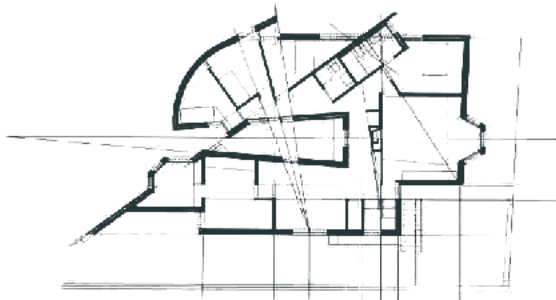


LECCIÓN NOVENA
EL ACONTECER DEL PAISAJE. ALVARO SIZA

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

Lección novena_El acontecer del paisaje. Alvaro Siza



Planta de la Casa Antonio Carlos Siza, 1976-78

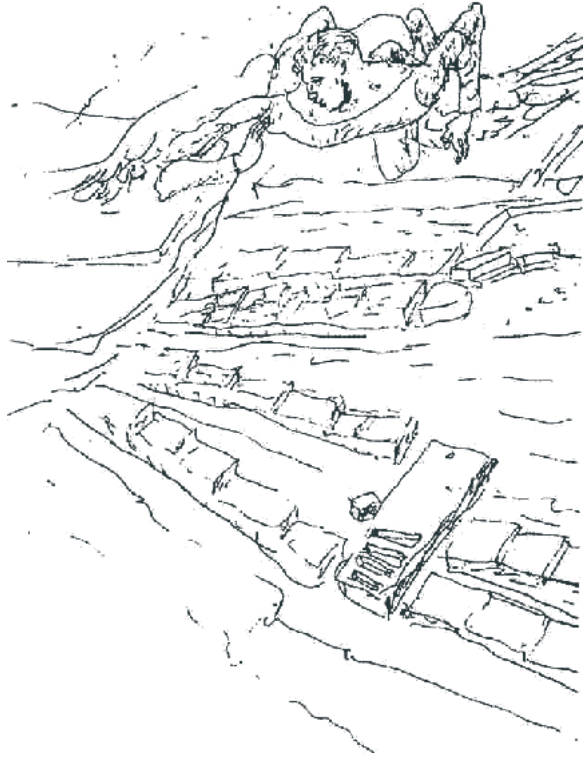
La arquitectura de Siza tiene una intensa relación con el paso del tiempo y con el paisaje, sus obras no son sino trazas temporales sobre un paisaje preexistente. Su arquitectura, en palabras de Rafael Moneo, describe un mundo en el cual el tiempo es percibido a través de la rota y fragmentada presencia de momentáneas vivencias que inevitablemente han cobrado una forma construida. *“Las obras de Siza descubren la inestabilidad, la fragilidad del momento. Sus edificios fijan y consolidan la irreplicable percepción que él tuvo de un lugar y de una hora (...) Una idea de temporalidad que, sin embargo, rara vez encontramos en la arquitectura”*.¹ Se podría decir que es una arquitectura del acontecer. Su arquitectura es la intuición de una serie de líneas de fuerza propias de la topografía, con su expansión de planos, perfiles y bordes. Para el arquitecto portugués construir es algo coyuntural, está topográfica y temporalmente pre-determinado, todo lo que se puede hacer es modificar la esencia de un momento suspendido en un instante histórico y el siguiente, *“...captar en todos sus matices un momento específico de una realidad transitoria”*.² El factor tiempo, de secuencia, es crítico, el orden global de una obra se comprende de manera gradual, y los momentos fragmentarios de la experiencia y la memoria se van sumando hasta llegar a una comprensión completa.

La arquitectura para el arquitecto luso está siempre influida por el deseo de paisaje y por la idea que los arquitectos no inventan nada, sino que trabajan continuamente con modelos que transforman en respuesta a los problemas con que se encuentran.³ El paisaje es uno de los materiales más

¹ R. Moneo, “Un lenguaje sin alardes”, en *A&V*, nº 40, Madrid 1993, pág. 3.

² A. Siza, “Prologo”, en VV.AA., *Alvaro Siza. Profesión poética*, trad. esp. S. Castán, M. L. Aguado, Gustavo Gili, Barcelona 1989, pág. 7. (*Alvaro Siza Vieira. Professione poetica*, 1986)

³ W. Curtis, “Alvaro Siza: una arquitectura de bordes”, en *El Croquis*, nº 68-69, El Escorial 1994, págs. 39. Una vez más en esta entrevista cita Siza su famoso aforismo de reminiscencias loosianas: *“los arquitectos no inventan nada, sólo transforman la realidad”*.

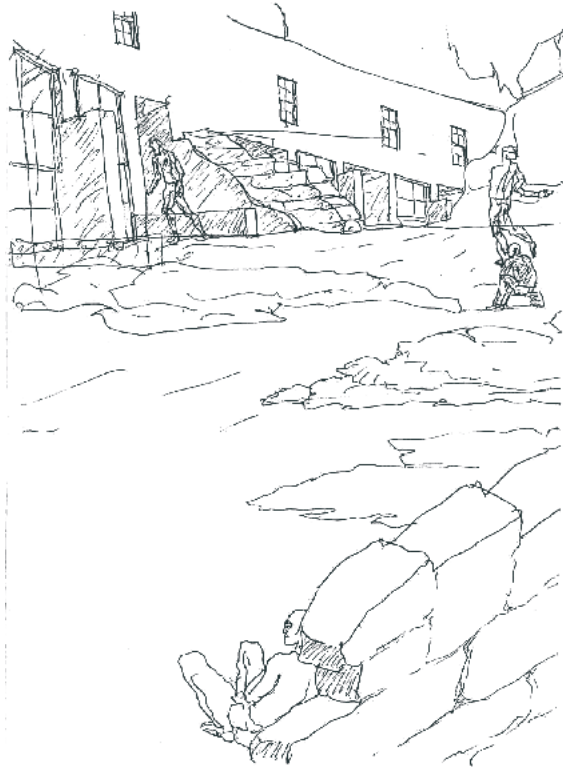


recurrentes y dominantes que marcan algunas de las obras de Alvaro Siza. El arquitecto considera los paisajes como palimpsestos, las escrituras que hace en ellos son fragmentos interrelacionados que contribuyen a dotarlos de una nueva unidad artística compleja. *“Buscamos, pues, el espacio que envuelve al hombre y a la naturaleza apoyándonos en fragmentos aislados”*. Reconoce en el paisaje una totalidad, una ley generalizable que puede ser transmitida a los demás por medio de los fragmentos de sus obras. Sus edificios utilizan la abstracción de las formas, de los contornos, las terrazas y los recorridos, explorando la experiencia de los sentidos mediante distintas capas de opacidad y transparencia, manifestando un cierto grado de diferencia. La intensidad y la sensación del entorno se controlan mediante la cuidadosa colocación de ventanas y lucernarios. Las partes individuales, con su propia identidad, quedan englobadas en una compleja unidad que incluye las características propias del emplazamiento, se pueden leer como piezas del contexto, pero también como nuevos conjuntos o totalidades.⁴

