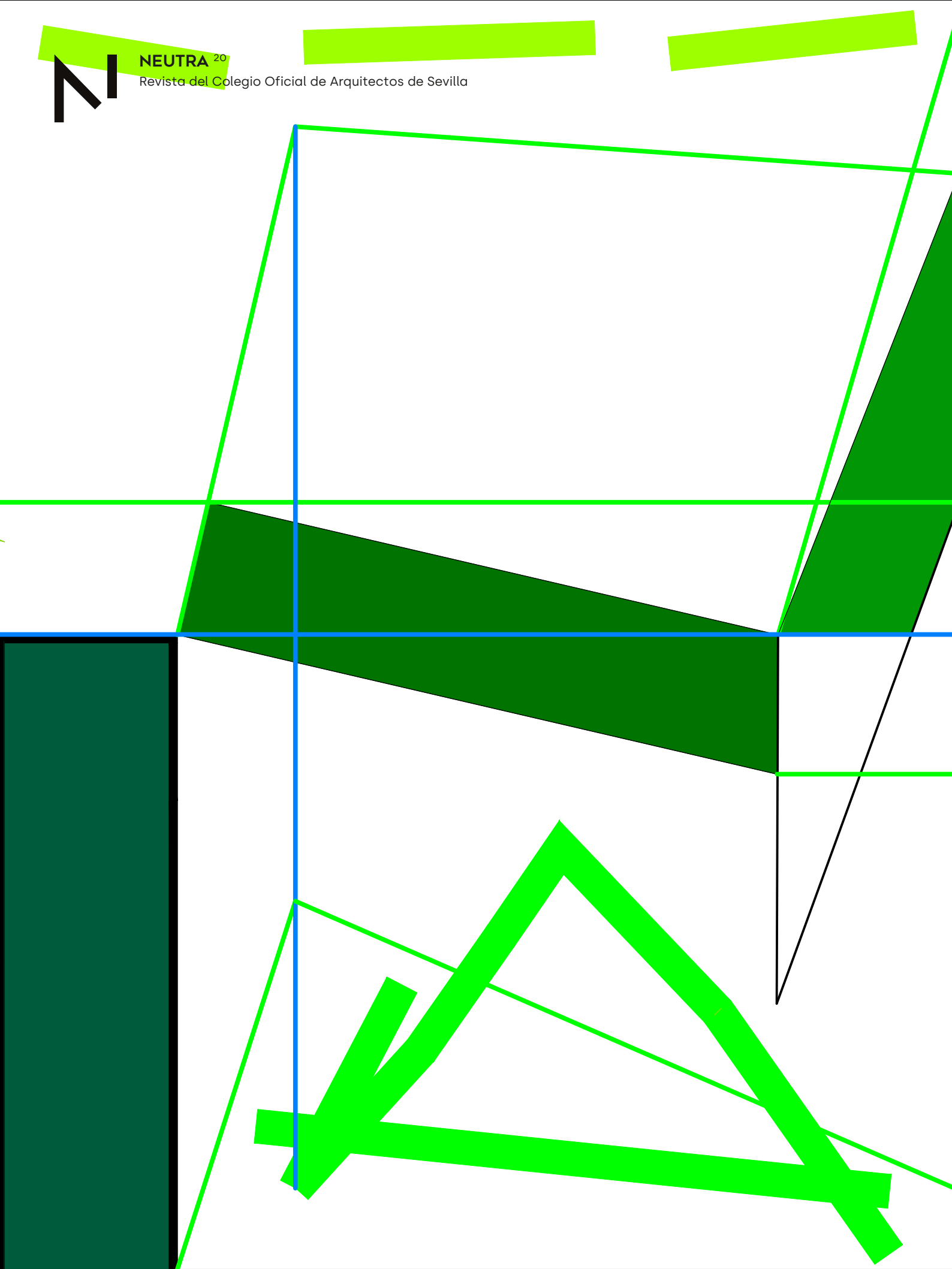

NEUTRA | Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla

ISSN 1138-1507

Depósito Legal: SE-2.115-97

Dirección y coordinación:
Pablo Millán Millán
Andrés Galera Rodríguez

Dibujo y diseño de cubierta:
José Ramón Sierra Delgado

Consejo Editorial COAS:
Nuria Canivell Achabal
Ramón Gil Manrique
Juan Vicente García Pérez
Julia González Pérez-Blanco
Mª Auxiliadora Calvo Egido
Juan Manuel García Nieto
Pablo Millán Millán
Manuel Silva Zurita
Mercedes Romero Janeiro
Casiano López Jaldón
Gabriel Bascones de la Cruz

