

Condiciones continuas: dos apuntes sobre la obra y la ciudad de Álvaro Siza

FERNANDO MORAL DE ANDRÉS

Arquitecto y Profesor / Escuela Universitaria de Diseño e Innovación de Madrid

fmoralandres@yahoo.es

Resumen

Álvaro Siza es uno de los arquitectos con los que el término comprometido (con una poética personal y con la sociedad) más sentido cobra. Su obra se adentra en territorios especialmente densos desde donde construye espacios singulares que son capaces de insertarse en la ciudad al tiempo que la transforman de manera cómplice. Es desde esta perspectiva donde localizamos dos obras cruciales: el Parque de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela y la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses. Partiendo de la cita del encabezado casi podríamos ejemplificarla con el Parque que supuso la refundación de un conjunto monástico y que condujo a la apertura total del mismo. El complejo estaba estructurado en diferentes áreas, incluido el cementerio, pero debemos entenderlo como una operación temporal y de memoria. No hay nada ajeno, no hay nada extraño, lo “concretamente local” es clave. Pero desde una perspectiva de nueva posición en el futuro de la urbe. El tiempo ha construido y construye un lugar. La Iglesia: un bloque blanco que marca el sitio. Siza buscó las raíces del territorio con el que trabajar al tiempo que disecciona la función (inherente al hecho arquitectónico) a desempeñar por la obra. El proyecto trasciende la mera resolución de un encargo para intentar resolver un problema de paisaje. Construir una topografía sólida que redefina la ciudad. Sin embargo, existen otros lugares capaces de armar definitivamente este espacio, más allá de lo próximo...

¿Podemos considerar la continuidad como una herramienta capaz de crear lo esencialmente nuevo? ¿Qué continuidades? Ambas son intervenciones desde una lectura crítica del concepto. Seguramente sólo lo podremos entender cuando veamos su “intuición” que le lleva a reflexionar sobre lo encontrado y lo previo buscando resolver el problema del tiempo y de lo esencial para el hombre.

Palabras clave: Álvaro Siza; Bonaval; Marco de Canaveses; continuidad; territorio; artificial.

Continuous conditions: two notes on the Alvaro Siza's work and city

Abstract

Alvaro Siza is one of the architects most compromised with the society of our time. He uses its personal poetic art to develop this question. Its work explores territories especially dense where from he builds singular spaces that are capable of being inserted in the city at the same time that they transform it. From this perspective we can locate two crucial works: the Park of Santo Domingo de Bonaval, in Santiago de Compostela and the Church of Santa Maria in Marco de Canaveses.

The sentence of the heading we might develop it with the Park that supposed the re-foundation of a monastery and that led it to the entire opening for the city. The complex was structured in different areas (oak grove, orchard, cemetery) but we must understand it like an operation that combines time and memory. There is nothing foreign, there is no strange at all one. The questions, specially local, are keys to understand the environment. Alvaro Siza works all these elements using new procedures. The project designs a new future for the city. The time has built and builds the territory.

The temple is a white block that marks the place. Alvaro Siza looked for the roots of the territory with which to work at the same time that he examines the function (this question is own of the architecture) to be developed for this building. The project solves the needs raised by the client at the same time that it tries to solve a problem of landscape. He constructs a solid topography that re-defines the city. However, there exist other questions capable of defining definitely this space. Beyond immediate questions...

Can we consider the *continuity* to be a tool capable of creating topics essentially new? What type of continuities? Both projects are interventions from a critical reading of the concept of continuity. We will be able to understand it when we see the "intuition" that takes Siza to reflect on the question of the found in the place. The Portuguese architect tries to solve the problem of the time and of the truly essential things for the men.

Key words: Alvaro Siza; Bonaval; Marco de Canaveses; continuity; territory; artificial.

Life contained in the same rate tradition and new creations. (...) continuity must still in the life of man (Schildt, 2000: 63).