La idea del edificio en Siza es una especie de campos entrelazados donde tienen lugar distintas actividades humanas y donde el entorno se intensifica, *“...cuando estoy en Alicante y cerca de Granada, [es normal] que piense en una arquitectura que significa mucho para mí, me refiero a la arquitectura islámica. En ella encuentras algo que está también ligado al clima de la región, a saber, una sensación de profundidad espacial, un moverse entre capas. En la Alhambra pasas por una secuencia de patios al aire libre con transiciones de zonas de luz a zonas de sombras. Los espacios cambian de tamaño e intensidad. De pronto, te puedes encontrar en una zona de penumbra, que permite un descanso, una mirada a través del paisaje. Esa forma de multiplicar el espacio, dividiéndolo, le da una sensación de densidad. En la Alhambra tienes la sensación de densidad. En la Alhambra tienes la sensación de haber entrado en un ‘mundo’ que continúa y continúa, siempre cambiante. Esa es una de las principales dimensiones de la arquitectura”*.⁵ Siza se alimenta de la interpretación poética de la experiencia y de los recursos de la tradición, conceptos retomados de Aalto: abordar la innovación a través de nuevos materiales, de nuevas

⁴ Cfr. W. Curtis, “Notas sobre la invención: Alvaro Siza”, en *El Croquis*, nº 68/69+95, El Escorial 2000, págs. 246-255.

⁵ A. Siza, “Una conversación [con Alvaro Siza]”, en VV.AA., *Alvaro Siza. 1958-2000*, El Escorial 2000, pág. 241.



ideas, pero sin perder de vista la historia, la tradición, la atmósfera local. Utiliza los dibujos como una especie de mapa con los que adivinar las trazas o tensiones ocultas de un pedazo de terreno. La estética de la obra de Siza tiene cierto paralelismo, según Williams Curtis, con la producción artística contemporánea pero básicamente con el cubismo de Picasso y Braque.⁶

Alvaro Siza usa los croquis para captar el escenario general, pero también para señalar un incidente o una característica particular. De la misma manera que un paisaje combina recorridos, terrazas, campos y puntos focales o que una ciudad combina calles, plazas, vías, las 'estructuras profundas' de su lenguaje arquitectónico le proporcionan los medios para esquematizar e intensificar los rasgos propios del campo o de la ciudad. Funcionan como filtros en el proceso de transformación de la realidad y contribuyen a una sugestiva abstracción del resultado. En sus intervenciones hay una búsqueda de las raíces, una necesidad de articular la identidad cultural y el respeto a las diferencias con el desarrollo del sistema productivo, una necesidad de entender el paisaje como un marco estético de referencia.

En sus proyectos siempre hay una fuerte componente de relación con el pasado a través de la memoria, de experiencias anteriores. Una relación que se produce por medio de los croquis, a través del dibujo como elemento catalizador, Siza se apropia de un lugar porque *"el dibujo es el lenguaje y la memoria, la forma de comunicarte, a ti mismo y con los otros, la construcción"*.⁷ La búsqueda a través del proyecto no es sólo búsqueda de autenticidad de la cultura portuguesa sino que también es una sufrida búsqueda de la propia identidad, indagando en la memoria de un contexto interior, que se acaba convirtiendo en un paisaje de referencia para cada proyecto. Oriol Bohigas llegó a caracterizar a Siza como un 'situacionista', que realiza *"croquis y perspectivas sobre el propio terreno en las mesas de los bares contiguos o en campo abierto como un viejo paisajista meticulosamente enamorado de una realidad representable"*.⁸

⁶ Cfr. W. Curtis, "Alvaro Siza...", op. cit., págs. 33-44.

⁷ A. Siza, "Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza", en *El Croquis*, nº 68-69, El Escorial 1994, pág. 10.

⁸ O. Bohigas, "Alvaro Siza Vieira", en *Arquitecturas Bis*, nº 12, Barcelona 1976, pág. 16.



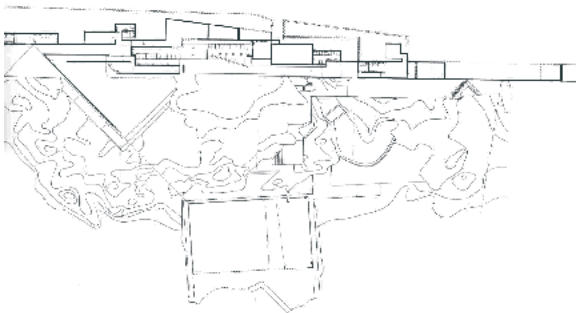
Restaurante Boa Nova, Matosinhos

En la obra del arquitecto portugués se reconocen algunas constantes que, como recuerda Nuno Portas, ponen en relación esquemas tipológicos determinados con el contexto específico de cada proyecto, tanto cuando ese contexto es netamente urbano como cuando está ligado a temas de paisaje. “*La obra de Siza es una serie de variaciones sobre el tema de la relación entre el edificio y el sitio, entre la arquitectura y la ciudad o el paisaje*”.⁹ Una búsqueda que nace de algunas reglas o convenciones recurrentes, continuas variaciones de la manipulación de la arquitectura sobre esquemas tipológicos definidos, fragmentos de la realidad y de la memoria, agregados en la investigación de espacios. Por ejemplo, recurre una y otra vez a la idea de edificio en torno a un patio con forma de U convergente que se abre por su extremo más angosto al paisaje y al espacio que lo rodea.

Hay dos proyectos en los que la idea del paisaje como material de proyecto está muy presente: la *Piscina Municipal* de Leça de Palmeira (1961-66) y el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (1988-93) ambos definen una situación de borde o frontera. Los dos proyectos están relacionados entre sí, tanto en sus temas básicos como en su orden espacial y su organización subyacente. Dispuesta en la costa del océano Atlántico, la *Piscina Municipal* de Leça de Palmeira utiliza el paisaje de modo diferente al vecino restaurante *Boa Nova*, (1958-63) primera obra de Siza, en el cual arquitectura y paisaje rocoso se confunden en un continuo intercambio entre artificio y Naturaleza. “*La adaptación al entorno –dice Siza– era muy intensa, mimética del perfil de las rocas*”. Su diálogo es revelado a través de un sutil juego de recorridos peatonales excavados en el suelo y en la estructuración del espacio interior que mira hacia el horizonte. En ambas obras la relación con el océano se produce por las grandes rocas de la orilla, a través de las cuales penetra el Atlántico, transformando la percepción en función del tiempo y las mareas. “*Miras y piensas en América. No es sólo la vista del mar, es también la percepción del mundo entero*”.¹⁰ La relación con la Naturaleza es por medio de la memoria. El restaurante *Boa Nova* y la *Piscina* de Leça son elementos de borde, arquitecturas que fundan un lugar con el tiempo.