Secretaría técnica, diseño y maquetación:
Paloma Márquez Aguilar

Consejo Científico:
Ricardo Alario López
Mario Algarín Comino
Paula Álvarez Benítez
Rosa Añón Abajas
José Carlos Babiano de los Corrales
Gabriel Bascones de la Cruz
Lourdes Bueno Garnica
Rodrigo Carbajal Ballell
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde
Luz Fernández-Valderrama Aparicio
Marta García de Casasola Gómez
Francisco González de Canales Ruiz
Antonio González Liñán
Juan Carlos Herrera Pueyo
Elena Jiménez Sánchez
Juan José López de la Cruz
Mar Loren Méndez
Ángel Martínez García-Posada
Mª Carmen Martínez de Quesada
Esther Mayoral Campa
Salas Mendoza Muro
Francisco Javier Montero Fernández
Daniel Montes Estrada
José Morales Sánchez
José Ramón Moreno Pérez
Eduardo Mosquera Adell
José de la Peña Gómez-Millán
José Peral López
José Manuel Pérez Muñoz
Ramón Pico Valimaña
Carlos Plaza Morillo
Julia Rey Pérez
Lola Robador González
Ignacio Rubiño Chacón
Victoriano Sainz Gutierrez
Sara Tavares Alves da Costa
Antonio Tejedor Cabrera
Javier Tejido Jiménez
Gabriel Verd Gallego
Aurora Villalobos Gómez

Contacto:
neutra@coasevilla.org
revistaneutra.org

instagram.com/revistaneutra
linkedin.com/in/revistaneutra

Imprenta:
Editorial MIC
C. el Artesiano, S/N, Pol. Ind, 24010 Trobajo del Camino, León, España
987 27 27 27 · 902 271 902
editorialmic.com

Publicidad:
Editorial MIC
Benita Espadas
benitaespadas@editorialmic.com

En este número:
El COAS y la Revista NEUTRA declina toda responsabilidad respecto a la autenticidad los datos expresados por los/as participantes sobre la autoría de los proyectos. Los artículos pueden incluir opiniones que el COAS no comparta, por lo que el COAS y la Revista NEUTRA no serán responsable de las opiniones vertidas, declinando por ello toda responsabilidad. Respondiendo de cualquier reclamación los autores de los trabajos.

Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla
Pl. Cristo de Burgos 35. 41003 Sevilla
Tel.: 955 051 200
coasevilla@coasevilla.org

Contenidos

3 Buscando desvíos en la deriva

4 Carta de la Decana

Textos de llamada

10 La inagotable lección de Hernán Ruiz, "el viejo" en Córdoba
Santiago de Molina

14 Biografía científica de una revista: sobre la DPA de Carlos Martí Arís (1997-2015)
Berta Bardí-Milà y Daniel García-Escudero

22 Entrevista
Eduardo Souto de Moura

Artículos

34 Investigaciones marginales: dimensión y límites de la ciudad contemporánea
Luisa Alarcón González

42 Escenarios de luz
Olvido Muñoz Heras

50 Arquitecturas cómplices, museografías disidentes
María Arregui Montero y Gema Rueda Meléndez

58 Apropiación efímera de la calle Feria. Un recorrido por El Jueves
Candela López-Ortega

68 Revisando la revisión del Movimiento Moderno: Benevolo, Banham, Collins y su influencia en la ciudad contemporánea
Javier Muñoz Godino y Alejandro Infantes Pérez

Artículos invitados

78 Así que pasen 50 años. Recordando a Aldo Rossi
Victoriano Sainz Gutiérrez

84 Un texto de Aldo Rossi sobre Sevilla

88 La naturalidad del artificio
Tomás Carranza

Obra Construida
2023-2024

94 Vivienda unifamiliar en San Roque
Javier Terrados y Rodrigo Morillo-Velarde

98 Casa entre Encinas
DN arquitectura

102 Parapimi
Isabel Rus y Alfonso Mollinedo

106 Casa en tres tiempos
Neuma Estudio

110 Casa del Azahar
HEIMAT studio

114 Apartamento FG 20 de 35m2
Pablo Baruc

118 86 Viviendas en Entrenúcleos
SV60 Arquitectos

122 Cuatro viviendas junto a la Desembocadura
Estudio Curtidores

126 Edificación de 23+7 viviendas con garaje en sótano
Salvador Cejudo

130 Lumen Learning Center. Universidad Paris-Saclay
MGM Morales de Giles Arquitectos y Beaudouin Architectes

134 Complejo Docente Cultural y Deportivo Santa Ana
Fernando Carrascal y José Mª Fernández de la Puente

138 Nuevo edificio de postgrados de la Universidad Abat Oliba CEU de Barcelona
Gabriel Verd, buró4 y Llongueras-Clotet

142 Rehabilitación del Instituto la Rábida
Paco Marqués, Luis Rubio y Rosalino Daza

146 Centro de Formación en terrenos de antiguo silo
Javier Arroyo

150 Naturalezas docentes. Isla y Senda verde Facultad de Ciencias de la educación. Universidad de Málaga
Ferran Ventura y Nerea Salas

