004d; 2005b; 2007; 2015), «Análisis del Campus Universitario en Vigo de EMBT, Miralles Tagliabue» (2004), Bertolazzi (2007b), «Campus universitario, Vigo» (2004), «Campus universitario de Vigo» (2000), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2004, 2007a), «"Collage" de granito» (2007), «Edificio del Rectorado de la Universidad, Vigo» (2007), «Edificio principal del Campus Universitario de Vigo. Campus As Lagoas-Marcosende» (2007), Garrido Moreno (2007), Isasi (2007), «Lo que el ojo no ve: aulario del Campus Universitario de Vigo» (2004), Miralles (2000), Miralles e Tagliabue (2002), «Rectorado pétreo de EMBT en Vigo» (2006), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), «Un Miralles para el campus de Vigo» (2003).



E04 Casa Álvarez

Estudio Cano Lasso

1993-1994

Ames (Santiago de Compostela)

AA.VV. (2007a), «Casa Álvarez, Ames» (1996)





F01 Campo de fútbol

Mario di Felice

1999-2001

O Pino (Arzúa)

AA.VV. (2007a), Baldellou (2004), Felice (2002), «Local y universal. Campo de fútbol, O Pino» (2003), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)







F02 Ampliación das Escolas Labaca

Joaquín Fernández Madrid

1987

A Coruña

Baldellou (1995c), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Fernández Cobián (1998), Fernández Madrid (1990a), Seara Morales (1993b; 2004b)

USC DE COMPOSTELA

F



F03 Xardín botánico

Carlos Ferrater, Bet Figueras, Teresa Banet, Teresa Casasayas e José Manuel Ortigueira

1993

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Ferrater Lambarri *et al.* (1994), Peláez e Saladini (2001), Quintáns (1994b), Sainz (1993f), Segade Lodeiro (2002), «Un jardín botánico para Santiago» (1993).





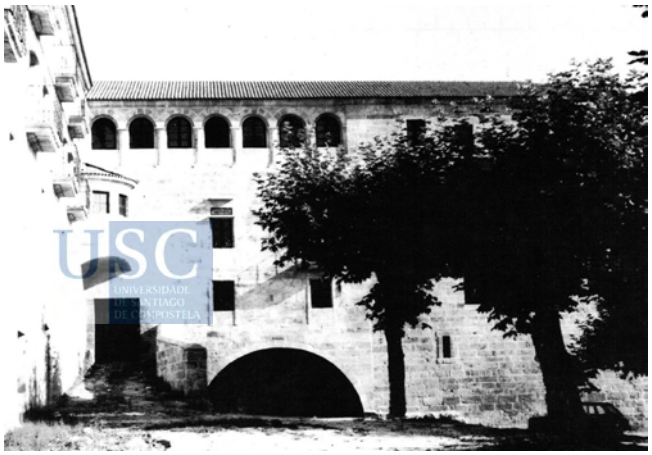
F04 Instituto de Investigacións Agrobiolóxicas

Miguel Fisac

1952

Santiago de Compostela

Alcalá-Galiano Pareja (2022), Baldellou (1995c), Fisac Serna (1990), Garrido Moreno (2007), Peláez e Saladini (2001), Río Vázquez (2014), Seara Morales (1993b)



F05 Rehabilitación do mosteiro de San Salvador como instituto

Emilio Fonseca Moretón

1984

Celanova (Terra de Celanova)

X. Casabella López (1988), Comisión de Cultura COAG (1984b), Fonseca Moretón (1985)







F06 Torre de telecomunicacións

Norman Foster

1995

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Angelillo e Quintáns (1994), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), Fernández-Galiano (1996a), Foster and Partners (1995), González Seoane (2007), «Hitos afilados: Valencia, Santiago, Glasgow, Seúl» (1999), Isasi (1995a), Lens Villaverde (2007), Peláez e Saladini (2001), Quintáns (1994b), Seara (1993b), Segade Lodeiro (2002)





F07 Museo de Arte Contemporánea

Fraga, Quijada e Portolés

1999-2002

Vigo

Álvarez Basso (2005), Carrera Gómez (1998), Fraga Rivas, García-Quijada Romero e Portolés Sanjuán (1994), Garrido Rodríguez (1988a; 1988b; 2006), Garrido Rodríguez e Iglesias Veiga (2000, vol. I), González Rey (2002), Iglesias Rouco (1989), Mariño (2000), Navascués Palacios (1989a; 1989b), Rodríguez Caramés (2021b) Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)



F08 Centro de control de túneles

Arturo Franco Taboada

1999-2002

Pedrafita do Cebreiro (Os Ancares)

AA.VV. (2007a), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), A. Franco Taboada (2002; 2004), López Silvestre (2007), Saladini (2006a), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Sobrino Manzanares e López Silvestre (2006).

USC DE COMPOSTELA

F







F09 Pavillón de Galiza na Expo 92

José Antonio Franco Taboada

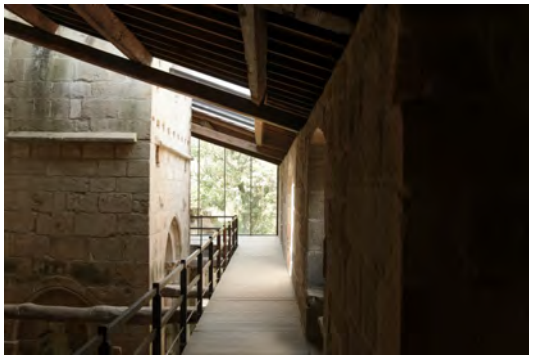
1991; 1992-1995

Sevilla / Santiago de Compostela

Comisionado Superior do V Centenario (1992), Felice e Casabella López (1990), J. A. Franco Taboada (1990a; 1990b), Peláez e Saladini (2001), Rodríguez Caramés (2022)









F10 Rehabilitación do mosteiro de Santa Cristina de Ribas de Sil

Alfredo Freixedo

1987

Parada de Sil (Terra de Caldelas)

Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (1993d), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Lozano (2011), Seara Morales (1991b; 1991d; 1993b; 2007b), Vázquez Martín (2003)





F11 Consellería de Medio Ambiente e Desenvolvemento Sostíbel

Alfredo Freixedo

1998-2002

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Isasi (2007), Lozano (2011), Santos Farto (2007), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Vázquez Martín (2003)







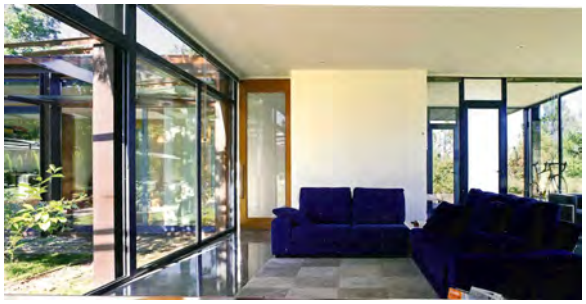
F12 Conservatorios profesionais de música e danza e escola de idiomas

Alfredo Freixedo

1999-2002

Lugo

AA.VV. (2007a), Lozano (2011), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Vázquez Martín (2003)





F13 Vivenda unifamiliar

Alfredo Freixedo e Tomás Valente Lloves

2004

Bentraces, Barbadás (Ourense)

AA.VV. (2007a), «Arquitectura gallega» (2006), Freixedo Alemparte e Valente Lloves (2007)

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

G







G01 Vivenda unifamiliar

Manuel Gallego

1969-1970

Corrubedo, Ribeira (O Barbanza)

Baldellou (1971; 1995c; 2003), Blanco Guerra (1980; 2019), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), «Dos habitatges. Mercat. Museu. Arq: Manuel Gallego» (1988), Fernández-Galiano (2014; 2015), Gallego Jorreto (1991d; 1992d; 1994d; 1998c; 2005a; 2005b; 2012b; 2015a; 2019; 2021b), Gil Pita (2019), Gónfer (2019), Jorreto (2019), López Silvestre (2007), Melgarejo Belenguer (1996), «Ocho arquitectos» (1976), Quintáns Eiras (2007a), Río Vázquez (2014), Romero Pérez (2019), Sánchez Lampreave e Bergara eds. (2012), Seara Morales (1993b)



G02 176 vivendas en Vite

Manuel Gallego

1972-1978

Santiago de Compostela

Gallego Jorreto (1990e; 1992d; 1994d; 1998c; 2015a), T. García e Somoza (2008), Peláez e Saladini (2001), Romero Pérez (2019)





G03 Casa Gallego

Manuel Gallego

1977-1979

O Carballo, Oleiros (A Coruña)

AA.VV. (1991a; 1996b; 2000; 2005a; 2007a), Agrasar Quiroga (2019), Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1993a; 1995c), Capitel (1986), Capitel *et al.* (1998), X. Casabella López (1988; 1989), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Corredoira ed. (1991), «Dos habitatges. Mercat. Museu. Arq: Manuel Gallego» (1988), «Eje volumétrico» (1987), Europalia (1985), Fernández-Galiano (2014; 2015), Frampton (2005a), Gallego Jorreto (1984a; 1991e; 1991f; 1991g; 1992; 1994d; 1998c; 2005a; 2005b; 2007; 2015a; 2019; 2021b), Gónfer (2019), «La razón vernácula: figuración etnográfica y paisaje regional» (2005), Levène, Márquez Cecilia e Ruiz Barbarín (1989), Llano Cabado (1992; 1996; 2006a), López Silvestre (2007), Midant (2004), Paz Agras (2020), Pieltain (1996b), X. Piñón (1986), Quintáns Eiras (2007a), Romero Pérez (2019), Ruiz Cabrero (1989a; 1989b; 2001), Ruiz de la Riva (1991), Seara Morales (1993b), Seyén ed. (2000c), Tzonis e Lefaivre (1985; 1986a; 1987; 2005), Urrutia (1997), «Vivienda unifamiliar en el lugar de Carballo (Oleiros, A Coruña)» (1982). **Máis**: *Casa Viva* (nº 115, 1992, pp. 84-88), *Process Architecture* (nº 57, 1985, pp. 122-123)

USC







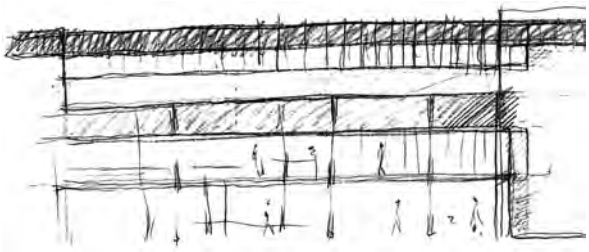
G04 Vivenda para o pintor Ortiz

Manuel Gallego

1979-1982

A Illa de Arousa (O Salnés)

Carreira Duarte (2014), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), «Dos habitatges. Mercat. Museu. Arq: Manuel Gallego» (1988), Fernández-Galiano (2014; 2015), Gallego Jorreto (1984b; 1992d; 1994d; 1995b; 1998c; 2012b; 2015a; 2019; 2021b), Gil Pita (2019), Melgarejo Belenguer (1996), Paz Agras (2020)







G05 Casa da Cultura

Manuel Gallego

1981-1993

Valdoviño (Ferrol)

Baldellou (1995c), Capitel *et al.* (1998), Cohn (1993d; 2005a), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Docampo e Viña (2019), «España, los 90. 1993.4: Dimensión cultural» (1999), Flores e Güell (1996), Fernández-Galiano (2014; 2015), Gallego Jorreto (1992c; 1992d; 1993a; 1994a; 1994d; 1995b; 1998c; 2015a; 2019), Magnago Lampugnani (2005), Romero Pérez (2019), Seara Morales (1993b), Zabalbeascoa (1992). **Máis**: *Diseño interior* (nº 33, 1994, pp. 67-73), *Kenchiku Bunka* (nº 580, 1995, p. 44), *Ruptura* (nº 1, 1989, pp. 22-23)









G06 Museo de Arte Sacra da colexiata

Manuel Gallego

1982-1987

A Coruña

AA.VV. (1987, 2007a), Agrasar Quiroga (2019), Baldellou (1992b; 1995c; 2003), Bayón (1992b), Blanco Guerra (2019), X. Casabella López (1988), Cohn (1993d; 2007a), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), «Dos habitatges. Mercat. Museu. Arq: Manuel Gallego» (1988), Fernández Cobián (1998), Fernández-Galiano (2014; 2015), Gallego Jorreto (1987d; 1990f; 1991c; 1992b; 1992d; 1994d; 1995b; 1997a; 1998c; 2008a; 2015a; 2019; 2021b), Llano Cabado (1989a), X. Piñón (1986), Pita Abad (2007), Quintáns Eiras (2019b), Seara Morales (1987b; 1991a; 1991b; 1993b; 2007b); Seyén ed. (2000c). **Máis**: *Arquitectos: información del* CSCAE (nº 122, 1991, pp. 65-71), *De Diseño* (nº 13, 1987, pp. 73-79).