⁹ “*L’opera di Siza è una serie di variazioni sul tema del rapporto fra l’edificio e il sito, fra l’architettura e la città o il paesaggio*”. N. Portas, “Note sul significato dell’architettura di Alvaro Siza nell’ambiente portoghese”, en *Controspazio*, nº 9, Bari 1972, pág. 17.

¹⁰ A. Siza, “Una conversación...”, op. cit., pág. 232.



Piscina de Leça de Palmeira

Sin embargo, en la *Piscina* de Leça la relación de lo construido con el paisaje es distinta. Lo construido se destaca firmemente por su geometría. *“Sólo las grandes líneas del paisaje influyen en el proyecto, y en algunos accidentes que participan de la construcción de la piscina”*, dice Siza.¹¹ *“Todos los años, en las mareas vivas, el mar arrastra lo que no es necesario. En ese lugar, un macizo rocoso interrumpe tres líneas paralelas: el encuentro del mar y del cielo, el de la playa y el mar y el largo muro de contención de la carretera marginal. Alguien pensó en proteger una depresión de ese macizo, utilizándolo como piscina de mareas”*.¹²

La planta de la *Piscina* de Leça está ordenada para dirigir la mirada de quien recorre el edificio hacia el horizonte, hacia el infinito del espacio oceánico que es una referencia abstracta del proyecto. Los muros táctiles de hormigón, derivados del ejemplo de Wright, construyen la secuencia de recorridos de la piscina y definen el límite entre Naturaleza y Arquitectura, son líneas que dialogan con el horizonte y el océano pero que se pliegan para delimitar espacios de proporciones humanas. Los muros son paralelos, se cortan unos a otros en un laberinto a través del cual se abre paso el recorrido en forma de sendero sinuoso. Los volúmenes son escasamente visibles desde lo alto del paseo marítimo, el fondo de los mismos son las rocas, las piscinas y el océano Atlántico. El cuerpo humano desciende por una rampa, se comprime, pasa bajo una losa flotante de hormigón, atraviesa una serie de pasadizos oscuros que discurren paralelos a la costa. Tras este laberinto de muros, que impiden la visión del mar, aparece un plano diagonal que dirige la vista hacia el mar y las piscinas. El hormigón con el que están contruidos los muros es una piedra perfectamente cortada, delineada y definida que la pátina del paso del tiempo ha igualado a las rocas naturales. La cubierta de madera oscura dan al aspecto a la piscina de una ruina protegida por una cubierta temporal. La lámina de agua completamente horizontal de las piscinas se contraponen al movimiento de las olas del océano. Estas superficies y los contornos curvos que las delimitan amplían la vista hacia el horizonte, integrando a los usuarios de la piscina en la Naturaleza. El ojo, la mano y el pie son invitados a explorar diferentes ritmos y texturas. Dice Siza: *“el arquitecto tan sólo había*

¹¹ A. Siza, “Salvando las...”, op. cit., pág. 20.

¹² A. Siza, en VV.AA., *Las ciudades de Alvaro Siza*, Talis, Madrid 2001, págs. sin numerar.

escogido dónde poner los pies y dónde no llegar por miedo a las rocas y al mar".¹³ El conjunto del paisaje, construido y natural, entra a formar parte de los materiales de la arquitectura.

El *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* en Santiago de Compostela (1988-93), nace de una manipulación tipológica teniendo en cuenta una serie de principios que pertenecen al paisaje de la ciudad en la que se sitúa. Ubicado también en una situación límite, justo al borde del centro histórico de Santiago, la agregación de elementos autónomos —el volumen que define la relación con la calle y que genera el gran pórtico suspendido, el bloque de las salas de exposición, el del auditorium— encuentra sus propias reglas en continuidad con la planimetría del jardín histórico trasero. *"He debido estudiar de modo profundo este jardín para encontrar la posición conveniente de los ejes ordenadores del nuevo edificio para hacerlo una suerte de complemento armónico de la colina hacia la calle"*.¹⁴ Para Siza, el núcleo de Compostela ofrecía la oportunidad de transformar un paisaje mítico y una ciudad con arquitectura contemporánea.



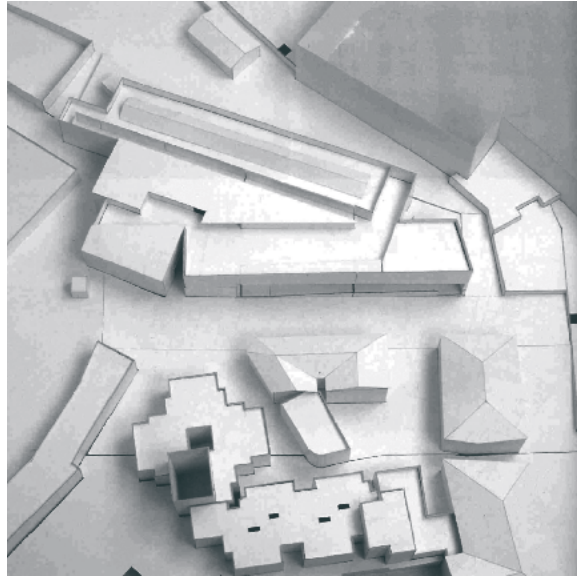
Rocas y muros, agua y mar en la piscina de Leça de Palmeira

La disposición tipológica del *Centro* se configura como una continuación de los recorridos en zigzag que dibujan el jardín del ex convento: las antiguas terrazas y las trazas del antiguo sistema de canalización son retomadas por Siza en el diseño del jardín hasta llegar a determinar la arquitectura. La memoria del lugar, que conserva profundamente las reglas de la topografía, de los cultivos de la tierra y de los antiguos caminos de peregrinos que llegaban al convento, son las tramas de los recorridos del hombre que se mueve en el renovado jardín desde dentro del edificio.¹⁵ El uso del material pétreo para los exteriores dialoga con el carácter urbano de los

¹³ A. Siza, en VV.AA., *Las ciudades...*, op. cit., págs. sin numerar.