154 Centro de Creación de Empresas de la Universidad de Alicante
Guillermo Vázquez Consuegra

158 Nueva Capitanía Marítima en el puerto deportivo de Ayamonte
Gabriel Verd y buró4

162 Naturanda. Transformación de local comercial en Madrid
Ignacio Frade

166 Rehabilitación de la Fábrica Cruzcampo
Ayesa

170 Pabellón Ferrobús
EOVASTUDIO

174 Centro Cívico Cultural Sur
Rafael Sollero + MRPR Arquitectos

178 Centro de Salud de Valverde de Leganés
Paradigma Estudio

182 Terminal Pública de Pasajeros de Tarragona
Hombre de Piedra Arquitectos

Contenidos

186 Restauración y puesta en valor de la Cisterna romana de "La Calderona" de Porcuna
Pablo Millán

190 Adecuación del Claustro de Legos del Monasterio de Santa María de Las Cuevas, Sevilla
Reina & Asociados

194 Envolviendo la marisma. Itinerario paisajístico en torno al Estuario Norte del río Odiel
Estudio ACTA

198 Ciudad Amable: regeneración del Paseo de La Velada y el entorno de la Plaza de Toros en La Línea de la Concepción
Fernando Suárez Corchete y Javier Terrados

202 Remodelación y peatonalización de La Plaza de La Merced
Estudio ACTA

206 Acerca de las cercas
estudio veintidós

Concursos

210 La danza y la procesión. Rehabilitación del antiguo Convento de Santa María de los Reyes
Sol89 y Paco Marqués

212 Nuevo Ayuntamiento de Montegiorgio en los restos del Antiguo Convento de San Francisco
Guillermo Vázquez Consuegra

214 Facultad de Medicina del Campus de Bellaterra de la Universidad Autónoma de Barcelona
MGM Morales de Giles Arquitectos, Coll-Leclerc Arquitectos, María de Lara

216 Espacio ETSAS
BIAUS. Bienal de Investigación en Arquitectura de la Universidad de Sevilla

222 Espacio FIDAS
FIDAS y su Archivo: fuente de conocimiento arquitectónico

Reseñas
Pensar la arquitectura

226 Ambigüedad operativa
Francisco González de Canales

227 Manuel TRILLO de Leyva. Obra completa 1964-2005
Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla y Recolectores Urbanos Editorial

228 Sol89. El ámbito de lo posible / 2005-2023
TC Cuadernos #08

229 Rubiño García Márquez Arquitectos. Biografía Ilustrada 18989-2019
Recolectores Urbanos

230 Panorama de obras
2023-2024

234 Epílogo
Culturas, Hechuras y Hechizo en la ciudad fallida. Sevilla
José Ramón Sierra Delgado

250 Índice de autores

251 Créditos fotográficos

En el corazón de Oporto, su ciudad natal, entre paredes que respiran historia y proyectos que desafían el tiempo, nos recibe Eduardo Souto de Moura (1952). Él, que aconsejaba a sus alumnos perderse en los rincones de la antigüedad clásica, observa ahora el mundo desde su estudio. Forjado en una escuela que, como Portugal, se abría a nuevos lenguajes tras la Revolución de los Claveles, Souto de Moura sigue defendiendo la importancia radical del dibujo como herramienta y reivindica la piedra como su material predilecto. Habiendo vencido con el tiempo el miedo a diseñar ventanas, en nuestro diálogo nos abre una muy grande al pasado, presente y futuro de la profesión y nos desvela su visión crítica sobre la disciplina constructiva, su relación con maestros como Siza o Távora y su particular manera de entender la creación arquitectónica.

Eduardo Souto de Moura

ENTREVISTA: JAVIER ORTEGA, PABLO M. MILLÁN Y ANDRÉS GALERA
FOTOGRAFÍA: JUAN FRANCISCO LÓPEZ RODRÍGUEZ
AGRADECIMIENTOS: IGNACIO RUBIÑO

— ¿Cómo ve la arquitectura actual?

Hoy la profesión es otra. Ha cambiado muchísimo desde los tiempos en los que trabajé con Álvaro Siza y Fernando Távora. Recuerdo nuestros viajes, en los que nos podíamos quedar hablando hasta las cuatro o cinco de la mañana, discutiendo acerca de la historia y de algunos proyectos: Távora criticando la manera de restaurar algunos edificios; Siza con su visión muy clásica; yo muy neoplástico... ¡Eso se acabó! Ahora no hay tiempo para reflexiones profundas. "El tiempo es dinero". Los clientes apremian y eso exige andar con mucha velocidad. Todo está subordinado a lo económico. Estamos ante otra profesión, muy respetable, como tantas otras, pero que nada tiene que ver con el tiempo en la que yo fui estudiante, en la época de la Revolución de los Claveles.