Álvaro Siza Vieira, arquitecto portugués, ha sido durante más de cincuenta años, uno de los arquitectos que ha desarrollado un obra muy personal, siempre interesante, pero sobre todo *comprometida* con las personas, el lugar, el espacio... Es en este plano donde nos instalamos con el fin de estudiar algunos aspectos de sus proyectos para el Parque de Santo Domingo de Bona-val, junto con Isabel Aguirre y de la Iglesia de Marco de Canaveses.

Estamos en Santiago de Compostela. "Bona vallis" alude al valle localizado en la zona Noreste de la ciudad. Este barrio de extra-muros cobra entidad plena con la edificación en el S.XIII del convento de Santo Domingo. La fábrica se eleva sobre una suave loma conforme las trazas barrocas de Domingo de Andrade. El "Camino Francés" de los peregrinos es la calle principal del lugar que es frontera entre la ciudad y la naturaleza fragmentada; como lo está el propio solar monástico (Curtis, 1995: 90). Las construcciones allí localizadas son el Museo do Pobo Galego, surgido tras la rehabilitación del antiguo convento para transformarlo en centro etnográfico y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), edificio de nueva planta levantado sobre una parte de la huerta del antiguo cenobio y que parece pertenecer desde siempre a ese lugar.

El proyecto fue realizado por Álvaro Siza e Isabel Aguirre entre 1990 y 1994. El "nuevo" parque alcanza una superficie, aproximada, de 35.000 m² y podríamos considerarlo como la refundación de todo el espacio no edificado perteneciente al convento de Santo Domingo. El conjunto estaba estructurado en tres sectores exteriores al edificio religioso: la *huerta*, lugar de cultivo, se asienta sobre la zona de fuentes del Norte de la ciudad. La *carballeira* es un pequeño bosque de robles. El *cementerio* monacal se transforma en municipal entre los años 1837-1934. Con la clausura del camposanto el abandono llegó.

Esta situación es la de partida para el diseño del parque. El *complejo hecho natural* (Curtis, 1995: 38) es un dato fundamental y fundacional de la obra. El *otro* factor es un elemento que casi entroncaría con la *génesis* de la ciudad: la *muerte como polo articulador del hecho urbano*. Un sepulcro origina esta urbe y aquí las tumbas y sus trazas van a articular un parque. El hecho físico de los nichos se une indisolublemente con el hecho metafísico de la muerte. La componente de la memoria es clave en este trabajo, tanto físicamente (la ex-

tensión de la necrópolis se aproxima a la mitad de la superficie del área) como emocionalmente.



La situación real que aparece en el parque es un cúmulo de circunstancias. Esto se debe a que, según avanzaban los trabajos de limpieza del área, surgían restos de muros, caminos,... que los monjes ya habían diseñado (Curtis, 1995: 24). Por otro lado estaba el agua que aparecía por toda la superficie en forma de fuentes, regatos o canales. Bonaval, históricamente, había abastecido de agua a una parte de la ciudad. Todo ello busca ser asumido en el diseño nuevo.

Recorrámoslo: la topografía es fundamental, por un lado está la línea Norte-Sur tendida y la Este-Oeste abrupta. El *ascenso se resuelve mediante terrazas*, los muros consolidan progresivamente toda la subida (Curtis, 1995: 19). Los muros varían conforme se empotran en las pendientes y conforme se construyen: los de trazado dado con mampostería de aparejo incierto, mientras que los que son de nueva planta se aplacan con un despiece regular de granito.

En el eje Oeste-Este los nuevos aplacados se dan en la zona próxima al CGAC y en la ascensión hacia el Este es cuando aparecen los aparejos históricos. Los muros apoyan el trazado de veredas, escaleras y senderos. Las circu-

laciones en el cementerio están sometidas a un diseño rígido y continuo. En las otras áreas, en el Oeste, buscan una adaptación al salto de niveles y a la conexión entre las trazas clásicas del convento y las del museo. Las principales rampas se dan en el encuentro Este de la huerta con la carballeira y reproducen estas *situaciones de sutura y conflicto* (Siza, 1997: 2006).