¹⁴ *"ho dovuto studiare in modo approfondito questo giardino per trovare la posizione conveniente degli assi ordinatori del nuovo edificio in modo da renderlo una sorta di completamente armonico della collina verso la strada"*. A. Siza, "Santiago e Setúbal. Conversazione con Alvaro Siza", en *Casabella*, n° 612, Milano 1994, pág. 11.

¹⁵ Nos recuerda Quetglas que no es posible evitar, como querría Gehry, la nostalgia porque sería necesario extirpar el sexto sentido perceptivo humano: el de la memoria. *"¡Que mayor densidad tendría la arquitectura con tal capacidad de presentar la memoria!"* en la obra de Alvaro Siza. J. Quetglas, "Misceláneas de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura", en *El Croquis*, n° 92, El Escorial 1998. Sobre la relación entre los caminos de los peregrinos y la estructura de la ciudad, recuerda Siza que *"a lo largo de estos caminos del campo hasta la plaza se*



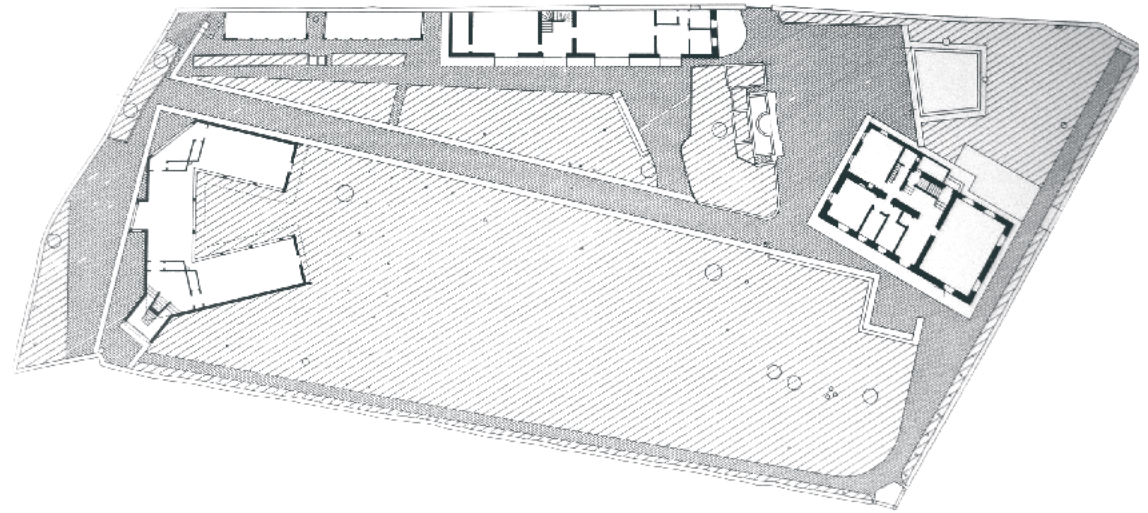
Maqueta Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela



Concurso para las capillas ardientes del cementerio Malmi. Alvar Aalto, 1950

Izquierda: Planta de jardines y del Pabellón Carlos Ramos

edificios monumentales públicos de la ciudad, pero la arquitectura del *Centro* nace del espacio abierto natural, de las inclinaciones o estructuras preexistentes, de la voluntad de hacer emerger las reglas de la memoria de una estructura topográfica, cuyos principios fragmentados están allí a la espera de ser redescubiertos y regenerados en una estructura nueva de significados y usos. El museo de la ciudad gallega desarrolla un argumento, explorando la luz y la sombra, la gravedad y la ingravidez, lo profundo y lo superficial en relaciones completamente fenomenológicas. El arquitecto portugués logra destilar en este proyecto la geología del granito, la luz fría del Atlántico y las capas del tiempo histórico en un resonante paisaje urbano. Un paisaje que es típico, normal, excelente.



pueden todavía encontrar, si se pone atención, símbolos y referencias religiosas que señalaban el recorrido de los diversos grupos de creyentes. Este conjunto de señales representa una especie de tesitura de relaciones que pone en continuidad la ciudad con su territorio y el mundo entero, más allá de las fronteras. Los caminos de Santiago dan integridad a la ciudad, a través de ellos, se logra leer la razón de la forma de cada elemento arquitectónico, de cada edificio de la ciudad. Tengo la esperanza de haber encontrado así la clave de la proyectación del museo y del centro de arte". A. Siza, "Santiago e Setúbal...", op. cit., pág. 12.



Vista del Pabellón Carlos Ramos desde el jardín

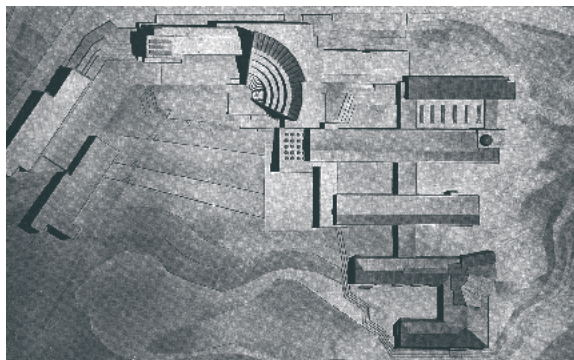
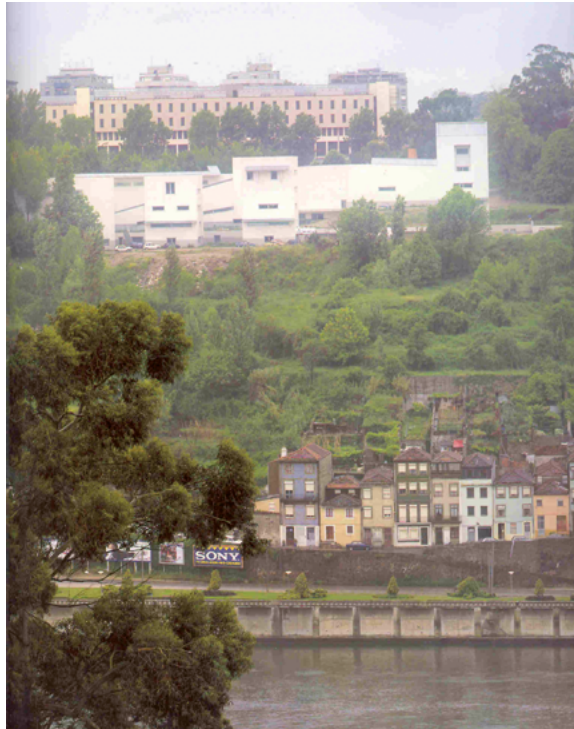