«La arquitectura necesita tiempo y espesura, pero hoy todo está subordinado a lo económico»

— Menciona a Siza y Távora. Había una química especial entre ustedes tres.

¡Sí! Hasta el final. Hicimos un último proyecto los tres en Viana do Castelo para regenerar la orilla del estuario del río Limia. Mi propuesta de pabellón multiusos fue muy técnica y Siza lo llamaba el *Pompidousinho* [*risas*]. ¡Fueron unos tiempos maravillosos! Pero eso también se acabó.

— ¿Sigue trabajando con Siza habitualmente?

Ahora estamos haciendo dos fábricas —bueno, cada uno la suya— dentro de un proyecto de complejo industrial aquí en Portugal, en Braga, en el que también participan Norman Foster y Manuel Aires Mateus. Yo, que he fumado demasiado toda mi vida, ahora que ya no lo hago cuando me junto con Siza, que se fuma sus cuatro o cinco paquetes, le digo: «Dame el humo».

— ¿Se resiste a entrar en esta nueva arquitectura?

No podemos resistirnos porque tenemos que trabajar para sobrevivir. Pero hay algo que me resulta chocante. Las nuevas generaciones buscan aprender arquitectura en grandes factorías que llegan a reunir hasta más de 40 o 50 arquitectos. Sucede incluso aquí mismo, en Oporto, que no es la capital. la cosa es que ahí, realmente, no aprenden mucho, porque los proyectos los hacen otros. En una escala como la de mi estudio, en la que yo puedo supervisar todo el proceso, desde el principio hasta el fin, la experiencia es otra.

— Durante sus primeros 25 años de vida profesional, ha proyectado pensando en no tener necesariamente que diseñar una ventana. ¿Se ha atrevido ya?

Claro. Es imposible huir de ellas. Pero la ventana es una fatalidad. Para ser moderno intenté reducirla, hacer una arquitectura más fragmentada, deconstruida, como los neoplásticos, que me fascinaban. Mies van der Rohe hizo una ventana en el Pabellón de Barcelona que es un pecado. Presenta un conjunto abstracto, con materiales que funcionan de manera autónoma (el mármol, el vidrio...). Y, de repente, la pequeña construcción que se encuentra al fondo tiene una ventana que no fue ejecutada como estaba en el dibujo. La cambiaron, no sé por qué. El Pabellón de Barcelona representa un buen ejemplo del paso a la modernidad... Pero, es un poco incompatible en el espíritu de la modernidad neoplástica holandesa, o de la vanguardia soviética, hacer puertas y ventanas. Cuando haces una ventana transformas el edificio en una cosa doméstica. Así lo entendí en mis inicios cuando abordé proyectos como el del Mercado de Braga, donde prescindí de ellas. En ese momento estaba obsesionado con lo abstracto.

— ¿Ha indagado en los orígenes de ese conflicto?

Una vez, conversando con un grupo de franceses, cuando explicaba uno de mis proyectos, dejé intuir ese bloqueo. En el grupo se encontraba un psicoanalista y me pidió reunirse conmigo para abordar el tema: el miedo a la ventana y a mirar fuera. Me dijo que era un temor psicoanalítico. Para mí es la mayor dificultad: abrir un hueco en un muro. Me supone la cosa más difícil. Hay gente que es feliz abriendo huecos y los hace con la misma facilidad que si se lavase los dientes. No es mi caso.

— Eso le habrá acarreado algún que otro inconveniente.

Recuerdo cuando estaba diseñando junto a Siza el Pabellón de Portugal para la Expo de Hannover, fabricado en aluminio y corcho, entre otros materiales. Ya tenía hecha la configuración cuando de repente vino un bombero a revisar los sistemas de seguridad y me pidió abrir un hueco al lado de la cocina por cuestiones de ventilación. Cuando me encontró Siza le planteé mi angustia. Él solo dijo: «Una puerta... Eso puede ser interesante» [*ríe y se echa las manos a la cabeza*]. Al final Siza dibujó esa puerta. La puerta es un elemento que le da vida al edificio, lo dota de una escala... Pero claro, el que sabe, sabe.

— La ventana, como elemento constructivo, nos habla de materiales, pero también de proyecto y de relación con el lugar. ¿Ha cambiado mucho la manera de aproximarse a él?