En la *carballeira* es donde se pierde la geometría recta. Los senderos se adaptan suavemente al desnivel y de manera parcial a las trazas preexistentes. Articulan los accesos desde el Norte hasta los elementos del interior del parque. La materia también se vincula al hecho geométrico. Pavimentaciones en el área de trazado regular y tierra apisonada en el irregular, si bien también se realizan sutiles juegos en los encuentros y desembarcos de las diferentes áreas. La otra manera de caminarlo es adentrándonos en las zonas de partida.



En el *cementerio*, Siza y Aguirre producen una actuación inmediata y sencilla: *consolidar los caminos que se encontraban entre las zonas de enterramientos*. Tenemos una retícula pseudorregular. El hecho más potente de la intervención se da en el área de los *nichos* que se convierten, tras la eliminación de las ins-

cripciones y su sustitución por planchas blancas de mármol, en tapias escultóricas: *condición de límite*, entramado pétreo, seriación,... La lectura metafísica es imposible eliminarla: estamos en la tierra de los muertos; pero se pueden explotar otras virtudes ligadas al hecho como son el recogimiento o el aislamiento como elementos más terrenales. *Es una plaza en el más allá.*

En la *carballeira* el trabajo se centra en el *acomodo de sus veredas*. En un principio también se tenía la intención de construir un tercer edificio¹ en el área siendo esta la razón que produjo dos trazados distintos de los senderos. En el primer planteamiento se buscó un cosido con tres rombos en el sentido Oeste-Este y con una perforación del muro Norte con dos puertas vinculadas a tres caminos del trazado regular del cementerio. Al desestimarse el nuevo edificio el trazado se varió y se configuró como un lazo continuo sobre la ladera y ahora solo se realiza una perforación en el muro Este (Cuesta del Monte) como un suceso puntual. Sí se mantiene la conexión con el cementerio a través de dos caminos de manera muy similar a como se reflejaba en la primera solución.

El encuentro entre la *carballeira* y la huerta también sufre dos propuestas. Se diseña una plataforma de transición entre los dos ámbitos pero en la primera propuesta se busca un juego de muros de trazas oblicuas al eje derivado de los nichos. En la segunda propuesta se adopta un trazado totalmente rectangular y con un eje en continuidad quebrada con el marcado en los nichos. En ambas soluciones los robles y castaños existentes juegan un rol clásico: armar la tierra y los caminos. No es un jardín proyectado (que también) es una porción de la naturaleza.

La zona de la *huerta* es la que más operaciones soporta. Es el lugar donde *más restos aparecen* y donde el proyecto construye la totalidad de las actuaciones. Se certifica este punto como el elemento de unión entre el convento y el museo y como plataforma de transición hacia la zona más escarpada del Este. El convento tenía un jardín trazado y aquí se incorpora con sus parterres y verdes barrocos. El principal suceso son los restos de los muros de consolidación de las diferentes bancadas que sustentaron la huerta y que aquí articulan las secuencias de ascensión al tiempo que determinan y orientan las trazas del Museo Con-

¹ Un restaurante en la *carballeira*, y se llegó a proyectar la Fundación Granell (AAVV, 2005: 181).

temporáneo (Curtis, 1995: 134). No hay una red continua, son retazos que se retranquean los unos respecto los otros. Se crea un conjunto de perspectivas en ascenso orientadas por muros.

El arbolado sigue *el no trazado aparente*. Se trabaja en unión con los muros, afianzan los encuentros de los diferentes planos al tiempo que focalizan las visiones y las elevaciones. *La huerta es el edificio no cubierto del conjunto*. Es el nodo del ámbito que se disuelve paulatinamente a lo largo de la ladera.

Como últimos elementos aparecen las fuentes y las escaleras.



Las primeras se presentan de manera puntual en toda la intervención y con el esquema de fuente-abrevadero: sistema de chorro más una pequeña pila. Todo ejecutado con mampostería. El agua fluye y se retiene simultáneamente. No se emplean canalizaciones, las fuentes se construyen en los puntos de corte del talud y los imbornales se disponen en los puntos de escurrería. *Se aprovecha lo que aparece y cómo aparece*. El número principal de ellas se da en la zona de la huerta difuminándose en la ascensión hacia el Este en cuantía e importancia.