G07 Conxunto de vivendas

Manuel Gallego

1984-1989

San Pantaleón das Viñas, Paderne (As Mariñas)

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Gallego Jorreto (1990a; 1992d; 1994d; 1995b; 1998c; 2005a; 2012b; 2015a; 2021b), González-Cebrián Tello ed. (2009), Melgarejo Belenguer (1996), Paz Agras (2020), Zabalbeascoa (1992)



G08 Edificio administrativo da Xunta

Manuel Gallego

1985-1986

Santiago de Compostela

Baldellou (1993b; 1994; 1995c), A. Baltar Tojo, Gallego Jorreto e Pérez-Arda (1990), Consello da Cultura Galega (1991b; 1991a), Fernández-Galiano (2015), Gallego Jorreto (1992c), Güell e Rytwerk (1990), Llano Cabado (1991e), Peláez e Saladini (2001), X. Piñón (1986), Quintáns Eiras (1994b), Seara Morales (1991a; 1993b; 2007b)







G09 Casa da Cultura

Manuel Gallego

1987-1995

Chantada

AA.VV. (2007a), Baldellou (1995c; 2003), Bayón (1992b), Blanco Guerra (2019), Capitel *et al*. (1998), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), «España, los 90. 1991.3: Cultura restaurada» (1999), Fernández-Galiano (2014; 2015), Gallego Jorreto (1990b; 1990c; 1992a; 1992d; 1994d; 1997a; 1998c; 2015a; 2019), González Rey (2002), Llano Cabado (1990b; 1992; 2006a), Pizza (1997), Seara Morales (1991a; 1991b; 1993b; 2007b), Seyén ed. (2000c), Urrutia (1997), Verdaguer (1993c), Zabalbeascoa (1992). **Máis**: *Diseño interior* (nº 5, 1991, pp. 56-65), *Jornal dos Arquitectos* (nº 216, 2004, pp. 78-83)







G10 Casa Rodríguez

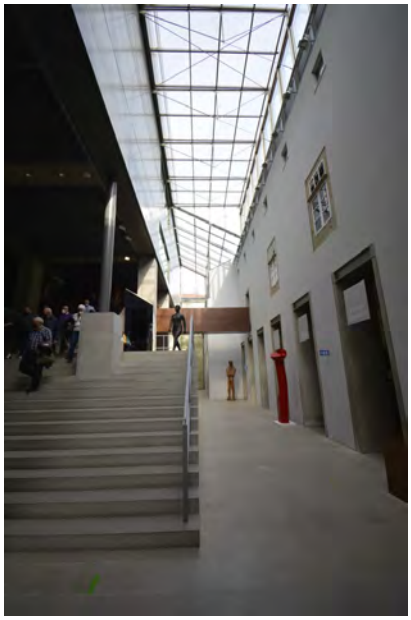
Manuel Gallego

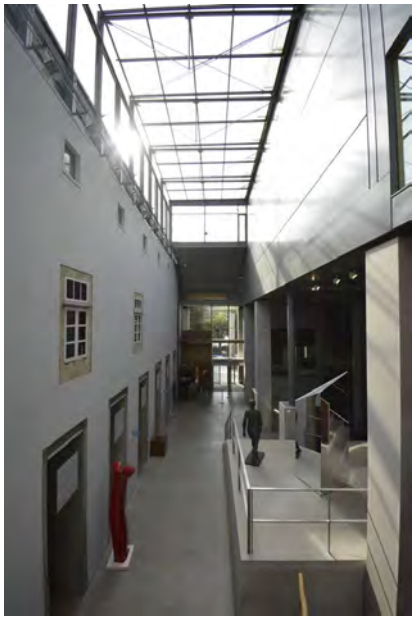
1988-1991

Veigue, Sada (A Coruña)

AA.VV. (1996b), Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1993a; 1995c), Bayón (1992b), «Casa unifamiliar, Veigue» (1992), Cohn (1993d), «Eje volumétrico» (1987), «España, los 90. 1992.6: Viviendas de ensayo» (1999), Gallego Jorreto (1984c; 1992b; 1992b; 1992d; 1994d; 1995g; 1998c; 2005a; 2007; 2015a; 2016; 2021b), Gil Pita (2019), Isasi (1992), Melgarejo Belenguer (1996), Ruiz Cabrero (2001), Seara Morales (1993b). **Máis**: *Diseño interior* (nº 4, 1991, pp. 26-35; nº 14, 1992, pp. 67-68; nº 57, 1996, pp. 26-35)











GII Museo de Belas Artes

Manuel Gallego

1988-1995

A Coruña

AA.VV. (1998b; 2007a), Agrasar Quiroga (2000b; 2019), Baldellou (1992b; 1995c; 2003), Barro (1998b), Bayón (1992b), Baztán Lacasa (1991), Baztán Lacasa, Muñoz Alonso e Herrero Pérez-Gamir eds. (1997), Capitel, Montaner e Pérez Escolano (2002), Capitel *et al.* (1998), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Cohn (1993d; 1994a; 1996a; 1996b; 1997c; 1998a; 1998b; 2005a; 2007a), «Cultura oficial: el estadio del ocio y el consumo de signos» (2005), «España, los 90. 1994.4: Instrucción pública» (1999), Fernández-Galiano (1993d; 1996a; 2014; 2015), Fernández Cobián (1998), Flores e Güell (1996), Gallego Jorreto (1992d; 1994c; 1994d; 1995d; 1995e; 1995f; 1995h; 1996; 1997a; 1997b; 1997c; 1998c; 1998d; 2002a; 2007; 2015a; 2021b), González Rey (2002), Hernández León (2001), Isasi (1990a; 1995c), Llano Cabado (1995a; 1995b), Montaner (1994b; 2003), «Museo de Bellas Artes» (1995), «Museo de Bellas Artes» (1998), Peña Pereda (2000b), Pizza (1997), Quintáns Eiras (1996), Rivas (1994), Romero Pérez (2019), Ruiz Barbarín e Barrio Domínguez (2012), Seara Morales (1993b; 1996a), Seyén ed. (2000c), «Siza y Gallego, galardones galaicos» (1997), Urrutia (1997), Vázquez Varela *et al.* (1996)



G12 Rehabilitación do vello cárcere como biblioteca

Manuel Gallego

1991-1998

Carballo (Bergantiños)

Gallego Jorreto (1994d; 2000b; 2015b), Santos Zas (2000)



G13 Edificios de investigación

Manuel Gallego

1992-2000

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Angelillo e Quintáns (1994), Baldellou (2002), Barge Ferreiros e Bouza Cora (2016), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (1993c; 1993d; 2002a), «España, los 90. 1997.3: Estudios superiores» (1999), Fernández-Galiano (2015), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Gallego Jorreto (1994b; 1994d; 1995c; 1998a; 1998b; 1998c; 2002b; 2019; , Hamm (1993), «Institutos de Investigación, Santiago» (1998), Isasi (1993), «Manuel Gallego Jorreto: Instituto de Investigación en Santiago de Compostela» (1998), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b)







G14 Complexo presidencial de Monte Pío

Manuel Gallego

2000-2002

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2007; 2019), Baldellou (2002; 2003), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2002a; 2004; 2005b; 2005c; 2006; 2007a), Fernández-Galiano (2014; 2015), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Gallego Jorreto (2002b; 2004a; 2006b; 2009; 2015a; 2015b; 2016; 2019; 2021b), Gil Pita (2019), Isasi (2007), López Silvestre (2007), Pérez Sánchez (2006b), Rodríguez Caramés (2022), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)



G







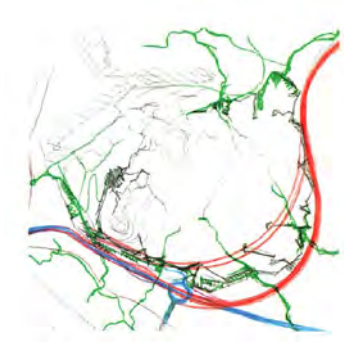
G15 Complexo cultural Álvaro Cunqueiro

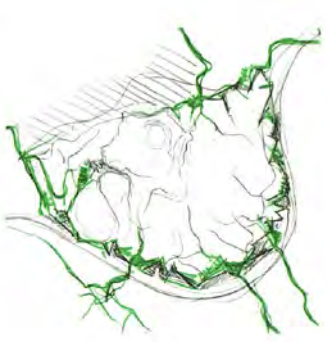
Manuel Gallego

2001-2010

Mondoñedo (A Mariña)

Cohn (2006), Gallego Jorreto (2006a; 2009; 2015a; 2015b), Romero Pérez (2019), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013). **Máis**: *Vía Construcción* (nº 43, 2007, p. 6)









G16 Proxecto para Casa da Historia

Manuel Gallego

2003

Elviña, A Coruña

«Concurso de ideas arquitectónicas: centro de recepción de visitantes Casa de la Historia. Elviña» (2004), «Concursos: Casa de la Historia» (2004), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2004; 2007a), Gallego Jorreto (2004b), Gómez-Aller (2003a; 2003b), Garitonaindía (2004), González Seoane (2007), López Silvestre (2007), Montaner e Muxí (2004), Peña Pereda (2004)



G17 Museo das Peregrinacións

Manuel Gallego

2008-2012

Santiago de Compostela

Agrasar Quiroga (2019), Estévez-Cimadevila, Martín-Gutiérrez, e Otero-Chans (2015), Fernández-Galiano (2014), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Gallego Jorreto (2012a; 2013; 2015a; 2019), Limia (2019), Monterroso Montero (2011), «Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela» (2014), Romero Pérez (2019), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013). **Máis**: *A+U* (nº 520, 2014, pp. 130-133)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

G18 Escola de Altos Estudos Musicais

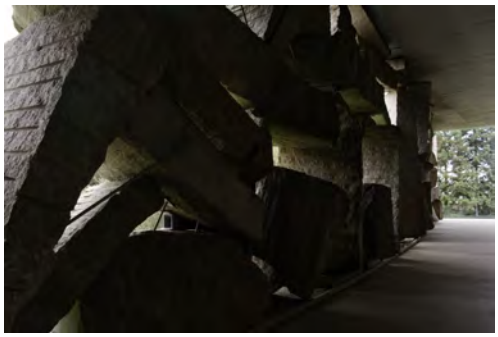
Antón García-Abril (Ensamble Estudio)

2000-2003

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Barge Ferreiros e Bouza Cora (2016), «Centro de Altos Estudios Musicales, Santiago» (2004), Chaslin (2005), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), «Escuela de Altos Estudios Musicales, 2000-2003, Santiago de Compostela» (2020), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), García-Abril (2001), Lens Villaverde (2007), Peláez e Saladini (2001), Rodríguez Caramés (2020a), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)











G19 Sede da SGAE

Antón García-Abril (Ensamble Estudio)

2005-2007

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Bertolazzi (2007c), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Garrido Moreno (2007), Rodríguez Caramés (2020a), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), «Sede de la SGAE, Santiago de Compostela» (2008), «Sede de la SGAE en Santiago de Compostela» (2008), «Sede Noroeste de la SGAE, 2005-2007, Santiago de Compostela» (2020)



G20 Trufa

Antón García-Abril (Ensamble Estudio)

2006

Laxe (Bergantiños, Costa da Morte)

AA.VV. (2007a), «La Trufa, 2006-2010, Costa da Morte» (2020)



USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

G





G21 Casa de Samuel

Celestino García Braña

1986-1987

Vilaboa (Pontevedra)

Baldellou (1993a), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), García Braña (1988), Seara Morales (2003a)





G22 Albergue para peregrinos

Celestino García Braña

1993

Triacastela (Sarria)

Agrasar Quiroga (1993), Baldellou (1995c), García Braña, Pedro Quijano e Reboredo Chaves (1995), Llano Cabado (1996), López Silvestre (2007), Seara Morales (1993b; 2003a), Seyén ed. (2000l)







G23 Rehabilitación do convento de San Francisco

Celestino García Braña

1995-1996

Pontevedra

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2000a), García Braña (1999a; 1999b; 2000), Lens Villaverde (2007), Seara Morales (2003a)





G24 Ampliación do Museo de Pontevedra

Celestino García Braña

1999-2002

Pontevedra

AA.VV. (2007a), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Seara Morales (2003a), Seyén ed. (2000l)





G25 Escola Raíña Fabiola

Giorgio Grassi

1992-1993

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Angelillo e Quintáns (1994), Cohn (2005a), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Garrido Moreno (2007), Grassi (1994a; 1994b; 1994c; 1994d; 1995), Grassi, García Braña e Dego (1995), Íñiguez Villanueva (1991), Isasi (1993; 1995a), Magnago Lampugnani (2005), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b), Rodríguez Caramés (2022), Sainz (1993z), Segade Lodeiro (2002), Ynzenga (1995)





G26 Sede da Fundación Caixa Galicia

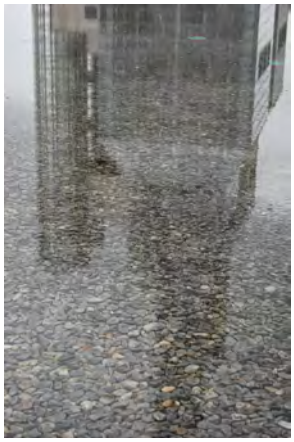
Nicholas Grimshaw

2005

A Coruña

Agrasar Quiroga (2007), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), «Fundación Caixa Galicia, La Coruña» (2006), González Rey (2002), Grimshaw (2005), Lens Villaverde (2007), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Segade Lodeiro (2002)

USC DE COMPOSTELA







H01 Torres botánicas

John Hejduk

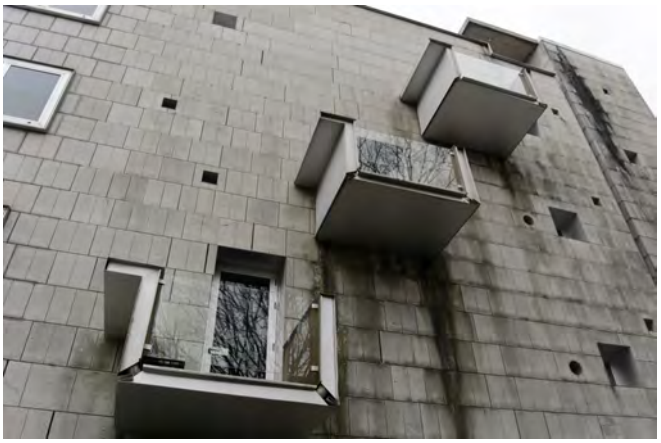
1992

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2002c), Angelillo e Quintáns (1994), Baldellou (1993b), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Cohn (2007a), Hejduk (1994a; 1994b; 1994c; 1995), López Silvestre (2007), Magnago Lampugnani (2005), Peláez e Saladini (2001), Peña Pereda (1994a), Quintáns Eiras (1994b), Rodríguez Caramés (2021a; 2022), Sainz (1993t), Saladini (2002), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Segade Lodeiro (2002)







H02 Centro sociocultural da Trisca

John Hejduk

1993-2002

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2002c), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Hejduk (1994a; 1994b; 1994c; 1995), F. Muñoz (2007), Peláez e Saladini (2001), Peña Pereda (1994a), Quintáns Eiras (1994b), Rodríguez Caramés (2022), Sanmartín G. de Azcón (2001), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)



I01 Centro de saúde

Jesús Irisarri e Guadalupe Piñera

1989

Vilamarín (Ourense)

Cohn (1993d), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Pérez Sánchez (2007), Puente (2002), Rodríguez Blanco (2004), Seara Morales (1993b), Verdaguer (1993a)







I02 Casa unifamiliar

Jesús Irisarri e Guadalupe Piñera

1999-2003

Sanxenxo (O Salnés)

AA.VV. (2007a), García ed. (2005), Irisarri e Piñera (2007), Rodríguez Blanco (2004)



I03 Sede da subdelegación do COAG

Jesús Irisarri e Guadalupe Piñera

2005-2009

Vigo

AA.VV. (2007a), «Colegio de arquitectos de Vigo» (2009), «Colegio de Arquitectos de Galicia, Vigo» (2010), «Colegio Oficial de Arquitectos de Vigo» (2008), Rodríguez Caramés (2021b), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)





I04 Cidade deportiva «Afouteza»

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Jesús Irisarri e Guadalupe Piñera

2019-2020

Tameiga, Mos

«Ciudad Deportiva Afouteza, Mos» (2022), Quintáns Eiras (2021)

I











105 Domus

Arata Isozaki e César Portela

1993-1995

A Coruña

Álvarez Sala (2003), I. Bonet Correa (1995; 2003a), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (1996c; 2005a; 2007a), «Cultura oficial: el estadio del ocio y el consumo de signos» (2009), «España, los 90. 1995.1: Signos importados» (1999), Fernández Cobián (1998), Fernández-Galiano (1996a; 1996b), Flores e Güell (1996), Igual (1995b), Isasi (1995b), Isozaki e Portela (1995), Llano Cabado (1995a), Magnago Lampugnani (2005), A. Ledo (1998), Lens Villaverde (2007), López Silvestre (2007), Martínez e Lens (2003), F. Muñoz (2007), «Museo Domus (La Casa del Hombre)» (1998), «Museo Domus, La Coruña» (1996), Portela (1995a), Rivas (1995), Rodríguez Caramés (2022), Sainz (1993c), Segade Lodeiro (2007), Souto (1995)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