Al principio, todas las ventanas que intenté hacer me parecían ridículas. Cuando veía una que me gustaba la copiaba en sus proporciones pero nunca me quedaba igual. Siempre le faltaba espesura. Antiguamente había que tener en cuenta tres coordenadas: altura, anchura y profundidad. Ahora se construye diferente. Se ha perdido la dimensión de la profundidad. Hoy en día la ventana es un escenario de teatro, como de cartón, algo casi plano. Me parece que no funciona. Aquí, como con la comida, se necesita tiempo y espesura, que en la arquitectura nos la dan los materiales. Con lo que se construye ahora no se puede aspirar a degustar un buen chuletón, la cosa se queda más bien en una hamburguesa.

«Hoy la profesión es otra. Ha cambiado muchísimo desde los tiempos en los que trabajé con Siza y Távora»

— ¿Cómo evolucionó entonces esta relación?

Con el tiempo, le fui perdiendo el miedo. Es como cuando aprendes a montar en bicicleta. Empecé a hacer ventanas porque no tenía otra alternativa. Por ejemplo, para las torres en el complejo La Pallaresa, en Santa Coloma de Gramenet, no podía hacer un edificio económico con todo en vidrio, que además de caro trasladaría mucho calor a las casas [*en una de las torres se proyectaron 100 viviendas de alquiler protegido para jóvenes*]. No jugaban a favor ni el dinero ni el clima. Así que tuve que construir ventanas. Allí jugamos con dos estructuras, una que es la que realmente funciona y otra superpuesta que refuerza una idea, a mi juicio, elegante.

— Un recurso ingenioso.

Es un pequeño truco, pero los griegos también mentían [*risas*].

— Como con el templo, que es en sí un escenario.

Los griegos inventaron elementos arquitectónicos decorativos que no sirven para nada. Por ejemplo, los triglifos evocan las cabezas rectangulares de las vigas utilizadas en la construcción de los primitivos templos de madera. En aquellas construcciones sí tenían una función pero, ¿qué sentido tiene su presencia en el frontón? Al final es una manera de ornamentar, una mentira.

— Oporto y Sevilla encarnan, en paralelo, cierta ambivalencia con respecto a las capitales de nuestros países. Frente a la escuela de Lisboa, relacionada con los centros de poder, ¿estar en la Escuela de Oporto le permitió proponer una arquitectura más libre, al margen de la idea de arquitectura nacional portuguesa?

Podemos hablar de fuertes singularidades. Los grandes proyectos públicos se han hecho siempre en Lisboa, que hereda la tradición del fascismo. Allí, en su Escuela estaban los arquitectos que proyectaban obras de importante magnitud: ciudades universitarias, catedrales... Aquí los buenos no trabajaban mucho para el Gobierno, así que la mayoría acababa siendo profesor y, en el ejercicio de la profesión, hacían cosas más pequeñas. Eso les daba la posibilidad de abordar estilos diferentes. Aunque también mucha gente emigraba a las colonias, porque si se quería ser verdaderamente moderno y libre solo se podía serlo allí. Aquellos territorios eran como un laboratorio de experimentación.

— ¿Ha existido también una divergencia de pensamiento entre ambos núcleos?

Sí. La otra gran diferencia que señalaría es el tema de la mentalidad, muy distinta entre Lisboa y Oporto. Esta es una ciudad provinciana. No somos la capital y eso es un hecho. Estamos al final de Europa y de todos lados, entre España y el mar. Nuestra cultura se conforma por la suma de muchos elementos: el clima, el influjo de los ingleses, que vinieron a expulsar a las tropas de Napoleón y se acabaron quedando, lo que resultó todavía peor... [*risas*]. Nosotros tenemos la tradición celta. El sur es árabe. Y eso se manifiesta también en el contraste en el color, con unos paisajes graníticos, con la piedra como protagonista, frente a otros en los que predomina el blanco.

— La geografía es un condicionante fuerte.

Hablamos de dos culturas, norte-sur, divididas por un río que viene de España, el Tajo. Yo nací aquí, me eduqué aquí y me adecué más a esta cultura del norte. Y estoy bien. Tuve un estudio en Lisboa y lo cerré. No fue por falta de trabajo. Lo que sucede es que allí es muy difícil conseguir la aprobación de los proyectos por parte del ayuntamiento. Hasta cinco o seis años para hacer una casa. Eso me hizo pensar: «¿Pero qué estoy haciendo aquí?».

— ¿En Oporto es más fácil?

Sí, solo cuatro años [*risas*]. No, ya en serio, aquí los ritmos son otros y hay una cosa importante: si vas al ayuntamiento te encuentras a alguien con quien hablar, un funcionario que te dice lo que es necesario modificar, que te orienta… Y así se puede avanzar.

— En el aspecto de la identidad, ¿se podrían establecer también similitudes con España?