Las escaleras tienen una presencia similar a la de las fuentes. Están presentes en *todo el ámbito*. Sólo en la carballeira no aparecen. El número fundamental se da la huerta y en una menor cuantía en el cementerio. En la portada del convento-iglesia ya aparecen cuatro escaleras de muy distinto orden, el museo también cobija en su exterior otra escalera más. En el parque no se crean pares rampa-escalera, cada una sigue sus propias leyes. Su formalización es diferente, incidiendo en la idea de crear un conjunto no jerárquico. En el cementerio se mantienen las situaciones de desembarco de escaleras en caminos, en la huerta no. Se construyen en situaciones de visuales (sobre arbolado o deslizantes sobre muros) o de formalización de puntos clave como son los encuentros con el convento o con el desnivel de la huerta y la carballeira. Una escultura de Chillida busca incorporarse en silencio del conjunto focalizando una de las plataformas.

Marco de Canaveses es una pequeña ciudad próxima a Oporto, en el norte de Portugal. No pasa de 55.000 habitantes y se dispersa por un territorio abrupto, marcado por el río Távora. El conjunto parece más una amalgama de diferentes pueblos y la topografía de continuos desniveles y bancales lleva la sinuosidad hasta el interior de las vías principales de la localidad.

Es, en el centro geográfico, donde se eleva la Iglesia de Santa María, el “bloque blanco”; aparentemente ajeno a todo pero que cuenta con una sólida base de piedra.

En 1989, Álvaro Siza recibe el encargo para la realización del nuevo complejo parroquial en esta localidad. Pieza clave será el sacerdote Nuno Higinio, seguramente, el principal valedor del arquitecto y de la obra; al tiempo que el principal comunicador/intérprete de todo el proyecto ante la comunidad (la hoja parroquial iba jalonando toda la evolución de la obra y de todos sus hitos).

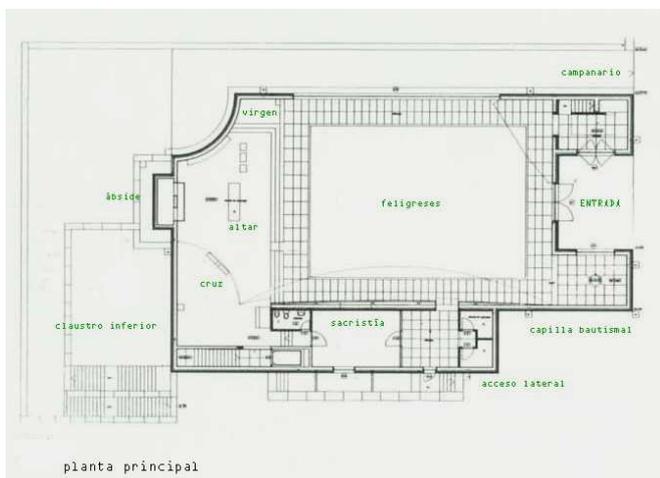
Inicialmente debería proyectar un conjunto que integrara todas las dependencias parroquiales al mismo tiempo que un templo. Todo ello se ha ido desarrollando durante más de 20 años, a pesar de que tampoco estamos ante una operación de grandes dimensiones. El proyecto parte de la creación de una plaza-plataforma, en la calle de cota superior a la del nivel de la avenida principal. Este elemento debe ser capaz de articular dos construcciones anteriores, una pequeña ermita y una residencia de ancianos, al mismo tiempo que define el nuevo entorno de implantación de las “novedades”. Todo ello hace de esta intervención, como el propio arquitecto reconoce *un cosido de piezas disonantes en un complejo orden nuevo* (Siza, 1997: 11). El proyecto trasciende la resolución de un encargo puntual para intentar resolver un problema urbano, de paisaje urbano. Redefinir una topografía firme en este nodo de cualidades heterogéneas.