I06 Rehabilitación da finca Simeón

Arata Isozaki e César Portela

1995

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), I. Bonet Correa (2003a), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Garrido Moreno (2007), Peláez e Saladini (2001), Portela (2003c), Segade Lodeiro (2002)




J01 Vivenda unifamiliar

Jerónimo Junquera e Estanislao Pérez Pita

1980-1982

Corrubedo, Ribeira (O Barbanza)

Armesto Aira e Padró (1996), Campo Baeza (2003), «Casa en Corrubedo, La Coruña, 1980-82: Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez-Pita, arquitectos» (1982), Seara Morales (1993b)







K01 Pavillón polideportivo en San Clemente

Josef Paul Kleihues

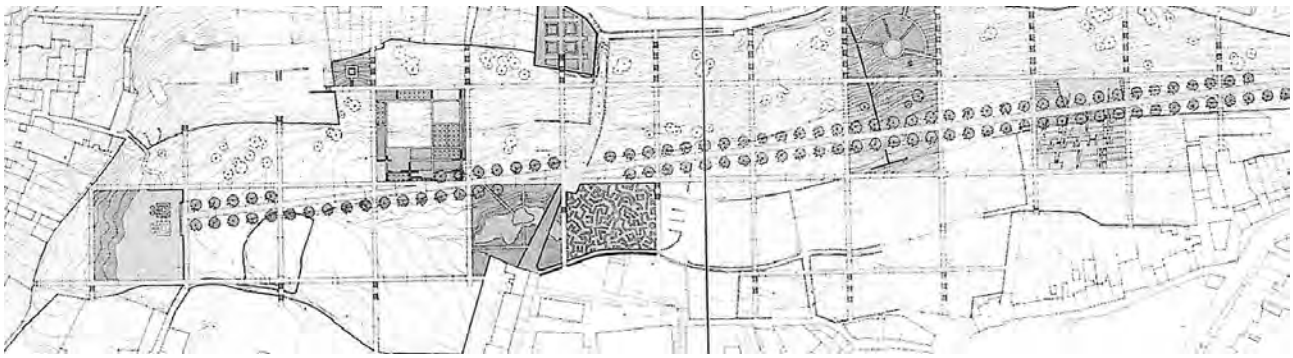
1990-1993

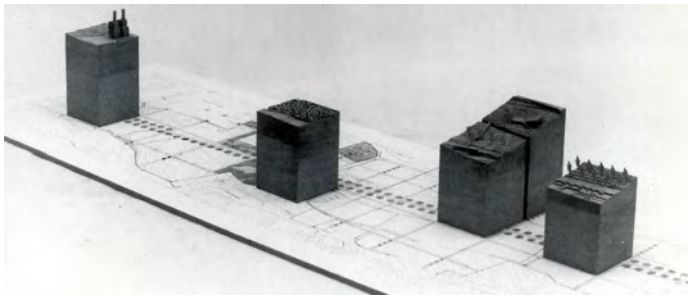
Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Angelillo e Quintáns (1994), Baldellou (1993b; 1994), Casal (1990a), Fernández-Galiano (1993b), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Hamm (1993), Isasi (1993; 1995a), Kleihues (1993; 1994a; 1994b; 1994c; 1994d; 1994e; 1995a; 1995c), López Silvestre (2007), Magnago Lampugnani (2005), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b), Sainz (1993s), Segade Lodeiro (2002)



USC





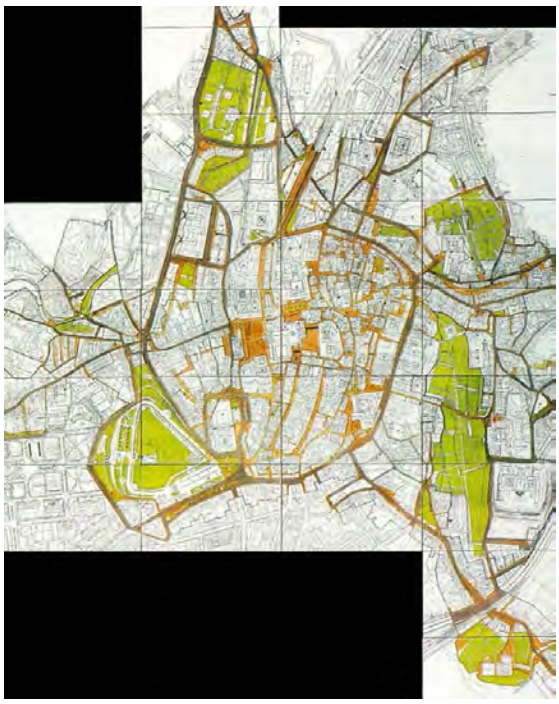
K02 Parque de Belvís

Josef Paul Kleihues

1994

Santiago de Compostela

González Seoane (2007), Kleihues (1995b), López Silvestre (2007), Peláez e Saladini (2001)



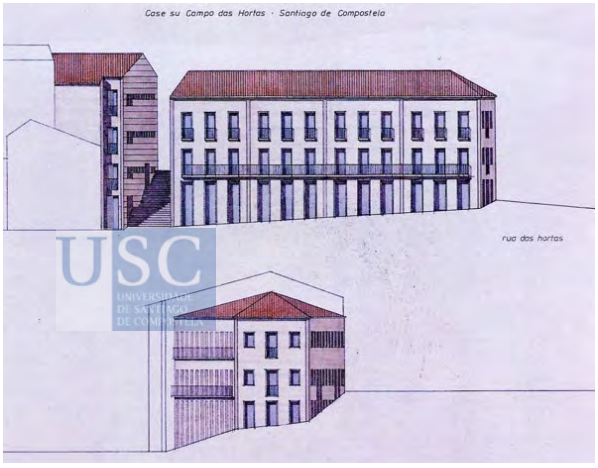
K03 Plan Especial de Protección e Rehabilitación da Cidade Histórica

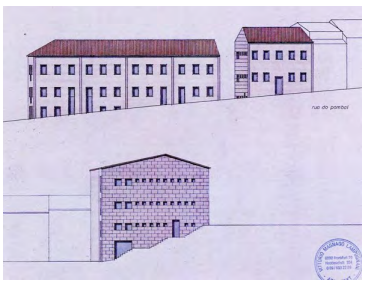
Josef Paul Kleihues, Juan Luis Dalda Escudero, Ánxel Viña Carregal, Alfonso Díaz Revilla e Enrique Bardají Álvarez

1988-1994/1998

Santiago de Compostela

Allegue Fernández (2007), Angelillo e Quintáns (1994), Baldellou (1993b; 1994), Bardají Álvarez e Dalda Escudero (1992), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2005a), Dalda Escudero (1990; 1992; 1993; 1994a; 1994b), Dalda Escudero e Viña Carregal (1995a; 1995b), Estévez (1993a; 1993b; 1994a; 1994b; 1997; 1998; 1999; 2000a; 2000b; 2000c; 2000d; 2000e; 2000f; 2001a; 2001b; 2001c; 2004a; 2004b; 2004c; 2013), Hamm (1993), Isasi (1993), Kleihues (1993; 1994a; 1994b; 1994c; 1994e; 1995c), Llano Cabado (1991e), Peláez e Saladini (2001), Pita Abad (2007), Perozo ed. (1993b), Quintáns Eiras (1994b), Rodríguez Caramés (2002), Viña Carregal (1994), Viña Carregal e Dalda Escudero (1991; 1993; 1994).





L01 Vivendas no Campo das Hortas

Vittorio Lampugnani

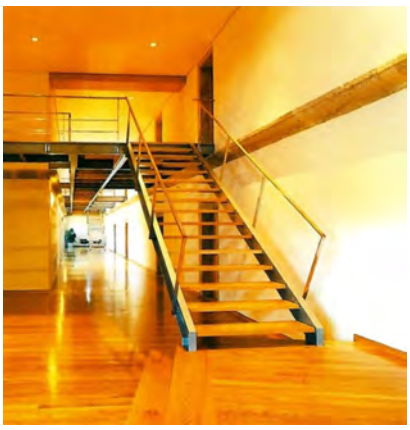
1992

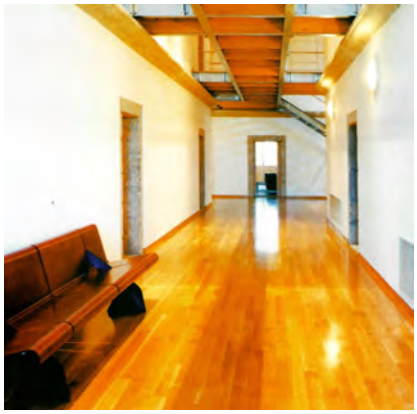
Santiago de Compostela

Magnago Lampugnani (1994a; 1994b), Peláez e Saladini (2001), Quintáns (1994b), Rodríguez Caramés (2022), Sainz (1993k), Seara Morales (1993b), Segade Lodeiro (2002)











Lo2 Consello da Cultura Galega

Pedro de Llano Cabado

1995

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Baldellou (1995c), Freixanes (1995), Lens (2002), Llano Cabado (1995d), Peláez e Saladini (2001), Rosales Noves (2003), Seara Morales (1991b; 1993b)





Lo3 Casa Blanco-Ons

Pedro de Llano Cabado

2000

Ames (Santiago de Compostela)

García ed. (2005), Rosales Noves (2003)



Lo4 Rehabilitación da aldea de Piornedo

Pedro de Llano Cabado, Plácido Lizancos e Alfonso Salgado

1998-2002

Piornedo, Donís, Cervantes (Os Ancares)

Carreira (2001), Llano Cabado (1990a; 2006a), Rosales Noves (2003), Sánchez Pombo (1983)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

L





L05 Vivendas nunha vacariza do Carme de Abaixo

Víctor López Cotelo

1998-2002

Santiago de Compostela

«21 viviendas en una antigua vaquería, Santiago» (2002), AA.VV. (2007a), «Carme de Abaixo: esencias rurales» (2002), «Conjunto residencial, Santiago de Compostela» (2010), «Conjunto residencial en la vaquería Carme de Abaixo» (2009), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), García Millán (2004), López Cotelo (2002c), «Viviendas en una vaquería, Santiago de Compostela» (2003)



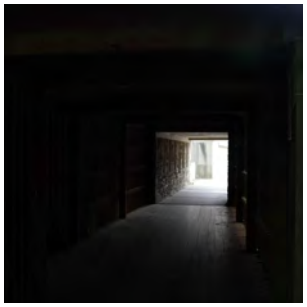
L06 Rehabilitación da fábrica de curtumes de Ponte Sarela

Víctor López Cotelo

2000-2007

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), «Casa en Puente Sarela, Santiago (La Coruña)» (2008), «Casa y patrimonio, López-Cotelo en Santiago» (2008), García Millán (2004), López Cotelo (2002b), López Silvestre (2007), Peláez e Saladini (2001)











L07 Vivendas en Caramoniña

Víctor López Cotelo

2001

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), «Conjunto residencial, Santiago de Compostela» (2010), «Conjunto residencial en Caramoniña» (2009), García Millán (2004), López Cotelo (2002a)



M01 Prototipo de piscina para a deputación provincial

Patxi Mangado

1998-2007

A Coruña, Fene, Oleiros e Melide

AA.VV. (2007a), Mangado Beloki (2001; 2002; 2003; 2006), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)







M02 Sede de Norvento

Patxi Mangado

2011

Lugo

Mangado Beloki (2011; 2017; 2018a; 2018b; 2019), «Mangado, oficinas en Lugo: energías vernáculas» (2011), Quintáns Eiras (2021)





M03 Fundación Barrié

Mansilla e Tuñón

2003-2005

Vigo

AA.VV. (2007a), «Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003-2005, Vigo» (2010), «Fundación Barrié de la Maza, Vigo» (2006), Lens Villaverde (2007), Rodríguez Caramés (2021b), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013) **Máis**: *Obradoiro*, nº 32

USC DE COMPOSTELA







M04 Casa do Concello

Mansilla e Tuñón

2005-2011

Lalín (O Deza)

AA.VV. (2007a), «Ayuntamiento de Lalín (Pontevedra)» (2011), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), Lens Villaverde e Chao Castro (2007), Moreno Mansilla e Tuñón Álvarez (2008), «Un castro pop para el consistorio de Lalín» (2004), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)





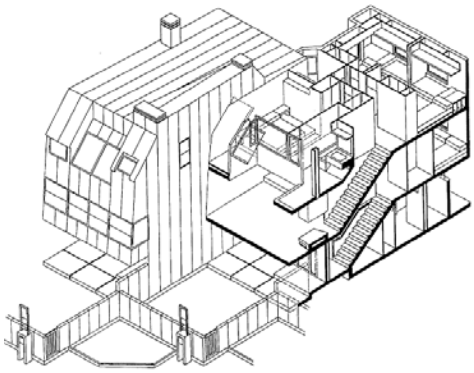
M05 Edificio de vivendas en Catro Camiños

Xosé Lois Martínez Suárez

1984

A Coruña

Baldellou (1995c), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Pousa (2014), Sirada (1986b)





M06 Apartamentos do tenis

Carlos Meijide

1972

San Pedro de Nós, Oleiros (A Coruña)

Almuíña Díaz (1977), «Carlos Meijide. Obras y proyectos» (2001), Portela (2003a)







M07 Colexio de primaria

Carlos Meijide

1983

Perillo, Oleiros (A Coruña)

AA.VV. (1987), «Carlos Meijide. Obras y proyectos» (2001), Meijide Calvo (1987), X. Piñón (1986), Portela (2003a), Seara Morales (1993b)



M08 Casa da Cultura

Carlos Meijide

1982-1985

Monforte de Lemos (Terra de Lemos)

«Carlos Meijide. Obras y proyectos» (2001), Portela (2003a), Seara Morales (1993b)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA







M09 Escola Galega de Administración Pública

Carlos Meijide

1988

Santiago de Compostela

Baldellou (1995c), «Carlos Meijide. Obras y proyectos» (2001), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Peláez e Saladini (2001), Portela (2003a), Quintáns (1994b), Sainz (1993i), Seara Morales (1993b)







M10 Rehabilitación da reitoral de San Xusto de Toxosoutos

Carlos Meijide

1997

Toxosoutos, Lousame (Noia)

«Carlos Meijide. Obras y proyectos» (2001), Garrido Villa (2000), Portela (2000; 2003a), Vidal Pérez e Meijide Calvo (2000)