Creo que sí. Tengo algunos libros que consulto mucho, para entender la empatía de los materiales y de las formas. Uno de ellos es *Arquitectura popular española*, de Carlos Flores, que me ayuda a profundizar en esta tipología. A veces, sin darme cuenta, me pongo a dibujar partiendo de las fotografías como de manera automática. Así voy interiorizando conceptos. Pienso que la cuestión es la misma que aquí. Hay una diferencia pronunciada entre el norte y el sur. La arquitectura del norte de Portugal es, por ejemplo, muy parecida a la de Galicia y la del sur a Andalucía. En ambas regiones ha jugado un papel muy importante también el fenómeno migratorio.

— ¿Y cómo ve las relaciones profesionales entre ambos países?

Muy bien. A partir de Távora y Siza la arquitectura portuguesa se dio más a conocer y se estrecharon más los lazos con España. Se participaba habitualmente en una serie de encuentros, promovidos por Nuno Portas, en los que se encontraban portugueses y españoles. Se fomentaba el intercambio de ideas y, de fondo, se generaron fuertes relaciones de amistad. En esa época, portugueses y españoles eran invitados con frecuencia a muchos congresos, especialmente en América Latina. Ahí también se generaban sinergias. Y luego, no hay que olvidar que por nuestra vecindad y nuestras redes de comunicaciones, la relación es directa.

— Llegados a este punto, queríamos preguntarle por el papel de los maestros en su obra. ¿Cuáles fueron sus referencias?

A Álvaro Siza lo considero una referencia como persona y como arquitecto, aunque no en su lenguaje. Sí lo fue al principio, cuando hizo, por ejemplo, las piscinas de mar en Leça da Palmeira, mitad Frank Lloyd Wright, mitad Mies van der Rohe. Era la fase neoplástica de Siza. Después se fue a Alvar Aalto, Adolf Loos... ¡Hasta encontrarse a sí mismo! Le tengo mucho respeto. Me interesa mucho como persona, éticamente y como estética me gusta muchísimo, pero no es mi mundo. Siza fue el primero. Con él conocí la práctica. Yo no sabía nada de arquitectura cuando entré a trabajar con él en el SAAL.

— Después, vinieron otros.

Távora me marcó muchísimo como profesor. Yo pensaba que la arquitectura era una cosa intelectual. En el tiempo de la Revolución no se dibujaba. Me pasaba el día leyendo. Era la moda de la semiología: del significado, el significante, bla, bla, bla. Y pensaba que el arte era una manera de pensar. Hasta que un día un profesor me dijo: «¿Qué es este proyecto? Aquí no has

hecho nada». Yo intenté justificarme: «Bueno, he hecho una reflexión...». Y él me dijo: «No, no. Estás suspenso y te voy a mandar a dibujar». Todavía recuerdo que yo hacía las secciones como si fueran cuadros. Si en la sección aparecía un muro y me parecía feo lo quitaba [*risas*]. Todo era un mundo esquizofrénico. Távora me dijo: «Olvida todo esto. La arquitectura es la vida. La gente va a vivir aquí».

— Podríamos decir que Távora le dio un baño de realidad.

Una vez nos mandó hacer una casa para uno mismo, una construcción individual, como una cabaña. Quise echar toda la carne en el asador y metí todo lo que sabía en esa casa pequeñita: puertas que se abatían, distintas alturas, paredes que se contorneaban... Yo expuse efusivamente mientras Távora miraba y asentía. Cuando terminé me dijo: «Te voy a explicar ahora yo tu casa». Y, con gestos teatrales, se puso a ello: «Abro la puerta y tengo un desnivel». Y hacía como que se caía. «Quiero ir al baño, pero tengo que pasar por la cocina. Para dar la luz tengo que bordear una pared...». Y así me fue desmontando todo. Al acabar, su conclusión fue: «Señor Souto de Moura, esto no es una casa. Esto es una masacre» [risas].

«A los futuros arquitectos les recomiendo leer, viajar y trabajar mucho. Son tres aspectos que a mí me marcaron mucho»

— Al hilo de este recuerdo de su época de estudiante, ¿cree que los alumnos hoy día lo tienen más complicado cuando salen a la calle?

No, simplemente es diferente. No me gusta decir que mi tiempo era mejor. La mía fue una época en la que en la Universidad se hablaba mucho de política, pero también de filosofía. Para mi fue una buena experiencia. Aunque, he de reconocer que durante la Revolución no fui mucho a la Escuela, porque trabajaba día y noche, sábados y domingos con Siza. El trabajo era un buen complemento a mi formación.

— ¿Se vivía todo más intensamente?

La organización de la Escuela no era vertical sino horizontal. Se podían hacer grupos en los que se mezclaban alumnos de primer año con otros de los últimos. El intercambio de experiencias era grande. Se trataba de un laboratorio en toda regla.

— A lo largo de su carrera, ha tenido la oportunidad de formar y colaborar con jóvenes arquitectos. Desde su experiencia, ¿qué cree que puede ser clave para quienes están comenzando en la profesión?