Siza hace del movimiento entre las diferentes cotas un hecho fundamental en esta intervención. Crea una calle-rampa que desemboca en la plaza, una escalinata de gran porte en la parte sureste de trazado perpendicular a la fachada principal del templo y unas escaleras adheridas a la terminación de la fachada noroeste que ascienden desde la parte baja del lugar hasta la zona de la residencia-ermita. Todo ello hace que la plataforma alta se convierta en el

gran plano de acceso/relación y que los elementos de ascensión vayan creando una compleja secuencia de vistas sobre la iglesia y la propia ciudad.



La capilla se construyó, de manera efectiva, entre 1994 y 1996. Presenta dos niveles principales: Nivel del zócalo: Claustro y Capilla Mortuoria. Nivel de la plaza: Nave Mayor. Junto a ellos se adosa un pequeño volumen, la Sacristía, también estructurado en dos plantas y donde se desarrollan las actividades auxiliares del párroco así como donde se centralizan las dependencias de servicios del edificio.



Empezando desde la parte baja del área (y sin embargo la de entrada inmediata desde la vía principal) encontramos un pequeño claustro donde concurren las escaleras de subida y otros elementos: pórtico, ciprés, puertas y un pequeño estanque. El claustro conformado como un pequeño deambulatorio; el árbol, como símbolo de la transcendencia y el agua como símbolo espiritual al tiempo que difusor de la luz hacia el interior. Nos encontramos con las puertas grises, opacas, no muy grandes, las cruzamos y siguiendo un recorrido en "L" nos presentamos en un pasillo abocinado en su extremo sur, una franja vertical de luz lo arma, pero antes ya hemos pasado por delante de la sala de la "paz final".

A la nave principal podemos acceder lateralmente desde la sacristía, pero la entrada canónica se sitúa en la plaza. En la fachada suroeste, entre las dos torres (la del campanario y la bautismal con su tronera de luz alta), están las puertas de entrada. Presentan una altura 10 metros y ancho total de 3 metros,

ciertamente son enormes. La nave es única y cuenta con unas dimensiones 30 metros de fondo, una altura de 16,5 metros y un ancho 16,5 metros.



Podríamos simplificar su descripción como un volumen prismático que presenta tres planos curvos, dos en su cabecera y uno a lo largo de la cara interior de la fachada noroeste. La sobriedad del lugar, enteramente blanco y con un piso masivo de madera es estructurada por los puntos de entrada de luz: el gran muro curvo es coronado por un conjunto de tres ventanales a modo de lucernarios laterales, el altar es rematado por un ábside central recto donde se recortan dos aberturas rectangulares por donde entra una luz difusa procedente de un hueco (sólo visto desde el exterior) y que se abre en la parte alta de dicho ábside; y finalmente en el muro sureste se define un ventanal horizontal que se extiende a lo largo de la casi totalidad de la nave, paralela a la ubicación de la feligresía, y de menos de 1 metro de alto. Siza, determina esta franja con el objetivo de ligar la iglesia, con el pueblo y el paisaje de una manera efectiva y real. Todo el techo es plano.

Sin lugar a dudas la tensión que se establece entre la geometría recta y los elementos curvos hacen que el espacio sea especialmente atractivo, espiritualmente singular. La curva apoya la entrada de la claridad continua, al sagrario y a la Virgen, elementos claves desde una simbología católica, pero frente a la dinámica de todo el espacio exterior circundante, el interior invita a la pausa.

Hemos intentado describir ambas obras, pero también podemos localizar cuestiones que nos hablan de perspectivas de trabajo distintas... El parque es una operación física y metafísica. Se construye con piedra y cemento pero se trabaja sobre el pasado y la memoria. Conforme hemos apuntando, nos hemos limitado a recorrer el lugar, el ver lo que en él *estaba*. Siza y Aguirre *optan* por intervenir conforme las pautas ya fijadas por otros (personas, naturaleza, acontecimientos,...) haciendo que las suyas refrenden estas preexistencias, al tiempo que lo *nuevo* sea capaz de integrarse plenamente en el espacio, pero desde una óptica propia del proyecto. Llamémoslo sensibilidad, llamémoslo materialidad, llamémoslo... *arquitectura contemporánea*.