M11 Albergue para peregrinos

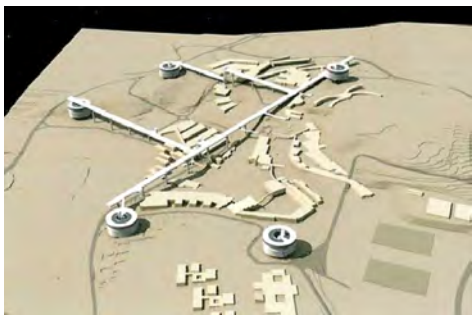
Carlos Meijide Calvo e Carlos Meijide Tomás

1999

Vilalba (Terra Chá)

«Carlos Meijide. Obras y proyectos» (2001), Portela (2003a)





M12 Plan diretor para o campus

Paulo Mendes da Rocha

2006

Campus das Lagoas-Marcosende, Vigo

Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), Garrido Moreno (2007), «Plan director del campus de la Universidade de Vigo» (2008)





M13 Banco do Noroeste

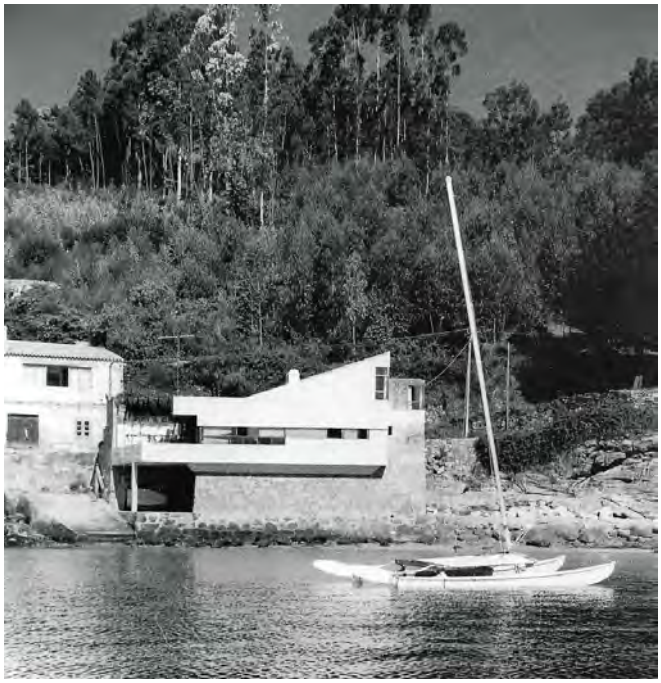
Ramón Vázquez Molezún

1955-1957

A Coruña

Baldellou (1995c), Río Vázquez (2014)





M14 Casa unifamiliar

Ramón Vázquez Molezún

1969

A Roiba, Beluso, Bueu (O Morrazo)

Agrasar Quiroga (2009b), Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1995c), Quintáns Eiras (2007a), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Río Vázquez (2014), Seara Morales (1993b)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO





M15 Fundación Barrié

Ramón Vázquez Molezún e Gerardo Salvador Molezún

1978-1994

A Coruña

Fernández Cobián (1998), Garrido Moreno (1998b; 1999b), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007)



M16 Nova Casa do Concello

Rafael Moneo

2009

Vigo

Carbajo (2009), «Moneo y la remodelación del Consistorio de Vigo» (2009), Rodríguez Caramés (2021b)



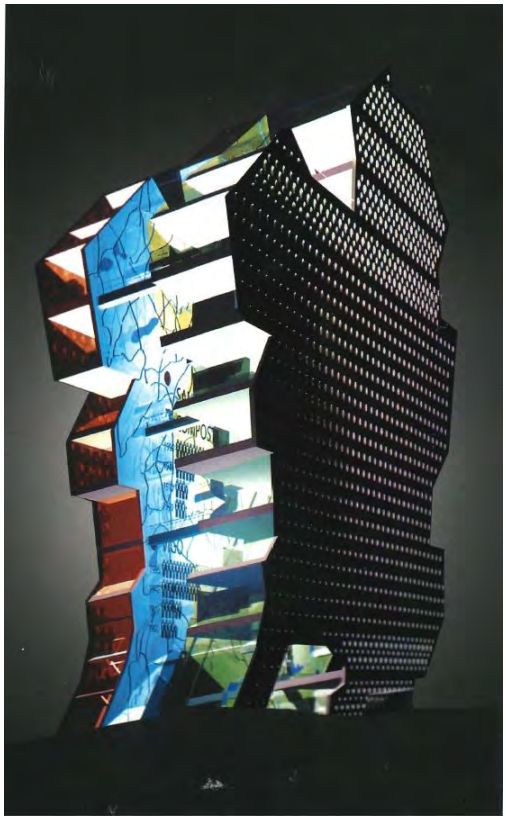
M17 Casa da Cultura

Carlos Montero

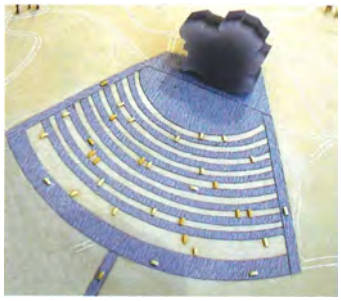
1989

Vilalba (Terra Chá)

Baldellou (1995c), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), González Rey (2002), Seara Morales (1991a; 1993b)



















M18 Proxecto para a Casa da Historia

MVRDV

2003

Elviña, A Coruña

Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), «Concursos: Casa de la Historia» (2004), «Concurso de ideas arquitectónicas: centro de recepción de visitantes Casa de la Historia. Elviña» (2004), Gómez-Aller (2003a; 2003b), Mass, Van Rijs e De Vries (2004), Montaner e Muxí (2004), Peña Pereda (2004), Quintáns Eiras (2004)



USC

N



No1 Ampliación da reitoría da universidade

Nieto e Sobejano

1996-1999

Vigo

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2003c), «Ampliación del Rectorado Universitario, Vigo» (1999), «España, los 90. 1998.3: Trazas universitarias» (1999), Rodríguez Caramés (2021b)







No2 Museo Interactivo da Historia

Nieto e Sobejano

2007-2012

Lugo

Goy Diz (2015), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), «Museo interactivo de la Historia de Lugo» (2008), Nieto e Sobejano (2008; 2010; 2011a; 2011b; 2012; 2017; 2015; 2007), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)







No3 Casa do Concello

Alberto Noguerol e Pilar Díez

1984-1985

Cangas do Morrazo (O Morrazo)

Agrasar Quiroga (2003a), «Ayuntamiento de Cangas (Pontevedra)» (1996), X. Casabella López (1988), Cohn (1993d), «España, los 90. 1995.3: Vida local» (1999), Lens (1999), Llano Cabado (1989a), Noguerol (1985), Noguerol e Díez (1995a; 1996a)







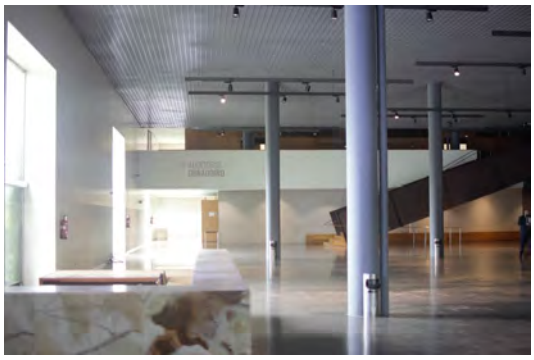
No4 Facultade de Filoloxía

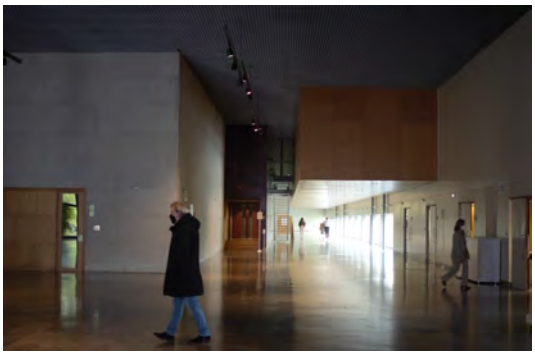
Alberto Noguerol e Pilar Díez

1988-1991

Santiago de Compostela

Agrasar Quiroga (2003a), Baldellou (1993b; 1994; 1995c), Barge Ferreiros e Bouza Cora (2016), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (1993d), Fernández-Galiano (1993b), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Garrido Moreno (2007), Lens (1999), Noguerol e Díez (1994a; 1995a; 1996a), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b), Sainz (1993u)







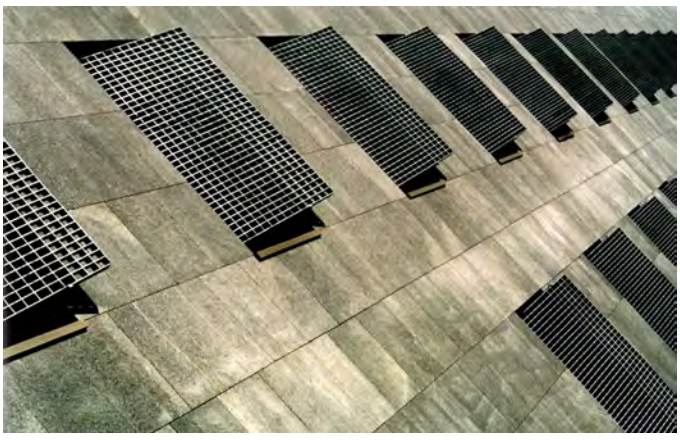
No5 Pazo de Congresos e Exposicións

Alberto Noguerol e Pilar Díez

1992-1995

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2003a; 2007), Baldellou (1993b; 1994; 1995c), Flores e Güell (1996), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Isasi (1993; 1995a; 2007), Lens (1999), Lens Villaverde (2007), Noguerol (1993), Noguerol e Díez (1995a; 1995c; 1996a; Peláez e Saladini (2001), Sabín Díaz (2012)



No6 Centro de saúde

Alberto Noguerol e Pilar Díez

1995-1996

Elviña, A Coruña

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2003a), «Centro de salud en Elviña, La Coruña» (1997), «España, los 90. 1996.4: Bienestar social» (1999), Fernández Cobián (1998), Lens (1999), Llano Cabado (2006a), Noguerol e Díez (1996b; 1997, 1998)

USC DE COMPOSTELA





No7 Biblioteca Central

Alberto Noguerol e Pilar Díez

1995-1998

Campus das Lagoas-Marcosende, Vigo

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2003a; 2003c; 2005b; 2007), «Alberto Noguerol y Pilar Díez: Biblioteca Central de la Universidad de Vigo» (1998), «De origen monolítico: biblioteca central de la Universidad, Vigo» (1998), Garitaonaindía (1999), Garrido Moreno (2007), Irisarri (1995), Lens (1999), López Silvestre (2007), Noguerol e Díez (1995b; 2000; 2001), Noguerol, Díez e Agrasar Quiroga (2005), Peña Pereda (2000a), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)







No8 Peirao XXI

Jean Nouvel

2006-2007

Vigo

Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Nouvel (2007), «Nouvel renovará el puerto de Vigo» (2006), Rodríguez Caramés (2021b), Segade Lodeiro (2002)





P01 Facultade de Económicas e Empresariais

Alfonso Penela

1988-1991; 1998-2001

Campus das Lagoas-Marcosende, Vigo

Agrasar Quiroga (2003c; 2005b), Baldellou (1995c), Cohn (1993d; 2007a), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Fernández-Galiano (1993b), Flores e Güell (1996), Lenglart e Vince (1992), Lens (2002), López Silvestre (2007), Penela (1992; 1999; 2004), Pieltain (1995), Vázquez (2003)



P02 Centro sociocultural

Alfonso Penela

1989-2002

Conxo, Santiago de Compostela

Baldellou (1995c), Hamm (1993), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Isasi (1993), Peláez e Saladini (2001), Penela (1999), Vázquez (2003)



P03 Vivenda unifamiliar

Alfonso Penela

1994

Amarante, Boborás (O Carballiño)

AA.VV. (2007a), García ed. (2005), López Silvestre (2007), Penela (1999), Vázquez (2003)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

P



P04 Instituto Camões

Alfonso Penela

1997

Vigo

Agrasar Quiroga (2003c), Penela (1997; 1999), Rodríguez Caramés (2021b), Vázquez (2003)







P05 Pavillón polideportivo

Alfonso Penela

1998-2000

Cabeza de Manzaneda, A Pobra de Trives (Terras de Trives)

AA.VV. (2007a), López Silvestre (2007), Penela (2004), «Polideportivo, Manzaneda» (2002), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Vázquez (2003)



P06 Rehabilitación para casa de turismo rural

Alfonso Penela

1998-2000

Aldán, Cangas do Morrazo (O Morrazo)

AA.VV. (2007a), Llano Cabado (2006a), López Silvestre (2007), Penela (2004), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Vázquez (2003)





P07 Cidade da Xustiza de Vigo

Alfonso Penela

2017-2022

Vigo

Quintáns Eiras (2021), Rodríguez Caramés (2021b)



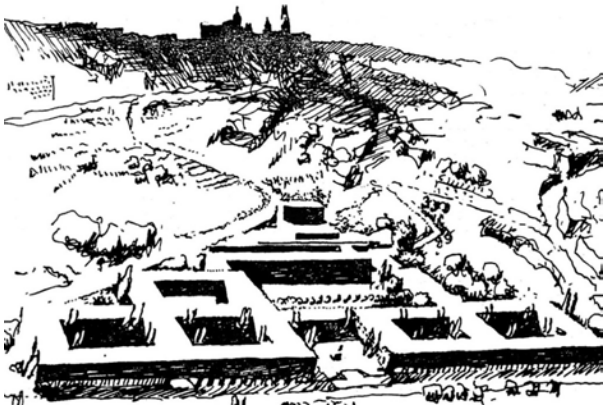
P08 Rehabilitación do palacete de Santa Margarida

Felipe Peña Pereda

1982-1985

A Coruña

Comisión de Cultura COAG (1983a), Fernández Cobián (1998) Lens Villaverde (2007), Llano Cabado (1987), Peña Pereda (1983a; 1987), Peña Pereda *et al.* (1985), X. Piñón (1986)