Vista del jardín desde el Pabellón

Como en Santiago, en la *Facultad de Arquitectura* de Oporto, Alvaro Siza también manipula los fragmentos de la realidad geográfica y de la memoria del lugar para reconstruirlos en una nueva estructura arquitectónica compleja. El terreno asignado para este proyecto está situado en la periferia de la ciudad, a las orillas del estuario del Duero. La obra se realizó en dos fases diferentes y en terrenos colindantes. La primera fase consistió en la reforma de una villa existente, junto con la construcción del *Pabellón Carlos Ramos* (1985-86). En éste al inclinar las alas de la U aparece la idea de captura de un paisaje interior, el del jardín y el propio pabellón, permitiendo miradas de un aula a otra dentro de un mundo interior protegido pero no limitado. En la fase posterior y principal se realiza la ampliación de la *Facultad* (1986-95), situada en una ladera contigua en pendiente y con la presencia de aterrazamientos que dibujan las orillas del río Duero. La inclinación de los muros de contención que estructuran el paisaje fluvial es reutilizada por Siza como principio proyectual, la una inteligente referencia al campus de Aalto en Otaniemi también con niveles estratificados y el punto focal del anfiteatro al aire libre.¹⁶

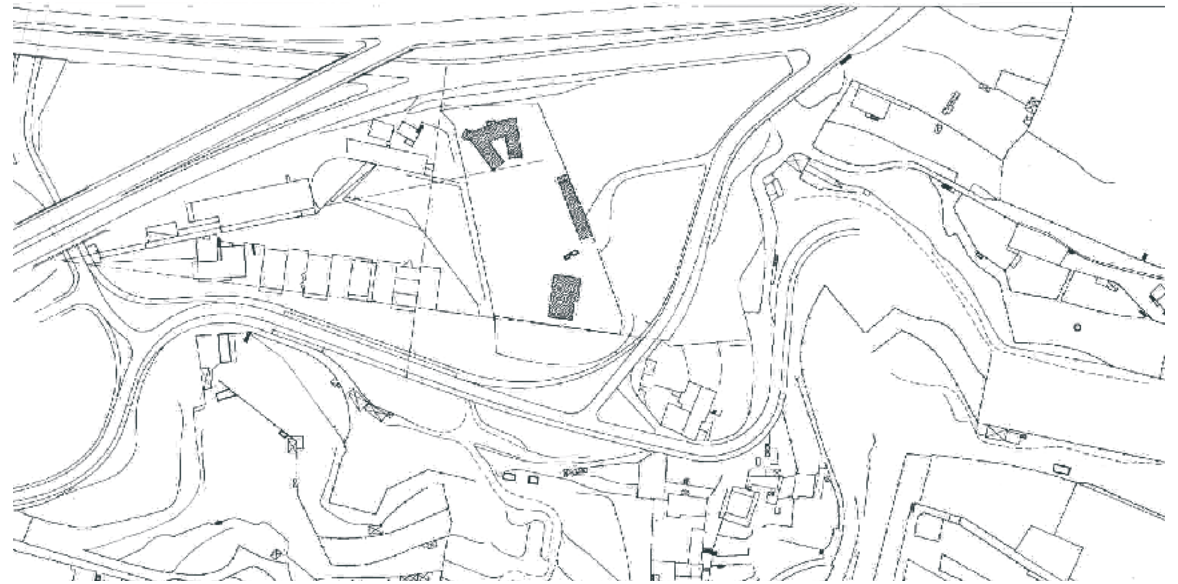
La fragmentación de las estructuras preexistentes y la topografía volcada hacia el valle sugieren –como en una acrópolis– la disposición de elementos autónomos, que componen una estructura urbana de fragmentos insertados dentro de un paisaje, como si fuera una especie de “micro-ciudad”, cuyo lugar de agregación y relación son los vacíos que se asoman al río. La parcelación de las estrechas casas en la base de la colina se reinterpreta, construyendo un nuevo paisaje urbano hacia el río Duero. Un paisaje que conserva la identidad de la ciudad y su relación con el territorio. Pabellones dentro del verde que reivindican su relación urbana con el Duero. Desde el río, la *Facultad* de Siza aparece como una secuencia ritmada de volúmenes blancos; que se relacionan con el pabellón primitivo del siglo XVIII, por medio de los vacíos que dejan entre sí. Siza desarrolla una estrategia de relación con el espacio vacío, con los huecos, con la distancia. La percepción de la diferencia entre lo construido y lo existente adquiere valor. En este proyecto, como sucede en la *Piscina* de Leça se arranca del punto cero del paisaje para llegar a un paisaje construido, modelo y ejemplo de modelo.

¹⁶ Cfr. W. Curtis, “Alvaro Siza: Paisajes urbanos”, en VV.AA., *Alvaro Siza*, Electa, Madrid 1995.



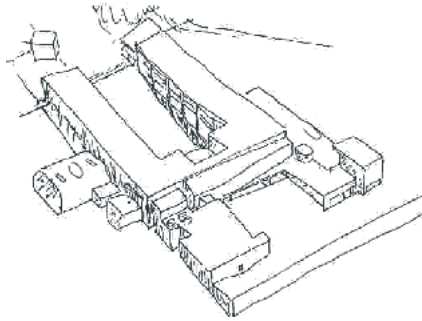
Croquis, planta y vista de la *Escola de Arquitectura* de Oporto desde el río Duero

Escola Politécnica de Helsinki en Otaniemi. Alvar Aalto, 1949



La *Escola de Educação* en Setúbal (1986-92) es, de nuevo, una reutilización del tipo utilizado en el proyecto de Giorgio Grassi para la residencia de Chieti (1978) pero, sin embargo, tiene raíces más profundas que la simple recuperación de la implantación tipológica de un claustro alargado. Dice Siza, en relación a la cuestión fundamental de la elección de modelos y como extender sus principios a situaciones nuevas: *“Un tipo que siempre me ha impresionado mucho es el convento. Pocos tipos están tan determinados funcionalmente, incluso simbólicamente. Sin embargo, es un tipo que se adapta a multitud de funciones: escuelas, museos, academias militares, ayuntamientos, apartamentos... La estructura funcional como parte del proceso proyectual queda liberada a través de la efectiva definición de los espacios”*.¹⁷

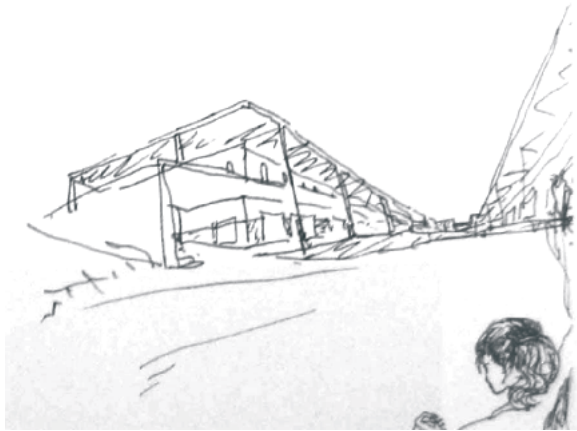
¹⁷ A. Siza, “Salvando las...”, op. cit., pág 14.