Clave es la estrategia que es capaz de incorporar, para la ciudad, un ámbito hasta entonces excluyente. La primera transformación que cambia la lectura de toda el área es su desacralización. Una nueva situación, ya desarrollada de manera gradual en épocas anteriores, y que ellos culminan. El trabajo de recuperación y puesta en valor de lo pasado hace que el parque arranque con

un fuerte calado histórico, pero no desde una lectura museística, sino como una situación vivencial a propulsar hacia el futuro. El valor natural, huerta y carballeira, y emocional con el cementerio supone un reto por el gran número de prejuicios que pesan sobre estos elementos, pero aquí se vuelve a emplear con maestría el hecho de extraer los valores del recogimiento sobre los adjetivos del trabajo y la muerte...

El Parque de Santo Domingo de Bonaval es un lugar construido. El proyecto lee el lugar en todas sus vertientes y las explota veta a veta. Aprovecha todas las fuerzas irradiadas (Siza, 1997: 19) desde el punto para reconducirlas. No se presenta como un hecho ajeno, surge integrado. Es aquí donde la palabra *continuidad* cobra un valor determinante. Una decisión vinculada, fundamentalmente, con una actitud de entender el territorio de trabajo como fuente de pautas a estudiar y a redefinir. No se trata de una tábula rasa y tampoco de una actitud de mimesis. Estamos ante una apuesta por valores "esenciales" desde una acción puntual y ligada a las referencias, algunas casuales, pero existentes.

Vuelta a Santiago. Los muros de los palacios son telones que conducen las miradas. Los edificios y los espacios públicos están imbricados plenamente.

El Parque cobra verdadero sentido en esta ciudad, aquí está la *Alameda de Santa Susana*. Este es el gran parque urbano de Santiago configurándose de manera definitiva entre finales del S.XIX y principios del S.XX. Se construye sobre uno de los montes emblema de la ciudad en el ángulo suroeste de la misma. Bonaval parece presentarse como un eco simétrico en el ángulo noreste. La cartografía hace patente la *secuencia* Santa Susana-Obradoiro (catedral) - Bonaval. El área de Santo Domingo vuelve a recuperar la preponderancia que tuvo en sus orígenes pero esta vez por sus nuevas funciones en la frontera urbana.

Los *claustros* definen fuertemente esta ciudad. Este claustro es una apropiación de la ciudad dentro de la privacidad, sea ésta civil o religiosa. Son plazas acotadas y vedadas. El huerto monacal no comparte la formalización de ellos, pero sí sus preceptos de privacidad. Es un ámbito productivo y cerrado. Santo Domingo ahora aporta sus espacios, totalmente, al conjunto de los santiagueses. Su muro ha caído. Siempre estuvo, ahora participa de la totalidad de la urbe.

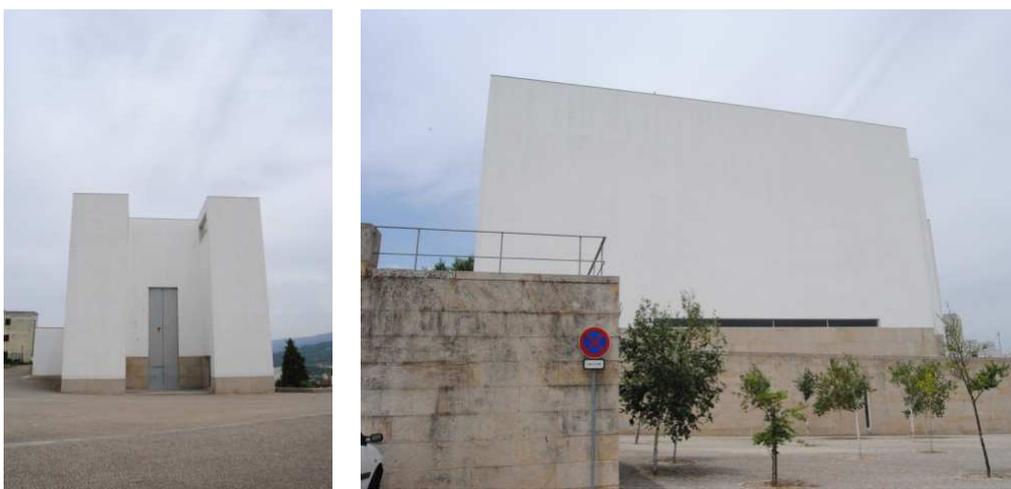
La presencia de la *muerte* es constante. La ciudad se funda desde ella. La plaza de la Quintana (catedral), por ejemplo, se levanta sobre un antiguo cementerio desde 1774. Bonaval repite la operación definiendo un nuevo lugar para la colectividad viva.