P09 Burgo das Nacións. Fases I, II e III

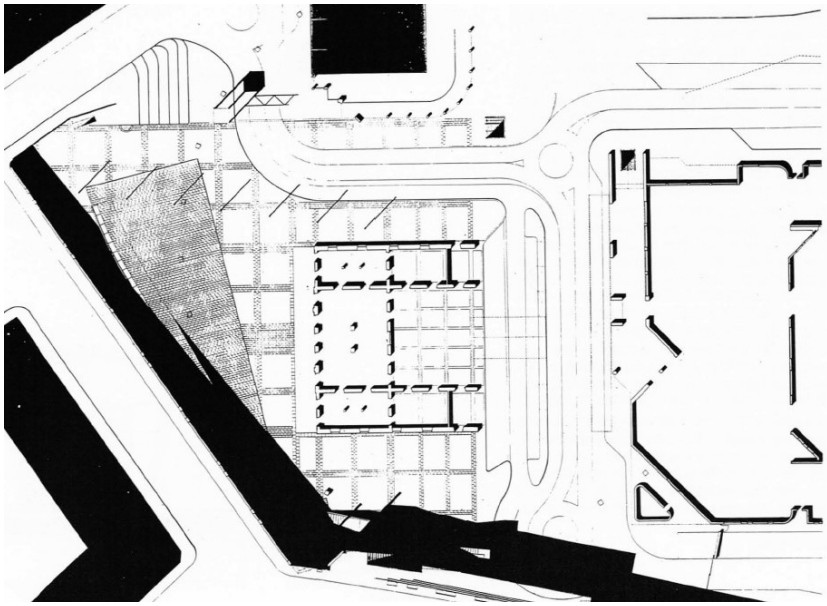
Felipe Peña Pereda

1986

Santiago de Compostela

Baldellou (1995c), Peña Pereda (1988b; 1994b), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1988; 1994b). **Ampliación** (fase IV): Noguerol e Díez (1994b)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



P10 Praza da Estación

Felipe Peña Pereda

1988

Vigo

Garrido Rodríguez (1988c; 1988d; 1990c), Peña Pereda (1990)





P11 Centro de saúde

José Manuel Peña Serna

1999-2002

Mazaricos (Xallas)

Agrasar Quiroga (2004c)





P12 Edificio para Rede Eléctrica

Andrés Perea

1990-1992

A Coruña

AA.VV. (2007a), Bayón (1992a), Cohn (1996d), Fernández Cobián (1998), Llano Cabado (1995a), Perea Ortega (1992), Sainz (1993e), Segade Lodeiro (2002)





P13 Biblioteca Ánxel Casal

Andrés Perea

2001-2007

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Garrido Moreno (2007), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)





P14 Multiusos Fontes do Sar

J. Miguel Pérez de Arenaza, Joaquín Pujol e Xosé Manuel Casabella

1995

Santiago de Compostela

Bonell e Casabella Álvarez (2004), Hamm (1993), Isasi (1993), López Silvestre (2007), Peláez e Saladini (2001), Pérez de Arenaza, Pujol e Casabella (1995), Pujol e Pérez de Arenaza (1993), Quintáns (1994b)



P15 Acondicionamento da contorna da igrexa do Carme de Abaixo

Xosé Luís Pérez Franco

1990-1992

Santiago de Compostela

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Estévez (2016), Peláez e Saladini (2001), Peña Pereda (2016), Pérez Franco (1995a; 1995b; 1997)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

P





P16 Reforma da Praza de Armas

Carlos Pita Abad

2017-2020

Ferrol

Pita Abad (2021), Valverde (2020c)







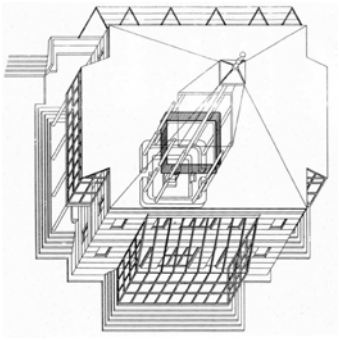
P17 Casa Estévez Barcala

César Portela

1980-1983

Salcedo, Pontevedra

Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1995c), I. Bonet Correa (1990; 1992; 1994; 2003a; 2003b; 2007), Ledo (1998) Levène, Márquez Cecilia e Ruiz Barbarín (1989), Llano Cabado (1989a; 1992), López Silvestre (2007), Portela (1991c; 1992a), Portela e Hermo Túñez (1978), Ruiz Cabrero (1989a; 1989b), Quintáns Eiras (2007a), Seara Morales (1993b)





P18 Casa Pías

César Portela

1983-1984

Montouto, Santiago de Compostela

Baldellou (1993a; 1995c), I. Bonet Correa (1992; 1994; 2003a; 2003b; 2007), Portela (1991c; 1992d), Seara Morales (1993b), Tzonis e Lefaivre (1985; 1986a; 1987)

P19 Acuario





César Portela

1984-1987

Vilagarcía de Arousa (O Salnés)

AA.VV. (1987; 2004), Álvarez Sala (2003), Baldellou (1995c), I. Bonet Correa (1990; 2003a; 2003b), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Flores e Güell (1996), Güell e Rytwerk (1990), Isasi (1990b), Ledo (1998), Llano Cabado (1989a; 1992), Martí Arís (2003; 2010), Martínez e Lens (2003), Patiño (2003), Portela (2003c), Rey Lama (2003), Seara Morales (1991a; 1991b; 1993b; 2003b), «Sólidos heroicos: el futuro con formas del pasado» (2005) (Seara Morales 2007b)





P20 Casa da Cultura

César Portela

1984-1989

Cangas do Morrazo (O Morrazo)

Álvarez Sala (2003), Baldellou (1995c), I. Bonet Correa (2003b), Cohn (1993d), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), González Rey (2002), Ledo (1998), Portela (1987b; 1990b; 2003c), Sainz (1993x), Seara Morales (1993b)

USC DE SANTIAGO

P









P21 Carballeira de Santa Minia

César Portela

1985-1986

Brión (Santiago de Compostela)

«Arquitectura galega contemporánea: nove casas consistoriais» (1981), Baldellou (1995c), I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Campo Baeza e Poisay (1985), X. Casabella López (1989), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Llano Cabado (1990b), López Silvestre (2007), X. Piñón (1986), Portela (1984c; 1986a; 1986b; 1989b; 1990a; 1991b), Rei Núñez (1986), Seara Morales (1991a; 1991b; 1993b)



P22 Casa Rei

César Portela

1985-1987

Marcón, Pontevedra

Baldellou (1993a), I. Bonet Correa (1992; 2003a; 2003b), «Elogio de la galería: casa Rei en Mourente» (1988), Portela (1991c; 1992c)





P23 Edificio de base para buque de cables

César Portela

1986-1987

Vigo

Agrasar Quiroga (2003c), I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Cohn (1993d), «España, los 90: 1991.4: Paisaje urbano» (1999), Portela (198a; 1991c; 2003d), Rodríguez Caramés (2021b), Seara Morales (1993b)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA





P24 Casa Pino

César Portela

1987-1989

Vilaxoán, Vilagarcía de Arousa (O Salnés)

Baldellou (1995c), I. Bonet Correa (1992; 2003a; 2003b), Martí Arís (1990), Portela (Portela 1991c; 1992e), Pieltain (1996a)





P25 Casa Ferradás

César Portela

1990-1991

O Seixo, Marín (O Morrazo)

I. Bonet Correa (1992; 2003a; 2003b), Portela (1992b)



USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

P








P26 Faro de Punta Nariga

César Portela

1990-1994

Punta Nariga, Malpica de Bergantiños (Bergantiños, Costa da Morte)

AA.VV. (2004; 2007a), I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Cendán (2003), Cohn (2007a), «España, los 90: 1994.5: Al aire libre» (1999), «Faro de Punta Nariga, A Coruña» (1995), Fernández-Galiano (2002; 2003b), Flores e Güell (1996), López Silvestre (2007), Portela (2003c; 2010b), Seara Morales (1993b)




P27 Acondicionamento das ribeiras do río Arnoia

César Portela

1991-1997

Allariz (Allariz-Maceda)

Allegue Fernández (2007), Álvarez Cebrián (2006a; 2006b), I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Ledo (1998), López Silvestre (2007), Martí Arís (2003; 2010), Martínez Suárez (1998a), Pita Abad (2007), Portela (1994b; 1997a; 1997b; 1997c; 1997f; 1997g; 1997h; 1997i), Portela e Portela Regodeserves (1997), Quintana González (1997)



P28 Fundación Neira Vilas

César Portela

1992-1993

Gres, Vila de Cruces (O Deza)

I. Bonet Correa (1992; 2003a; 2003b), Díaz Pardo (1994), Neira Vilas (1994), Portela (1992f; 1994a; 2003c), Seara Morales (1993b)



P29 Facultade de Belas Artes

César Portela

1993-1994

Pontevedra

I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Garrido Moreno (2007), Lapuerta (1995), Seara Morales (1993b)







P30 Edificio multiusos, centro parroquial e espazo público

César Portela

1995-1997; 2002-2003

Vilalba (Terra Chá)

I. Bonet Correa (2003a; 2003b), I. Bonet Correa, Álvarez Sala e Portela (1998), Cendán (2003), Lens Villaverde (2007), Portela (2003c)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

P






P31 Cemiterio de Fisterra

César Portela

1998-2000

Fisterra

AA.VV. (2004; 2007a), Álvarez Sala (2010), Asensio Gálvin (2010), Bertolazzi (2007a), Blanco (2010), I. Bonet Correa (2000; 2003a; 2003b; 2010), «Cementerio civil, Fisterra (A Coruña)» (2000), Calvo Salve (2010), Cendán (2003), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2002b), Docampo e Viña (2019), «España, los 90: 1999.5: Paisaje con figuras» (1999), Fernández-Galiano (2002; 2003a; 2003b), Fondation pour l'Architecture (2002), Gondar (2010), Gruet (2010), Heinz Smitz (2003), Lamas (2010), Leo (2006), López Silvestre (2007), Ma (2007), Martí Arís (2002a; 2003; 2007; 2010), Martínez e Lens (2003),Orozco (2010), Patiño (2001; 2003; 2010), Pexegueiro (2001; 2010), Portela (1997d; 2000a; 2000b; 2001b; 2001c; 2001d; 2001e; 2002a; 2002d; 2002e; 2003c; 2003d; 2003e; 2004a; 2005a; 2010a; 2010b; 2019), Rey Lama (2003), Rodríguez Caramés (2021c), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Seara Morales (2003b; 2007), Sesto (2003; 2010), Worpole (2003)








P32 Carballeira do río Pontiñas

César Portela

2001

Lalín (O Deza)

Álvarez Sala (2003), I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Huércanos (2013), López Silvestre (2007), Martí Arís (2003; 2007; 2010), Portela (2003c; 2008; 2010b), Portela e Portela (2005)



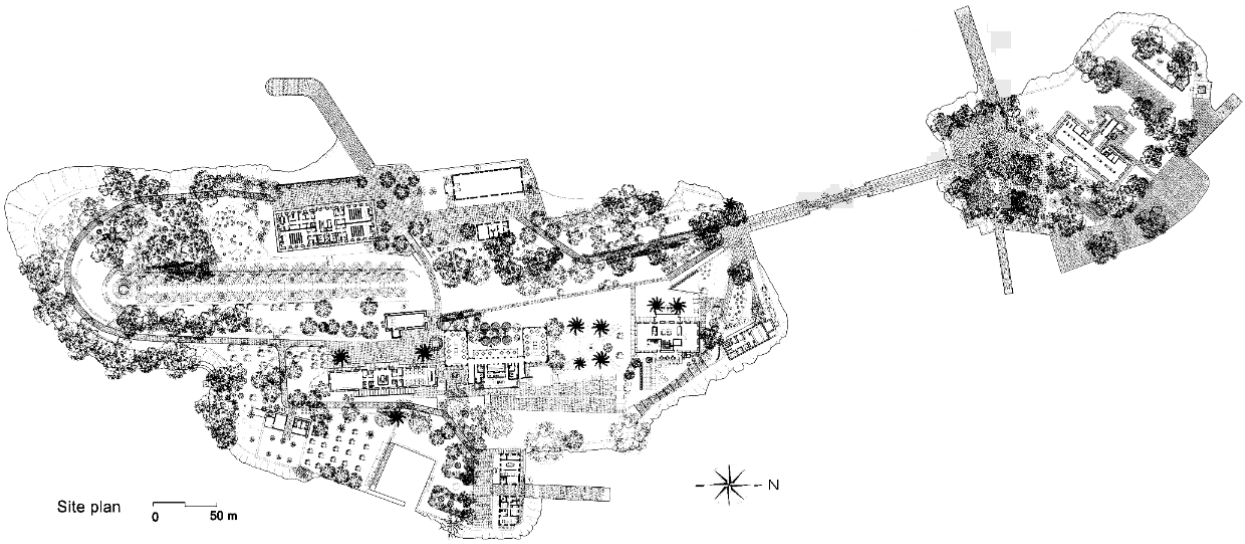
P33 Auditorio Mar de Vigo

César Portela

2008-2011

Vigo

«Concurso Casa Mar» (2001), Portela (2003c), Rodríguez Caramés (2021b), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)





P34 Rehabilitación das illas de San Simón e Santo Antonio

César Portela e Xosé Bar Bóo

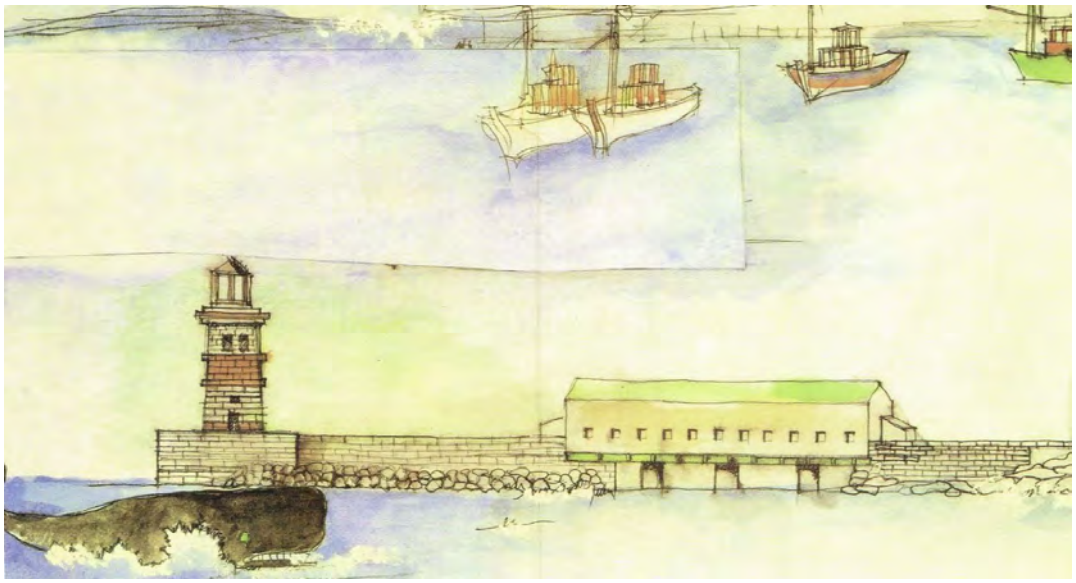
1992-2003

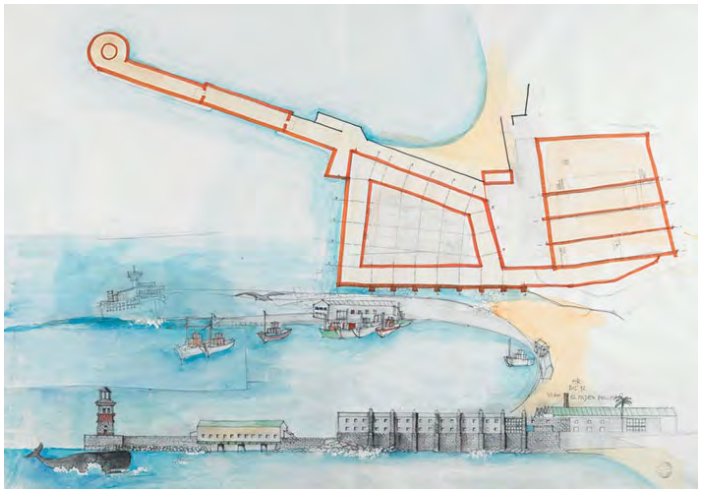
Redondela (Vigo)