Escuela de Educación en Setúbal. Croquis y vista del patio

El esquema de la *Escuela de Educación* de Setúbal con sus galerías evoca a los introvertidos corrales o los patios meridionales, pero la analogía más evidente es con el monasterio de Cabo Espichel que se asoma al océano Atlántico. Lo que sorprende y emociona del monasterio es el silencio y el sentido de absoluto que se produce en ese lugar al relacionarse con la Naturaleza. En Cabo Espichel, como en la *Piscina* o en el *Restaurante*, la presencia misma de la arquitectura es como una introducción o comprensión antes de descubrir la inmensidad de la Naturaleza que enfatiza la percepción del infinito. Es como si en el claustro, al que se accede llevado delicadamente por el cuerpo más alargado que protege de la visión directa del océano, se intuyera la presencia del infinito. El cuerpo de la iglesia se separa de los brazos del monasterio a través de dos aperturas que enmarcan la línea del horizonte. La iglesia está apoyada sobre un basamento, un suelo elevado que busca darle una escala al espacio abierto hacia el océano. Un plano abstracto del que se reconoce su espesor sólo cuando se desciende por el acantilado. En Cabo Espichel, la presencia del santuario hace de aquel sitio un lugar excepcional, un punto de observación y de reconocimiento. Es el lugar donde el hombre entra en la escala de la Naturaleza a través de la arquitectura. Por este motivo, la analogía entre Cabo Espichel y Setúbal va más allá de la referencia tipológica.

El monasterio, que indudablemente pertenece a la memoria de Siza, se utiliza con una espontaneidad cargada de información y conocimiento. Los principios constitutivos de la arquitectura que constituye la historia personal y colectiva de una cultura vuelven involuntariamente al proyecto desde el momento en que la espontaneidad y la profunda asimilación no tienen necesidad del lado racional. Del monasterio, Siza recupera no sólo la relación con el paisaje sino también la volumetría. En el monasterio, contraponiéndose a la disposición de las aulas que forman el patio principal, emergen algunos volúmenes exteriores que han sido agregados a posteriori, en Setúbal estos volúmenes añadidos forman parte de la complejidad funcional del programa y, por tanto, deben moverse según unas reglas flexibles. Con estos fragmentos, Siza define la relación entre un tipo fuertemente definido y la complejidad del entorno urbano. Como dice Pierluigi Nicolini: "*podemos encontrar en su obra dos tensiones contrapuestas: una espontánea capacidad para valorar los elementos del sitio, los hallazgos, las preexistencias, un deseo de no malgastar; una*



Croquis de la *Escola de Educação* en Setúbal



Vista del claustro del convento en cabo Espichel

rigurosa voluntad de síntesis volumétrica y de claridad tipológica".¹⁸

La arquitectura de Siza busca sus propios principios en la estructura de la memoria, personal y colectiva, de sí mismo y del marco estético cultural al que pertenece. El *Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*, una investigación que reunió en los años sesenta a algunos jóvenes arquitectos lusos que, lejos de ser puramente estético-vernacular o de léxico, constituyó un paso importante en la definición de un bagaje cognoscitivo de los principios espaciales y tipológicos de la arquitectura popular. Una experiencia común a la que realizaron en España, Coderch o Alejandro de la Sota. La arquitectura de Siza intenta introducir en sus edificios la abstracción de los contornos, la implantación, la volumetría, los rasgos topográficos, etc. que se pueden encontrar en la arquitectura vernácula lusa. El contorno acaba constituyendo una de las fuerzas generadoras de la arquitectura de Siza y se expresa en una pared, en una arista, en un límite o en una superficie de vidrio.

En sus primeros proyectos de recalificación urbana en el centro de Oporto, en el barrio de São Victor y en el barrio Bouça, con las denominadas brigadas SAAL, (Servicio Ambulatorio de Apoyo Local) y en la siguiente intervención de viviendas sociales en Évora (1977), Alvaro Siza desarrolla una atención a la cualidad del espacio público como lugar de encuentro, centro de la arquitectura y la vida social. En São Victor (1974-77) aparece la idea de estratificación arqueológica, proponiendo una arquitectura con pocas referencias a lo ya existente, a lo cual se superponía, conservándolo a pesar de todo aunque estuviera en ruinas. Esto significaba la coexistencia vital de lo nuevo con la ruina, negando la tradición moderna de la *tabula rasa*. Como dice Kenneth Frampton, São Victor es importante para la comprensión implícitamente *existencialista* de su forma-espacio.¹⁹

¹⁸ "possiamo trovare nella sua opera due tensioni contrapposte: una spontanea capacità a valorizzare gli elementi del sito, i reperti, le preesistenze, un desiderio di nulla sprecare, una rigorosa volontà di sintesi volumetrica e di chiarezza tipologica". P. Nicolini, "Il metodo di Siza", en VV.AA., *Alvaro Siza, architetto. 1954-1979*, Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1979, pág. 10.

¹⁹ K. Frampton, "Poesía y transformación: la arquitectura de Alvaro Siza", en VV.AA., *Alvaro Siza. Profesión...*, op. cit., pág. 14.