Hay tres cosas que les recomiendo, porque a mí me marcaron. La primera es leer. Mi padre, que era médico, me abrió una cuenta en una librería muy buena situada debajo de su clínica oftalmológica. Convino con el dueño un límite de crédito que yo podía gastar como considerara. Me dio esa facilidad y no cayó en saco roto, porque me llevó a leer mucho. Los tiempos en los que por el contexto político no había clases en la Escuela me los pasaba en casa leyendo. Así que ese sería el primer consejo.

— ¿Cuál sería la siguiente recomendación?

Viajar y conocer los lugares de la cultura clásica. Cuando me metí a dar clases en el liceo, con el dinero que gané me compré un coche y me fui con mi hermano un verano a recorrer esos rincones cargados de historia y referencias. Es fundamental.

— Y por último...

Después, claro, trabajar. Trabajar muchísimo, con uno mismo o con otro arquitecto. Yo tuve la suerte de que, en los comienzos, fuera con Siza.

— Hemos hablado que son tiempos distintos pero, ¿realmente las escuelas de Arquitectura se han adaptado a este cambio?

Sí. Aquí, cuando pasó el periodo revolucionario, la Escuela encontró una pedagogía más adecuada con la finalidad de formar arquitectos. Al final, un arquitecto necesita hacer plantas, alzados, secciones... Y todo esto tiene un sentido y un lenguaje propio. Sin rechazar el pasado —porque no se rechazó nada— se encontró una forma de dibujo diferente. Se decía que Oporto es una Escuela de rigor porque en las reformas pedagógicas se estableció que el dibujo fuese un pilar fundamental. A mi hija, arquitecta, en su primer curso no le gustaba su profesor de dibujo, se quedaba dormida en sus clases. Al final acabó repitiendo todo el año porque no se podía pasar con esta asignatura suspensa. Esto puede dar una idea de la dimensión que se le daba.

— ¿Cómo integra el dibujo en su cotidianidad?

Yo, en mi día a día lo uso habitualmente, para explicarle algo a un colaborador, para trasladar la idea a un cliente... Al final un croquis se hace en un minuto y el trabajo con ordenador lleva mucho tiempo.

— La dinámica de proyectar ha cambiado mucho.

Mucho. Ahora no hay tiempo. Lo primero es hacer muchos dibujos, croquis. Es algo que aprendí de Siza. Después, trabajo con una sucesión de maquetas hasta llegar a 'la forma', entre comillas, más definitiva. Aquí en el estudio la maqueta es la base del trabajo.

— Ahora que se habla mucho de Inteligencia Artificial...

[*Interrumpe*] No me interesa nada. A ver, me explico. No le tengo miedo pero he podido comprobar los malos usos que se puede llegar a hacer con ella. Con IA generaron un vídeo con mi imagen y mi voz diciendo que había tenido un cáncer y que me salvé gracias a una medicina... ¡No era yo! Al rato de analizarlo se percibía que la forma de pronunciar, el acento, era de Brasil. Fue un montaje que utilizaba mi figura para promocionar esa marca. Pero se viralizó enseguida y tuvo muchas visualizaciones.

— ¿Qué piensa de los que ya hablan de ella en la profesión?

Como digo, no le tengo miedo. Mucha gente adopta posturas de rechazo ante las innovaciones. Hagamos memoria de cuando aparecieron los ordenadores. Recuerdo el pesimismo de muchos arquitectos, entre ellos Tavora o Siza: «¡Esto va a ser una desgracia ¡Se acabó la creatividad!» [*risas*]. Pero hoy usamos los ordenadores y seguimos dibujando con un lápiz.

«Mucha gente adopta posturas de rechazo ante las innovaciones. Yo no le tengo miedo a la Inteligencia Artificial»

— ¿Y qué opina de la impresión 3D?

No me gusta mucho. Pienso que la Arquitectura necesita de algunas mentiras, un cierto maquillaje, para abrirse a formas diferentes, generar nuevas atmósferas. Pero el 3D es una manipulación en toda regla, porque puedes inventarte todo; puedes ocultar lo que no está bien, meter un árbol o un coche y camuflar los errores. A mí, particularmente, no me ayuda mucho.

«Me gusta la piedra porque lo resuelve todo: estructura, textura y color»

— ¿Cómo elige los materiales con los que trabaja? ¿Qué papel juegan en la identidad de una obra?

El material tiene que estar aquí [*se señala la cabeza*]. Me gusta mucho una palabra muy usada por Georg Lukács, filósofo húngaro marxista, y que después creo que Gramsci citó también muchas veces: adecuación. Tiene una buena aplicación para la arquitectura y el arte en su misión de adecuar las formas al mundo. Y el material es fundamental. No vas a hacer una casa toda en vidrio, porque el material no es el adecuado. De esto se deduce que el material lleva implícito una cierta forma de trabajar y también un lenguaje pretendido.Si voy a hacer un edificio en piedra tengo que hacer ventanas. Si el edificio contempla ventanas ya destila un determinado tipo de lenguaje que se aproxima más a lo clásico.