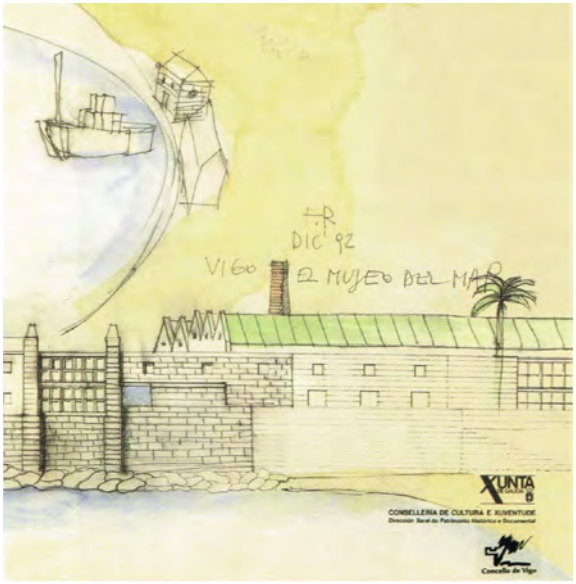
AA.VV. (2007a), I. Bonet Correa (2003a; 2003b), Martí Arís (2003; 2007; 2010), Portela (2003c), Portela e Bar Bóo (1991), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013)



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO







P35 Museo do Mar de Galicia

César Portela e Aldo Rossi

1992 (proxecto orixinal), 1999-2002 (proxecto final)

Alcabre, Vigo

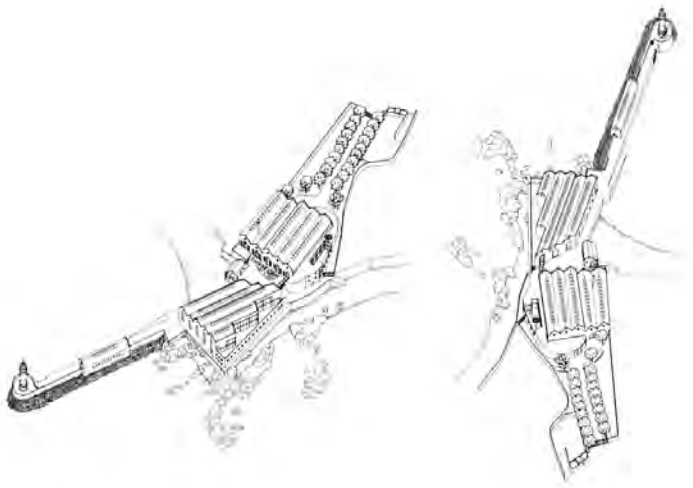
AA.VV. (2004; 2007a), «Abierto el Museo del Mar de Portela y Rossi en Vigo» (2002), Agrasar Quiroga (2002b), Álvarez Sala (2003), I. Bonet Correa (2003a), Carrera López (2008), Cendán (2003), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Chaslin (2005), Fernández-Galiano (2002; 2003b), González Rey (2002), «In memoriam de Aldo Rossi (1931-1997)» (1998), Lens e Hervella (2002), Martí Arís (2003; 2010), Martínez e Lens (2003), «Museo del Mar, Vigo» (2002), «Museo del Mar de Galicia: umbral del océano» (2000), Patiño (2003), Portela (2002b; 2002f; 2003b; 2003c; 2005b; 2009; 2010b; 2018), Portela e Rossi (1993; 2002; 2003; 2018), Rei Núñez (2003), Rey Lama (2003), Rodríguez Caramés (2022, sen data), Rossi (1993; 1994), «Rossi y Portela: Museo del Mar en Vigo» (1993), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Seara Morales (1993b; 2003b), Segade Lodeiro (2002), Sesto (2003)













USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

P—Q





P36 Plan Director do Pazo de Oca

César Portela e Daniel Pino Vicente

1980

Oca, A Estrada (Tabeirós-Terra de Montes)

Portela (1984c), Portela, Pino Vicente e Osorio (1984)





Q01 Vivenda unifamiliar

Carlos Quintáns

2002-2005

San Miguel de Reinante, Barreiros (A Mariña)

AA.VV. (2007a), López Silvestre (2007), Pita Abad (2007), Quintáns Eiras (2007b)



Q02 Casa para Rodríguez García Cuño

Carlos Quintáns

2002

Muxía (Fisterra, Costa da Morte)

AA.VV. (2007a), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), López Silvestre (2007)



Q03 Casa Baltanás

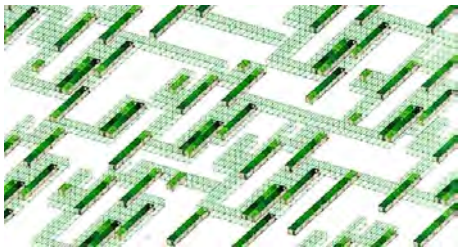
Carlos Quintáns

2010

Paderne do Courel, Meiraos, Folgoso do Courel (Quiroga)

Paz Agras ed. (2017), Pita Abad (2010), Prieto González (2014), Quintáns Eiras (2011a; 2011b)

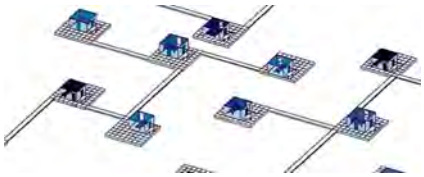














Q04 Comunidade azul—comunidade verde

Carlos Quintáns, Pablo Gallego Picard e Mónica Alonso

2002

Proxecto para a Bienal de Venecia de 2002

AA.VV. (2007a), Armesto (2002), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007)







R01 Casa Canosa

Andrés Reboredo

1980

Moaña (O Morrazo)

Agrasar Quiroga (2003b), Carreira Duarte (2014), Reboredo Santos (1984)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA









R02 Parlamento de Galiza

Andrés Reboredo

1987-1989

Santiago de Compostela

Agrasar Quiroga (2003b), Baldellou (1993b; 1994; 1995c), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2007a), «Concurso para nova sede do parlamento de Galicia» (1988), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), «España, los 90. 1990.1: Concurrencia pública» (1999), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Gallego Jorreto (1989), Isasi (1993; 2007), Llano Cabado (1990b; 1991e), Parlamento de Galicia (1987a; 1987b), Peláez e Saladini (2001), Portela (1989c), Reboredo Santos (1989; 1990a; 1990b; 1991b; 1991c; 2012), Rodríguez Caramés (2022), Sainz (1993ad), Seara Morales (1989b; 1990e; 1991a; 1993b), Suances Pereiro (1989).







R03 Casa Reboredo

Andrés Reboredo

1991

San Pedro de Nós, Oleiros (A Coruña)

Agrasar Quiroga (2003b), Reboredo Santos (1991d)



R04 Hospital marítimo de Oza

Andrés Reboredo e Alberto Pineda

1993-1997

San Pedro de Nós, Oleiros (A Coruña)

AA.VV. (2007a), Agrasar Quiroga (2003b), Fernández Cobián (1998), Reboredo Santos e Pineda Álvarez (1998)







R05 Casa unifamiliar

Emilio Rodríguez Blanco

2002-2004

Brión, Rianxo (O Barbanza)

AA.VV. (2007a), «Arquitectura gallega» (2006), Rodríguez Blanco (2007)

USC UNIVERSIDADE

R



R06 Casa Escribenta

Andrés Reboredo

2013-2014

San Pedro de Nós, Oleiros (A Coruña)

Gómez Rodríguez (2008), Rodríguez Blanco (2016)



R07 Centro escolar

Jacobo Rodríguez-Losada Allende

1981-1983

Elviña, A Coruña

Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), X. Piñón (1986), Rodríguez-Losada Allende (1985), Seara Morales (1993b), Seyén ed. (2000m)



R08 Centro de saúde

Jacobo Rodríguez-Losada Allende

1991

Culleredo (A Coruña)

Baldellou (1995c), Seara Morales (1993b), Seyén ed. (2000m)



R09 Casa Couso

Xosé Manuel Rosales

1992-1996

As Buceleiras, San Pedro de Bugallido, Ames (Santiago de Compostela)

Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1995c), Llano Cabado (1996; 2004e), Rosales Noves (1996), Seara Morales (1993b)





R10 Casa unifamiliar

Xosé Manuel Rosales e Gonzalo Crecente Maseda

2002-2004

Guiliade, Piadela, Betanzos (As Mariñas)

AA.VV. (2007a), G. Crecente Maseda e Rosales Noves (2007), Llano Cabado (2004e; 2006a), López Silvestre (2007)





S01 Piscina

Patricia Sabín e Enrique Blanco

2002-2004

O Barco de Valdeorras (Valdeorras)

Veredes (2015)

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

S





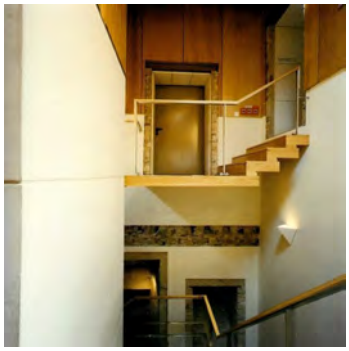
S02 Intervencións na contorna da Ponte Vella

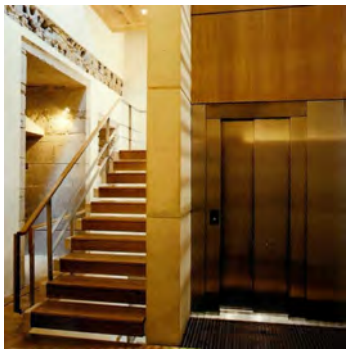
Iago Seara

1983-1984

Baños de Molgas (Allariz-Maseda)

AA.VV. (1987, 2007a), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b)





S03 Rehabilitación da á leste de San Martiño Pinario

Iago Seara

1989-1991

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Barro (1998a), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Fernández-Albalat Lois e Fernández-Albalat Ruiz (2003), A. Franco Taboada (1998), González Rey (2002), Isasi (1993), Llano Cabado (1991e), Peláez e Saladini (2001), Seara Morales (1990a; 1991b; 1992; 1993b; 2001)







S04 Vivenda unifamiliar

Iago Seara

1989-1992

Corrubedo, Ribeira (O Barbanza)

AA.VV. (2007a), Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1993a; 1995c), Fernández-Albalat Lois e Fernández-Albalat Ruiz (2003), Llano Cabado (1996), López Silvestre (2007), Seara Morales (1993b; 1993d)



S05 Sede do Valedor do Pobo

Iago Seara

1999

Santiago de Compostela

Cohn (1993d), Fernández-Albalat Lois e Fernández-Albalat Ruiz (2003), Fernández-Galiano (1993b), Peláez e Saladini (2001), Sainz (1993n), Seara Morales (1993a; 1993b)



S06 Biblioteca do Parlamento

Iago Seara

1991

Santiago de Compostela

Barro (1998a), Fernández-Albalat Lois e Fernández-Albalat Ruiz (2003), Garrido Moreno (2007), Seara Morales (1993b)





S07 Capela do centro Xoán Paulo II

Iago Seara

1992-1993

Monte do Gozo, Santiago de Compostela

Agrasar Quiroga (1993), Barro (1998a), Isasi (1993), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b), Seara Morales (1993b; 1993c; 2004a)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

S







So8 Vivendas unifamiliares para Adolfo Domínguez

Iago Seara e Alfredo Freixedo

1980

A Derrasa, Pereiro de Aguiar (Ourense)

AA.VV. (2007a), Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1993a; 1995c), Barro (1998a), X. M. Casabella López (1984a), Fernández -Albalat Lois e Fernández-Albalat Ruiz (2003), Freixedo Alemparte e Seara Morales (1990; 1991), «Recuperación del concepto de Pazo» (1987), Seara Morales (1993b), Seara Morales e Freixedo Alemparte (1991)



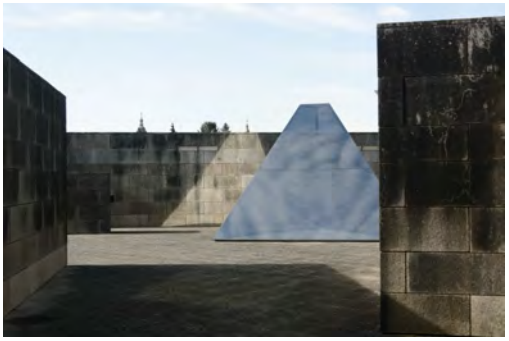
So9 Mirador da Pedra da Ra

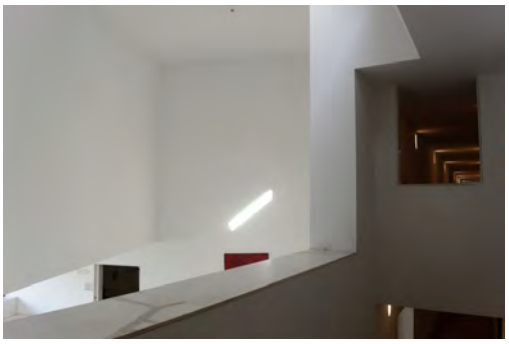
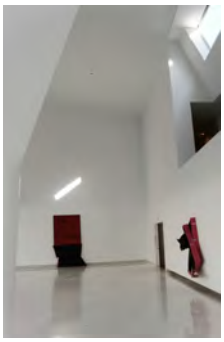
Iago Seara

2014

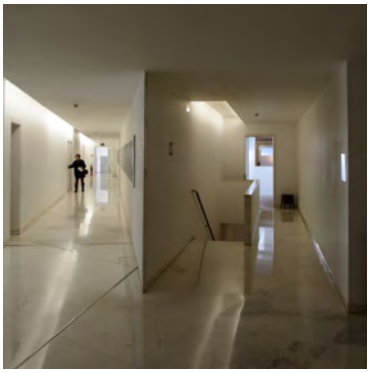
Ribeira (O Barbanza)

Docampo e Viña (2019), González Seoane (2016; 2017), Quintáns Eiras (2021), Valverde (2000f)