Viviendas SAAL, Oporto



Viviendas en Spanjen, Róterdam. J. J. P. Oud, 1918

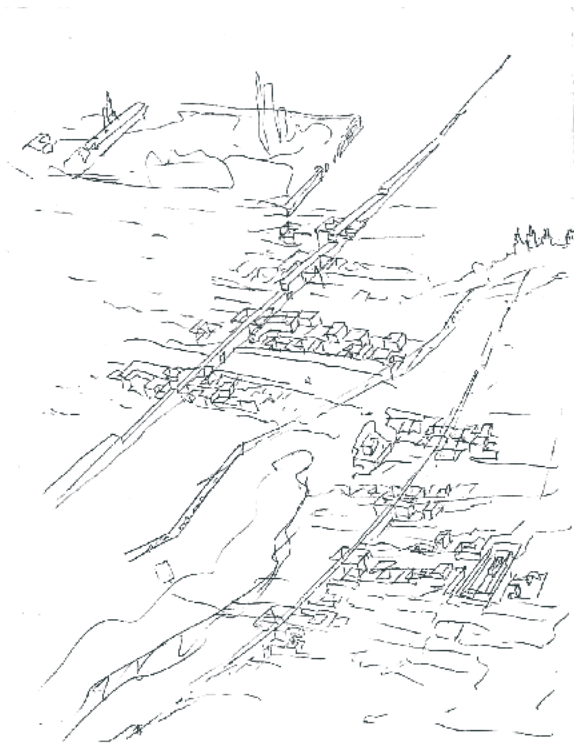
En Évora el proyecto es para 1.200 viviendas destinadas a trabajadores inmigrantes situadas en una zona sin tejido urbano definido: la Quinta de Malagueira. En este proyecto introducirá la geometría en el paisaje, transformando la planta de la *casa Beires* en un módulo de “casa-tapiz”. Serán varios los elementos preexistentes que originarán parte de las decisiones del proyecto: el acueducto renacentista de Francisco de Arruda que, con una línea casi horizontal, subraya el fondo del paisaje, los muros de la Quinta que atraviesan oblicuamente la colina situada a la entrada y la propia topografía. Intervenir en estas condiciones fue posible sólo trabajando con la memoria de los espacios, con fragmentos que tienen la capacidad y la autonomía de adaptación al suelo y al contexto urbano.

La escucha del paisaje y el método de trabajo en el proyecto de Malagueira ha sido descrita de forma gráfica por el propio Siza: “*La blanca sábana de tejido continuo, simple y puro, extendida sobre la superficie ondulada del terreno, empieza a revelar accidentes escondidos. Se llena de arrugas. Se agita. Se rompe. Vuelve a ser transparente. En toda la extensión del terreno, y más allá de él, el proyecto resbala, se acerca, se multiplica, se reproduce, se deforma. O que el propio proyecto se depura poco a poco hasta alcanzar la sequedad de un esbozo a la espera de refinamientos no deseados, y encuentra precedentes de forma, sin por ello amar ningún tipo de revival...*”²⁰ La búsqueda de Siza se concentra sobre la voluntad de constituir una unidad de fragmentos del lugar y de la memoria, definiendo con claridad una elección tipológica propuesta como soporte para la agregación de elementos autónomos en cada proyecto. Para el arquitecto luso, paisaje y contexto son componentes del lugar, fragmentos que yacen en una realidad estratificada que conserva las trazas de una memoria colectiva: “*La arquitectura es revelación del deseo colectivo nebulosamente latente*”.²¹

El arquitecto portugués comenta al paisaje de Marco de Canavezes, donde proyecta la *Iglesia de Santa María* (1990-93): “*Hace cuarenta años, cuando empecé en la arquitectura, este paisaje*

²⁰ A. Siza cit. en J. M. Hernández de León, “Reflexiones sobre la obra”, en *Facultad de Ciencias de la Información*, Constructora San José, Pontevedra 2000, págs. 42-43.

²¹ “*L’Architettura è rivelazione del desiderio collettivo nebulosamente latente*”. A. Siza cit. en A. Angelillo, *Alvaro Siza. Scritti di architettura*, ed. Skira, Milano 1997, pág. 30.



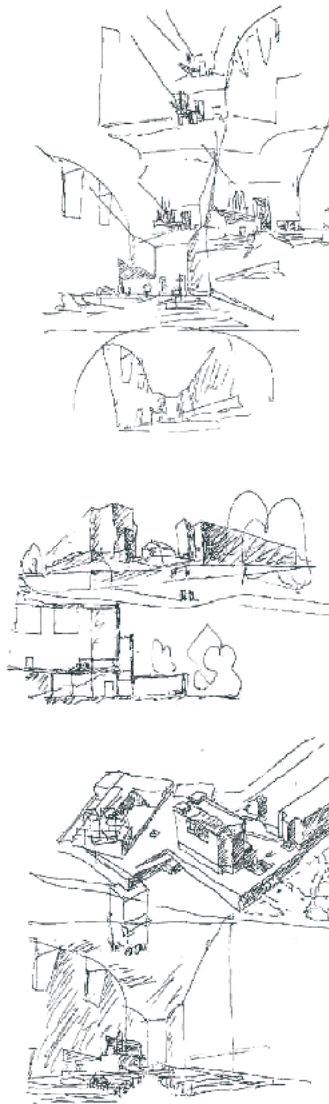
Croquis y vista de la Quinta de Malagueira, Évora

*estaba intacto, y era maravilloso. Pero también era un paisaje sostenido por una agricultura barata y por una actitud casi feudal hacia la tierra y la tradición. La heterogeneidad del nuevo paisaje habla de una nueva distribución de la riqueza, que junto con la destrucción, expresa nuevas esperanzas y aspiraciones. Posiblemente el papel que desempeñe una intervención arquitectónica sea el de construir sobre las peculiaridades positivas y mejorar las negativas...*²²

Siza intentó la reestructuración y re consolidación de un paisaje urbano degradado de un pequeño núcleo rural, por medio de una serie de rampas, escaleras, plataformas, niveles y pequeñas terrazas, incorporando edificios existentes disonantes dentro de un complejo orden nuevo y procurando una secuencia comprensible de espacios, acontecimientos y vistas. El *Centro Parroquial* crea un espacio a modo de patio ceremonial, ligeramente desplazado respecto al eje de la iglesia donde la gente pueda reunirse. *“El movimiento era esencial en mi idea (...) En cierta forma este espacio, que liga la iglesia, el pueblo y el paisaje, es el protagonista de todo el proyecto”*. En el *Centro Parroquial* se reconocen algunos elementos característicos de la obra de Siza: la secuencia de rampas y el patio fracturado. Su objetivo es el de reconciliar las diversas escalas del contexto. Un contexto que se puede leer como una especie de ‘acontecimientos’. Hay un interés particular por las vistas que el edificio ofrece desde el exterior, pero también a las vistas desde el edificio. En el espacio principal de la iglesia hay en la parte inferior del muro derecho una estrecha y larga ventana horizontal que permite, a las personas sentadas, ver las colinas que hay detrás del pueblo. *“El horizonte es atraído al interior”*. Este recurso une el espacio religioso con la Naturaleza, con el mundo exterior, provocando que los fieles perciban el paisaje que hay más allá del pueblo y al que pertenecen.