Santo Domingo de Bonaval es todo eso. La clave radica en la no imposición de variantes *extrañas* al lugar por el simple hecho de ser un *sitio perdido*, todo lo contrario, lo “concretamente local” es clave (Siza, 1998: 53), pero Bonaval es algo más. *Estamos ante una operación temporal*. Todo el pasado está aprovechado pero se ha proyectado con el saber actual. Es un edificio del S.XXI, los espacios son exponentes de sensibilidades actuales. Se ha leído todo el bagaje previo pero se ha utilizado con parámetros actuales: ¿cuándo sino ahora los muros de una huerta serían valorados como definidores de un parque? ¿Cuándo sino ahora se buscarían espacios íntimos para las ciudades? ¿Cuándo sino ahora el ruido del agua se consideraría como un prodigio por sí mismo? Nuestras realidades hacen que estos elementos ahora sí sean capitales. *El tiempo ha construido y construye un lugar* (Álvaro Siza, en Jodidio, 1999: 34).



Es evidente, aunque sea desde una inicial lectura formalista, que la Iglesia de Santa María contrasta de una manera fuerte con las principales edificaciones que localizamos su región. Hemos señalado cómo el proyecto resolvía una cuestión peliaguda de estructura urbana. Cómo respondía a una geometría de viales, capaz de hacer de ese lugar un punto singular de la ciudad al tiempo que se insertaba de una manera óptima en sus trazas. Es ahora donde la *continuidad* debe abordarse: ¿dónde está?. En Santiago leímos cómo el conjunto se creaba desde las condiciones halladas en el territorio y en Marco de Canveses... *también*. Es una provocación el plantearlo en estos términos, pero no lo es tanto cuando no hemos definido el *territorio* en el que se inserta la iglesia. Es ahora donde debemos instalarnos en el lugar de la mente, de la cultura, del *artificio* de aquello que el hombre ha aprendido/construido en su in-

terior... Aquí, en este contexto, es donde cobran sentido las *condiciones continuas* del proyecto parroquial. El propio Siza ha reconocido diferentes referencias, o apuntes mentales (AA.VV, 2000: 230-246) que han entrado en fricción, en cierta forma, con el resultado final. Lo que ahora proponemos es hacer una lectura más amplia que aborde en pocos pasos el amplio espectro cultural que podemos localizar en esta construcción. Un espectro que es una *continuidad* desde el punto de vista del pensamiento arquitectónico. Estamos ante un conjunto de reflexiones iteradas a lo largo del tiempo, pero como en el parque, entendidas desde una nueva *sensibilidad* (AA.VV, 2000: 251I y contemporaneidad).