S10 Centro Galego de Arte Contemporánea

Álvaro Siza

1988-1994

Santiago de Compostela

Agrasar Quiroga (2000b), «Álvaro Siza. Un museo in Spagna, una scuola in Portogallo» (1994), Angelillo e Quintáns (1994), Baamonde (1994), Baldellou (1993b; 1994), Beaudouin (1991), X. Casabella López (1994), X. Casabella López e González Seoane (1997), «Centro de Arte Contemporáneo, Santiago» (1994), Chao Castro (2003; 2007), Chao Castro, Lens Villaverde, e Santos Farto (2007), Cohn (1994b; 1994c; 2005a; 2007a), Corral (1997), Cohn (1993d), Curtis (1994; 1995; 1999; 2003a; 2005), Dalda Escudero e Viña Carregal (1995a), Dernie (2003), Dubois (1995), «España, los 90. 1994.5: Al aire libre» (1999), «España, los 90. 1993.2: Hacer ciudad» (1999), Estévez (2004c), Falgueras (1995), Fernández-Galiano (1993b; 1993c; 1993d), Fleck (1999), Flores e Güell (1996), Frampton (1993b; 2000a), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), García-Herrera (1996), Garrido Moreno (2007), Gioeni (2001), González Rey (2002), Guillén (2009), Hamm (1993), Isasi (1993; 1995a), «Kunstzentrum für zeitgenössische Kunst in Santiago de Compostela» (1996), Lens Villaverde (2007), Llano Cabado (1990b; 1995b), Llano Cabado e Castanheira, eds. (1995), Llano Neira (2006b), Magnago Lampugnani (2005), López Silvestre (2007), Mauri (1997), Melián García (2018), Montaner (1990; 1994b), F. Muñoz (2007), «Parque de Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela» (1994), Peláez e Saladini (2001), Peña Pereda (1989a; 1989b; 2000b), Puente (1998), Quintáns Eiras (1994a), Rodríguez Caramés (2022), Sainz (1993r), Saladini (2002), Samaniego (1997), Santos ed. (1993), Seara Morales (1993b; 2007b), Segade Lodeiro (2002), Siza Vieira (1989; 1993b; 1994a; 1994b; 1994c; 1994d; 1994e; 1994f; 1994g; 1994h; 1994i; 1994j; 1995a; 1995b; 1995c; 1995d; 1995e; 1998a; 1998b; 1998d; 2000a; 2001; 2002; 2007), Siza Vieira e Falgueras (1989), «Siza en Santiago de Compostela, un museo para el fin de fiesta xacobeo» (1993), «Siza y Gallego, galardones galaicos» (1997), «Tejido de piedra: Centro Gallego de Arte Contemporáneo» (1993), Testa (1993), Tronconi (1996), «Vanguardia y contexto: la promoción pública de la modernidad» (2005), Wang (1994a; 1994b), Zanco (1994)

S



S11 Fundación Granell

Álvaro Siza

1993

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Asensio Cerver (1998), Frampton (2000a), González Seoane (2007), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b), Segade Lodeiro (2002)





S12 Facultade de Ciencias da Información

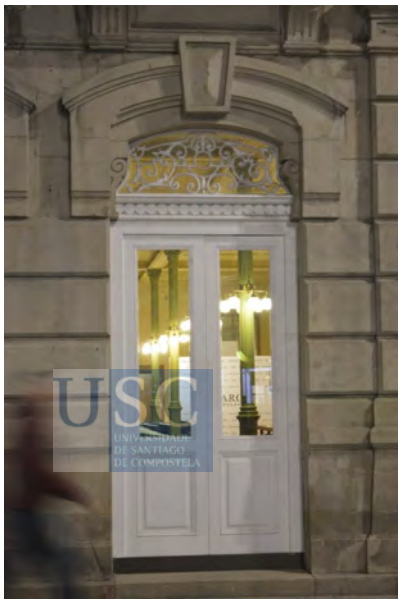
Álvaro Siza

1993-1999

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Cohn (2005a; 2007a), Corral (1997), «España, los 90. 1999.2: Disciplinas mayores» (1999), «Facultad de Ciencias de la Comunicación, Santiago de Compostela» (2000), Frampton (2000a), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Garrido Moreno (2007), González Seoane (2000), Isasi (1995a), Jodidio (2013), Llano Cabado e Castanheira eds. (1995), Muñoz e González Seoane (2002), Peláez e Saladini (2001), Puente (1998), Quintáns (1994b), Seara Morales (1993b), Segade Lodeiro (2002), «Siza vuelve a Santiago con una facultad» (2000), Siza Vieira (1994a; 1994i; 1998a; 1999b; 2000a; 2000b; 2000c; 2001; 2002; 2007)





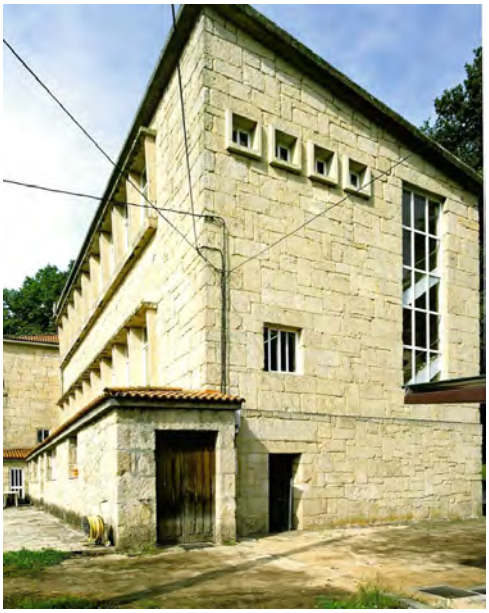
S13 Rehabilitación do Café Moderno

Álvaro Siza

1998-2000

Pontevedra

AA.VV. (2001), Chao Castro, Lens Villaverde, e Santos Farto (2007), González Rey (2002), Siza Vieira (2009a; 2009b)



S14 Misión Biolóxica

Alejandro de la Sota

1949-1950

Salceda de Caselas (Vigo)

Llano Cabado (1994a; 2002a), Río Vázquez (2014), Seara Morales (1993b), Sota (1989)





S15 Edificio de vivendas na rúa Gondomar

Alejandro de la Sota

1972

Pontevedra

Baldellou (1995c; 1997), Llano Cabado (1992; 1994a), Puente ed. (2002), Seara Morales (1993b), Sota (1985)



S16 Casa Domínguez

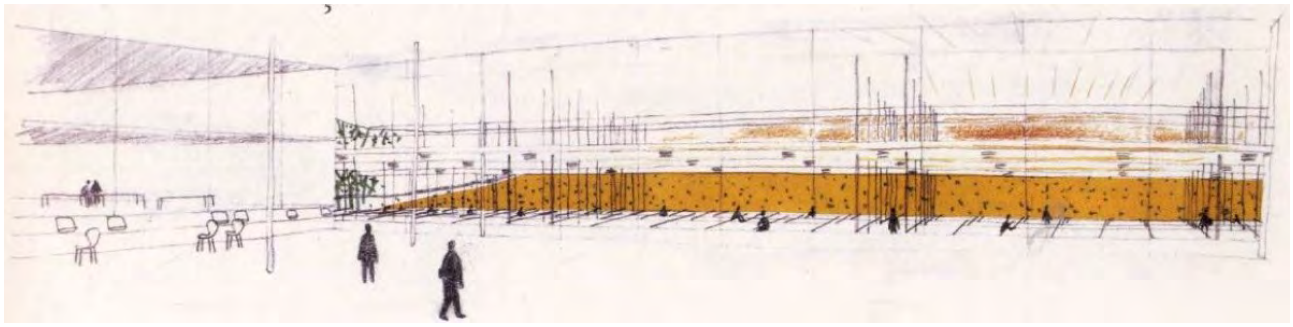
Alejandro de la Sota

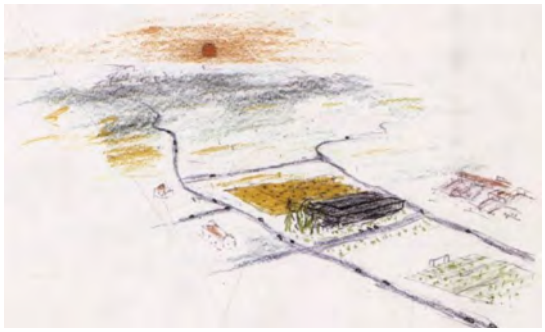
1974-1976

A Caeira, Poio (Pontevedra)

Agrasar Quiroga (2019), Armesto Aira e Padró (1996), Baldellou (1995c), X. Casabella López (1988; 1991c), Gallego Jorreto (2012c), Llano Cabado (1992; 1994a; 2002a; 2006a), Pascual Rubio e Río Vázquez (2018), Puente ed. (2002), Río Vázquez (2014), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Seara Morales (1993b), Sota (1981; 1984)

S





S17 Biblioteca universitaria

Alejandro de la Sota

1993

Campus Sur, Santiago de Compostela

Angelillo e Quintáns Eiras (1994), Baldellou (1993b; 1994), González Seoane (2007), Isasi (1993), Llano Cabado (1994a), Peláez e Saladini (2001), Quintáns Eiras (1994b; 2007a), Seara Morales (1993b)



S18 Vivenda para o pintor Virxilio

Xabier Suances Pereiro

1966

Ourense

«Arquitectos gallegos» (1978), R. Baltar Tojo (2003)



S19 Convento das Carmelitas

Xabier Suances Pereiro

1967-1968

Ourense

AA.VV. (1987), Agrasar Quiroga (2009b; 2010), Baldellou (1971; 1995c), R. Baltar Tojo (2003), Fernández Cobián (2009), X. Piñón (1986), Seara Morales (1993b)



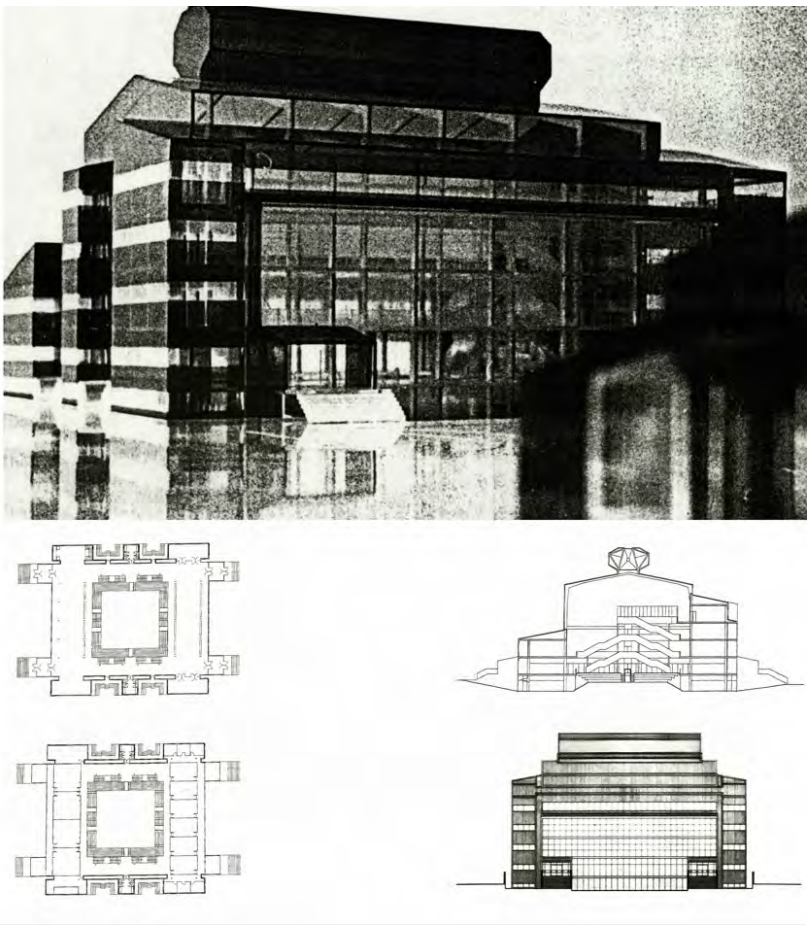
S20 Edificio de vivendas

Xabier Suances Pereiro

1975

As Lagoas, Ourense

R. Baltar Tojo (2003), Chao *et al.* (1979), X. Piñón (1986), Seara Morales (1993b)



S21 Colexio no Cumial

Xabier Suances Pereiro, Pascuala Campos e César Portela

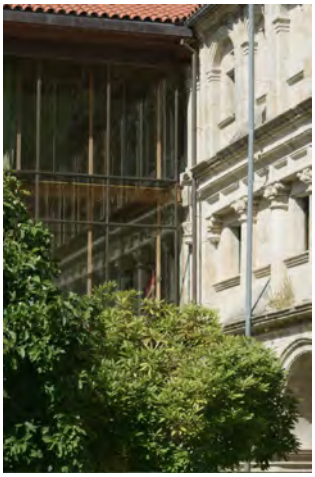
1969

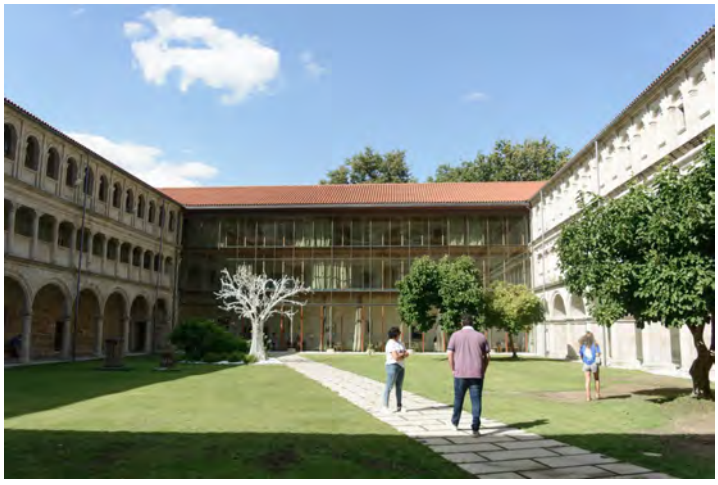
O Cumial, Ourense

«Arquitectos gallegos» (1978), Baldellou (1971; 1995c), R. Baltar Tojo (2003), Seara Morales (1993b)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO







S22 Rehabilitación do mosteiro de Santo Estevo de Ribas de Sil

Xabier Suances Pereiro, Alfredo Freixedo e Manuel Vecoña

1986-1989

Parada de Sil (Terra de Caldelas)

Baldellou (1995c), R. Baltar Tojo (2003), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (1992), Consello da Cultura Galega (1991a; 1991b), Fontenla San Juan (1996; 1999), Sabín Díaz e Blanco Lorenzo (2007), Seara Morales (1991a; 1991b; 1993b; 2007b), Suances Pereiro, Freixedo Alemparte e Vecoña (1990; 1991), Vázquez Martín (2003), Verdaguer (1993e)







T01 Palacio de Ópera

Grupo TAU (Antonio Vázquez Liñeiro)