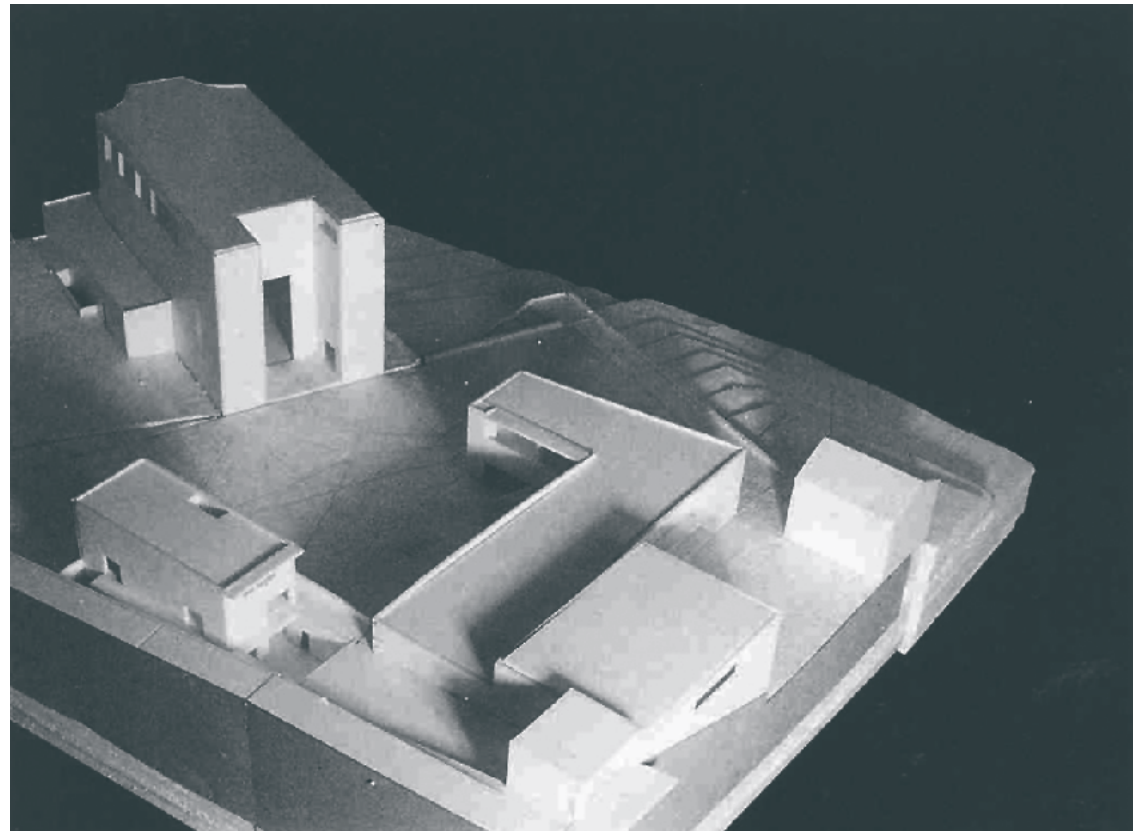
La arquitectura de Siza, es una secuencia de elecciones repetidas infinitas veces, iguales a sí mismas, persigue con tenacidad una especie de continuidad de los espacios que conducen al hombre que se mueve en ellos. La gran capacidad de recorrer mentalmente los proyectos, absorbida por la atención a los espacios y por las arquitecturas de la tradición portuguesa, permite a Siza construir un paisaje diferente, una búsqueda en un contexto interior que representa su

²² A. Siza, “Una conversación...”, op. cit., pág. 235.

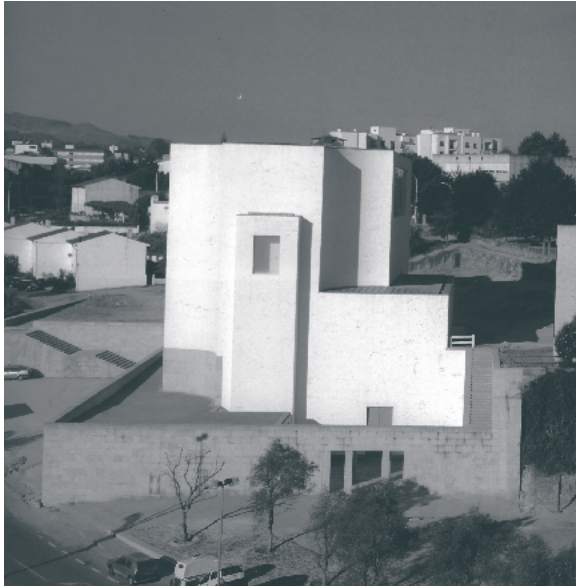


Croquis y maqueta de la iglesia de Santa María de Canavezes

propia época y cultura. La cultura del silencio, de la soledad oceánica, aparece en la obra de Alvaro Siza con una búsqueda que comienza desde las primeras realizaciones hasta llegar hasta hoy. Ese potencial “caligráfico”, como lo denomina Frampton, sólo surge en lugares marginales, en intersticios que delimitan fronteras entre mundos diferentes: “*el verdadero terreno del arquitecto es intermedio, intersticial...*”, es decir, en el paisaje, tal y como lo venimos definiendo en este trabajo.²³



23 A. Siza, “Salvando las...”, op. cit., pág 12.



El arquitecto ibérico es consciente de las diferentes incertidumbres que existen en la sociedad actual y sus obras reflejan esa actitud de una cierta duda. Sin embargo, los espacios y formas deformadas de los edificios de Siza no son sólo la mera respuesta a las realidades fragmentarias de la sociedad sino que indagan las interconexiones que hay entre ser humano y el mundo en el que vive, haciendo evidente la situación vulnerable del hombre.²⁴ En la obra de Siza, la sintaxis de los elementos constructivos que dispone en el espacio es abstracta, temporal. Su arquitectura tiene la capacidad de instituir una especie de memoria autónoma en el proyecto que está siempre presente en el edificio final, construido por acumulación y depuración de sucesivos descubrimientos que se establecen como datos de disposiciones posteriores.²⁵ No hay ninguna pretensión de fijar un procedimiento, ni tampoco elaborar la arquitectura como construcción de algo que no exista previamente. Las formas de su arquitectura son nuevas en cada ocasión. Lo admirable en la obra de Alvaro Siza es la novedad de cada uno de sus proyectos. Como dice Solà Morales: “*La ligereza sutil de sus intenciones y la reducción al mínimo de los recursos semánticos privilegiando, en cambio, todos los contenidos sintácticos*”.²⁶ Las obras de Siza no son edificios sino campos de espacio y luz insertados en la topografía, son paisaje.

²⁴ W. Curtis, “Notas sobre...”, op. cit., pág. 250.

²⁵ V. Gregotti, “La realidad sentida. El padre de un nuevo minimalismo”, en *A&V*, nº 40, Madrid 1993, págs. 17-18.

²⁶ I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág 105.