— ¿Cuáles son sus materiales preferidos?

Sobre todo piedra. Cerámica he usado muy poco, para el Metro de Oporto, sobre todo, buscando dar cierta uniformidad en el color. El hormigón me gusta, pero aquí cada vez es más difícil hacer buen hormigón porque o las centrales están muy ocupadas o hay mucho que hacer y se fabrica deprisa. No hace mucho, hice dos casas de hormigón en Lisboa y lo tuve que tapar porque las juntas estaban todas negras. No fue una buena experiencia.

— ¿Habría algún material que represente su obra?

Diría que la piedra. A mí me gusta porque me resuelve muchas cosas. Para una cierta escala me soluciona la estructura, porque sitúo la cubierta directamente sobre la piedra. Me resuelve la textura, me solventa el color. ¡No necesito ni pintar! Y después, me da una justificación. Si me preguntan por qué una construcción es amarilla la respuesta va a ser sencilla: «¡Porque la piedra es amarilla!». Y así puedo dormir tranquilo [*risas*].

— Mencionó antes la burocracia a la que tenía que hacer frente en Lisboa. Ese es quizá uno de los grandes problemas que tenemos los arquitectos en todos los sitios.

Los colegios de Arquitectura que vosotros teníais en España eran todo un ejemplo, porque resolvían toda la burocracia. Se encargaban

de facilitar los trámites bancarios, contaban con un departamento científico que revisaba si los proyectos se adecuaban a las reglas... Eran como un paraíso para los arquitectos, que solo tenían que ocuparse de dibujar y proyectar. Ahora todo eso se acabó, igual que se eliminaron las reglas que existían para regular los honorarios. Hoy todo va por libre y hay arquitectos que no actúan de manera correcta. Se presentan a concursos bajando, bajando y bajando.

— Aquí, en Portugal, ¿los colegios profesionales cuidan este tipo de cosas?

Nada, en absoluto. Creo que en España, al menos en el debate, se está avanzando más. Me han hablado también de unas reglas en Alemania donde se establecen unos límites para el mínimo, fijando la base a partir del cálculo de las horas que se estima que son necesarias para cada tipo de proyecto. Y después hay una cierta fiscalización entre los propios profesionales que deben comunicar a los colegios si tienen conocimiento de este tipo de prácticas.

— Llegar a un escenario de guerra de precios puede ir en detrimento de la calidad y de la profesión.

El cliente desconoce toda esta situación y al final acaba eligiendo al más económico. Pero, por regla general, el más barato es el que trabaja menos y da como resultado obras mediocres. Es una pena, porque una cosa es escribir un libro o hacer un cuadro y otra construir un edificio, donde tienes una responsabilidad civil.

«Antes los colegios profesionales nos protegían, ahora los arquitectos se ven obligados a competir bajando precios»

— ¿Entonces, qué le pediría a los colegios profesionales?

Quizá haya que volver a mirar al pasado. Como comentaba, las experiencias anteriores fueron buenas. Los portugueses queríamos hacer algo parecido al modelo de España, que estaba entre los mejores ejemplos de Europa. Luego vino Bruselas y cambió las reglas estableciendo lo que parecía más libertad pero que al final se quedó en una falsa promesa de progreso. La educación también implica tener algunos límites. No estoy de acuerdo con el liberalismo total, ni en la política ni en la arquitectura.

— A estas alturas de su trayectoria, después de haber dejado una huella tan significativa en la arquitectura contemporánea, ¿hay alguna obra que sienta que todavía le queda pendiente?

Siempre hay proyectos pendientes, porque la arquitectura es una disciplina inacabada, como la vida misma. Pero si tuviera que elegir uno, diría que me gustaría diseñar una capilla o un espacio religioso. No soy creyente, pero me atrae el reto y no creo que pudiera llegar a trabajar jamás para otro promotor de mayor dignidad [*risas*]. En la arquitectura religiosa hay algo esencial, una búsqueda de lo intemporal, de la luz, de la materia en su estado más puro. Cuando en 2018 la Santa Sede decidió estar por primera vez en la Bienal de Arquitectura de Venecia pude participar, junto a otros nueve estudios de todo el mundo, con una pequeña construcción en el bosque de San Giorgio inspirada, como el resto de propuestas, en la capilla que Erik Gunnard Asplund levantó en 1920 en el Cementerio del Bosque de Estocolmo. Es lo más cerca que he estado de la arquitectura religiosa, una tipología que, sin duda, ha generado algunas de las obras más bellas en la historia. Por eso, me gustaría explorar más en este terreno.