1988

A Coruña

X. Casabella López (1989), Parrilla e Vázquez Liñeiro (1996), Seara Morales (1993b), Vázquez Liñeiro (1989)



V01 Abrir Vigo ao mar

Guillermo Vázquez Consuegra

1993-1994

Vigo

Agrasar Quiroga (2003c), Álvarez Cebrián e Rodríguez Cordeiro (2009), Bonell e Gil Guitart (2003), Casas (2002), Chaslin (2005), Cohn (2007a), «Edificio institucional de la Xunta en Vigo» (2002), Fernández-Galiano (1996a), Fraga Rivas (1994), Fraga Rivas, García-Quijada Romero e Portolés Sanjuán (1995), Garrido Rodríguez (1996), Gefaell ed. (1996), Lens (2002), F. Muñoz (2007), Rodríguez Caramés (2021b), «Sede de la Xunta de Galicia, Vigo (Pontevedra)» (2002), Santos Ogando e Mera Rodríguez (2013), Segade Lodeiro (2002), Vázquez Consuegra (1999; 2002; 2005; 2008a; 2008b), «Vigo: concurso para el frente marítimo» (1994)







V02 Reordenación da avenida Xoán XXIII

Albert Viaplana e Helio Piñón

1994

Santiago de Compostela

AA.VV. (2007a), Angelillo e Quintáns (1994), Baldellou (1993b; 1994), Chao Castro, Lens Villaverde e Santos Farto (2007), Cohn (2005a), Fuertes Dopico e González Seoane, coords. (2013), Gallego Jorreto (1995a), Hamm (1993), Isasi (1993), Magnago Lampugnani (2005), Peláez e Saladini (2001), H. Piñón e Viaplana (1995), Quintáns Eiras (1994b), Rodríguez Caramés (2022), Saladini (2002; 2006b), Segade Lodeiro (2002), Viaplana (1997), Viaplana, Piñón e Mercadé (1995)



Z01 Centro das Artes

ZooCo

2010

Verín (Monterrei)

Guzmán de Benito *et al.* (2010), «ZooCo, un poblado doméstico en Galicia» (2010)

Pertencen ao autor as imaxes das fichas **A02**, **A03**, **A04**, **A05**, **A09**, **A12**, **A14**, **A17**, **A19**, **A21**, **B02**, **B06**, **B08**, **B10**, **B12**, **B13**, **B15**, **B16**, **B26**, **B27**, **C02**, **C03**, **C11**, **C12** (imaxe esquerda), **C15**, **C16**, **C18**, **C19**, **C21**, **E01**, **E03**, **F02**, **F04**, **F07**, **F09**, **F10**, **F11**, **F12**, **G01**, **G06**, **G08**, **G11**, **G13**, **G14**, **G15**, **G18**, **G19**, **G23**, **G24**, **G25**, **G26**, **H01**, **H02**, **I03**, **I05**, **I06**, **J01**, **K01**, **L05**, **L06**, **L07**, **M02**, **M03** (dereita), **M04**, **M05**, **M13**, **M15**, **N02**, **N03**, **N04**, **N05**, **N07**, **P01**, **P02**, **P04**, **P05**, **P06** (fotografía: Gemma Caramés Millán), **P07**, **P08**, **P09** (dereita), **P13**, **P14**, **P15**, **P16**, **P20**, **P21**, **P23**, **P26**, **P27**, **P31** (inferiores: Javier Rodríguez Caramés), **P32**, **P33**, **P35**, **P36**, **R02**, **S04**, **S06**, **S10**, **S12**, **S13**, **S15**, **S16**, **S22**, **T01**, **V01**, **V02**

A01: Abalo e Alonso. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 281 | **A06**: Fonte: *Obradoiro*, nº 21 (1992), pp. 77-84 | **A07**: Fotografía: Juan Rodríguez. Fonte: *Arquitectura do Camiño*, pp. 52-67 | **A08**: Fonte: *Avance dunha continxencia,* p. 322 | **A10**: Fotografía: Nemigo. Fonte: Wikipedia. Licenza: CC BY-SA 3.0 | **A11**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Do racionalismo á modernidade* (2002), p. 395 | **A13**: Andrés Fernández-Albalat Lois. Fonte: *La Voz de Galicia*, 10 de agosto de 1968, pp. 25-35 | **A15**: Fonte: *Arquitectura* (nº 212, 1978), p. 17 | **A16**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Do racionalismo á modernidade* (2002), p. 387 | **A18**: Fotografía: Andrés Fernández-Albalat. Fonte: *Obradoiro*, nº 17 (1990), pp. 72-85 | **A20**: Fotografía: Tino Viz. Fonte: *Casas atlánticas. Galicia y norte de Portugal* (1996), pp. 42-47 | **A22**: Antonio Armesto Aira. Fonte: *2C: construcción de la ciudad*, nº 8 (1977), pp. 42-43 | **A23**: Fotografía: Luís Díaz Díaz. Fonte: Arrokabe Arquitectos | **B01**: Fonte: *Obradoiro*, nº 3 (1978), pp. 16-17 | **B03**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 69 | **B04**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 72-73 | **B05**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 70 | **B07**: *Jano arquitectura*, nº 32 (1975), pp. 20-22 | **B09**: *Obradoiro*, nº 21 (1992), pp. 59-61 | **B11**: Fonte: *Casas atlánticas. Galicia y norte de Portugal* (1996), pp. 20-23 | **B14**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Do racionalismo á modernidade* (2002), pp. 338-339 | **B17**: Fonte: Fernando Agrasar Quiroga, *Guía de arquitectura Vigo (1930-2000)* (2003), p. 213 | **B18**: Fonte: *A&V Monografías*, nº 165/166 (2014), pp. 130-135 | **B19**: Proxecto Biovalvo | **B20**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004), p. 363 | **B21**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004), pp. 366-367| **B22**: Fotografía: Fernando Blanco e Moncho Fuentes. Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), pp. 100-105 | **B23**: Fonte: *Arquitectura institucional en Galicia. Exposición* (1991), p. 9 | **B24**: Fonte: *La Voz de Galicia*, 16 de novembro de 1986, pp. 33-40 | **B25**: Xaime Garrido Rodríguez, *Vigo, la ciudad que se perdió* (2001) | **B28**: Fonte: *Galicia. Arte*, vol. XV (1993), p. 431 | **C01**: Fonte: Alberto Campo Baeza (campobaeza.com) | **C04**: Fonte: *Obradoiro*, nº 20 (1992), pp. 46-49 | **C05**: Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), pp. 54-55 | **C06**: Fotografía: Anna Turbau. Fonte: *Documentos de Arquitectura*, nº 16 (1990), pp. 8-11 | **C07**: *Arquitectura*, nº 253 (1985), pp. 56-57 | **C08**: Fonte: Julio Cano Lasso (juliocanolasso.org) | **C09**: Fonte: *Hogar y arquitectura*, nº 58 (1965), p. 2 | **C10**: Fotografía: Luis Argüelles. Fonte: Docomomo Ibérico | **C12** (imaxe dereita): Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004) | **C13**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004), p. 221 | **C14**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004) | **C17**: Fonte: *Piedra sobre agua* (2010), p. 272 | **C20**: Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), pp. 216-222 | **C22**: Fotografía: Creus e Carrasco. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 348 | **C23**: Fotografía: Creus e Carrasco. Fonte: creusecarrasco.com | **D01**: Fotografía: Javier Azurmendi / Luis Asín. Fonte: *Arquitectura Viva*, nº 92 (2003), pp. 48-51 | **D02**: Fotografía: Manuel M. Chaín, Xan M. Doce e Carlos Rodríguez. Fonte: *Obradoiro*, nº 26 (1997), pp. 92-99 | **E02**: Fonte: *A&V Monografías*, nº 105/106 (2004), pp. 188-191 | **E04**: Fotografía: Hisao Suzuki / José Criado. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 253 | **F01**: Mario di Felice. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 301 | **F03**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 407 | **F05**: Fonte: *Obradoiro*, nº 11 (1985), pp. 66-73 | **F06**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 409 | **F08**: Arturo Franco Taboada. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 302 | **F13**: Fotógrafo: Ángel Baltanás. Fonte: *As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)* (2007), pp. 38-41 | **G02**: Fotografía: Manuel Gallego Jorreto. Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 30-39 | **G03**: Fotografía: Manuel Gallego Jorreto. Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 40-53 | **G04**: Fotografía: Manuel Gallego Jorreto. Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 54-59 | **G05**: Fotografía: Manuel Gallego Jorreto. Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 60-69 | **G07**: Fotografía: Manuel Gallego Jorreto. Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 82-89 | **G09**: Fotografía: Hisao Suzuki (superiores) / Juan Rodríguez (inferior). Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 92-101 | **G10**: Fotografía: Javier Azurmendi (superiores esquerda e centro), Manuel Gallego (superior dereita) e Hisao Suzuki (inferior). Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), pp. 102-113 | **G12**: Fotografía: Manuel Gallego / Juan Rodríguez. Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), pp. 22-27 | **G16**: Fonte: *A&V Proyectos*, nº 3 (2004) | **G17**: Fotografía: Fuco Reyes. Fonte: *Manuel Gallego. Arquitectura (1969-2015)* (2015), p. 271 | **G20**: *A&V Monografías*, nº 230 (2020) | **G21**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 276-277 | **G22**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 282-283 | **I01**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004), p. 179 | **I02**: Fotógrafo: Jesús Irisarri / Juan Rodríguez / Fernando Carballa. Fonte: *As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)* (2007), pp. 28-31 | **I04**: Fotografía: Héctor Santos-Díez. Fonte: *A&V Monografías*, nº 243 -244 (2022), pp. 82-89 | **K02**: Fonte: *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente* (1995), pp. 186-187 | **K03**: Fonte: *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente* (1995), pp. 211-212 | **L01**: Fonte: A&V Monografías, nº 41 (1993), pp. 56-57 | **L02**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 370-373 | **L03**: Fotografía: Pablo Anllo. Fonte: *25 casas de Galicia* (2005), pp. 74-77 | **L04**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 366 | **M01**: Fotografía: Roland Halbe. Fonte: *A&V Monografías*, nº 87/88

(2001), pp. 98-101 | **M03** (esquerda): Fotografía: Luís Asín / Roland Halbe. Fonte: *A&V Monografías*, nº 117-118 (2006), pp. 96 -91 | **M06**: *Boletín académico*, nº 25 (2001), p. 28 | **M07**: *On diseño*, nº 80 (1987), pp. 21-22 | **M08**: *Galicia. Arte*, vol. XV (1993), p. 415 | **M09**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 132-133 | **M10**: Fotografía: Leopoldo Alonso Lamberti. Fonte: *Obradoiro*, nº 28 (2000), pp. 17-19 | **M11**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 142 | **M12**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 380 | **M14**: Fonte: *Casas atlánticas. Galicia y norte de Portugal* (1996), pp. 48-51 | **M16**: Fonte: *Arquitectura Viva*, nº 126 (2009), p. 15 | **M17**: Fonte: *Galicia. Arte*, vol. XV (1993), p. 485 | **M18**: Fonte: *A&V Proyectos*, nº 3 (2004) | **N01**: Fotografía: Hisao Suzuki. Fonte: A&V Monografías, nº 75/76 (1999), pp. 88-92 | **N06**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 259 | **N08**: *A&V Proyectos*, nº 20 (2007), pp. 50-51 | **P03**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 263 | **P09** (plano): Peláez e Saladini (2001, 45) | **P10**: Fonte: *Obradoiro*, nº 17 (1990), pp. 146-147 | **P11**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Cara ao novo milenio* (2004), pp. 318-319 | **P12**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 239 | **P17**: *Documentos de Arquitectura*, nº 16 (1990), pp. 20-23 | **P18**: *Documentos de Arquitectura*, nº 16 (1990), pp. 24-27 | **P19**: *Documentos de Arquitectura*, nº 16 (1990), pp. 42-45 | **P22**: Fonte: César Portela (cesarportela.com) | **P24**: *Documentos de Arquitectura*, nº 16 (1990), pp. 32-35 | **P25**: Fonte: César Portela (cesarportela.com) | **P28**: Fonte: César Portela (cesarportela.com) | **P29**: Fonte: César Portela (cesarportela.com) | **P30**: Fonte: César Portela (cesarportela.com) | **P34**: Fonte: César Portela (cesarportela.com) | **Q01**: Fotografía: Ángel Baltanás. Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 338 | **Q02**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 413 | **Q03**: Fotografía: Ángel Baltanás. Fonte: *Arquitectura Viva*, nº 159 (2014) | **Q04**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 412 | **R01**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 230-233 | **R03**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), pp. 226-229 | **R04**: Fonte: *Obradoiro*, nº 27 (1998), pp. 80-86 | **R05**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 339 | **R06**: Fotografía: Héctor Santos-Díez. Fonte: Veredes | **R07**: Fotografía: Leopoldo Alonso Lamberti e R. Pereira Álvarez. Fonte: *Arquitectura recente* (1992), p. 138 | **R08**: Fonte: *Galicia. Arte*, vol. XV (1993), pp. 456-457 | **R09**: Fotografía: Juan Rodríguez. Fonte: Fonte: *Casas atlánticas. Galicia y norte de Portugal* (1996), pp. 66-67 | **R10**: Fotografía: Xurxo Lobato. Fonte: *As novas casas galegas: vivendas destacadas nos premios Juana de Vega de Arquitectura (2004-2006)* (2007), pp. 58-65 | **S01**: Fotografía: Héctor Santos-Díez. Fonte: Veredes | **S02**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 228 | **S03**: Fonte: *Avance dunha continxencia* (2007), p. 241 | **S05**: Fonte: *Galicia. Arte*, vol. XV (1993), p. 467 | **S07**: Fotografía: Vari Caramés. Fonte: Arquitecturas de lo sagrado, pp. 357-359 | **S08**: Fotografía: Javier Azurmendi. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003) | **S09**: Fotografía: Héctor Santos-Díez. Fonte: Veredes | **S11**: *Álvaro Siza: obra completa* (2000), p. 515 | **S14**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Do racionalismo á modernidade* (2002), p. 249 | **S17**: Fonte: Fundación Alejandro de la Sota | **S18**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 28 | **S19**: Fonte: Docomomo Ibérico | **S20**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 36 | **S21**: Fotografía do tomo: Xulio Gil e arquivos particulares. Fonte: *Da modernidade ó século XXI* (2003), p. 31 | **Z01**: Fonte: Arquitectura Viva, nº 135 (2010), p. 15

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O obxectivo da presente tese de doutoramento é construír un relato historiográfico e interpretativo da arquitectura galega entre 1970 e 2000 arredor dunha idea fundamental: a autorreflexión e as olladas vernáculas que articulan as propostas arquitectónicas analizadas. Non en van, estas liñas tendentes á introspección están profundamente estendidas tanto no debate interno como na crítica recibida externamente e son, polo tanto, homologábeis ás tendencias teóricas e críticas internacionais desta época histórica. Desta maneira, a articulación tripartita pretende estabelecer un contexto teórico, un compendio historiográfico e mais unha aplicación práctica e analítica de ambas as dúas cuestións arredor da produción arquitectónica destas décadas.