Tomaremos como punto de partida la Casa Müller, de Adolf Loos. Se levanta en Praga entre dos calles con un fuerte desnivel entre las mismas. La resolución volumétrica de la misma es muy contundente, tema muy valorado por el propio Siza (AA.VV, 2000: 251). Desde la parte baja podemos establecer una secuencia de tres prismas que arman el conjunto de la ascensión. Uno en el lateral de las escaleras principales, uno más en la resolución del zócalo-terraza posterior y el último el que presenta a la casa en la calle alta. De igual manera debemos reseñar el remate de la terraza superior que está confinada parcialmente por unos muros que expanden la verticalidad del bloque al mismo tiempo que definen unas aperturas de gran formato, una dintelada y otra no. Encontramos ciertas cuestiones desarrolladas en Marco de Canaveses,

esa articulación topográfica, esa contundencia formal, esa *expresividad* de determinados huecos,... pero el propio Siza ha estudiado más cuestiones que entroncan con algunas líneas enunciadas por Loos. En la década de los 80 del



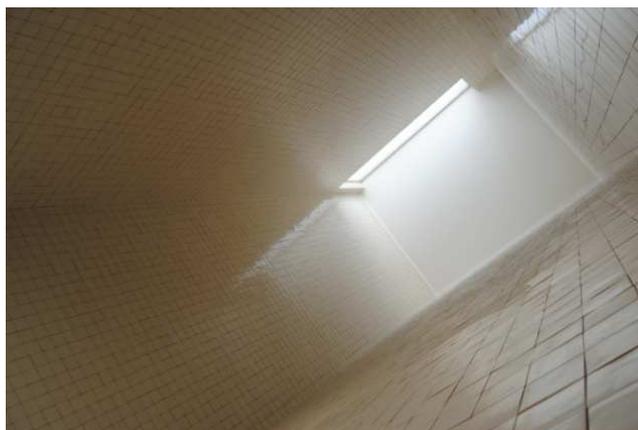
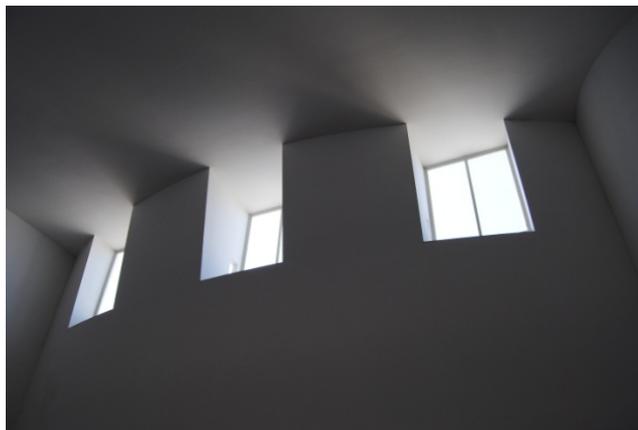
siglo pasado, el portugués acomete dos proyectos que consideramos de especialmente interesantes al presentar este tema: Casa Avelino Duarte y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). Es muy importante destacar cómo la planta de la primera podríamos caracterizarla por la letra "H". En las fachadas estrechas, la que mira a la calle y la que se vierte al patio, encontramos unos prismas "vaciados" parcialmente, en el centro del volumen principal (uno de dos alturas y el otro de tres), especialmente esbeltos y que hacen que las esquinas de la vivienda insinúen unos torreones defensivos. También debemos reseñar la secuencia huecos que se establecen, tanto de los abiertos directamente al

exterior como de los que se vuelcan al interior de esos rasgados verticales. Estas articulaciones volumétricas hacen que la vivienda se perciba de una manera muy particular, contundente y estilizada, al tiempo que crea unos *peculiares* y vivideros espacios en las propias fachadas (AA.VV, 2000: 248). Curiosamente es el momento de volver a Santiago y a nuestro parque. Allí se levantó entre 1988-93 el CGAC, obra del mismo autor. Más allá de destacar el sistema de volúmenes rasgados en la fachada principal, esta vez en horizontal, que hace que la misma sea un volumen vividero, reseñaré el remate de la espina central de comunicaciones que divide las salas expositivas. Es en el encuentro de ésta con el parque donde el arquitecto define un prisma a modo de ábside recto de remate... Continuamos ese estudio de trabajos previos que incrementan su valor en esta lectura que realizamos. Hay una especie de tra-

zabilidad de problemas y soluciones (¿definitivas?) en las que el *constructo mental* sigue avanzando. Ya no depende del lugar, depende del individuo.

Podemos continuar con otras dos cuestiones que no son menores. La iluminación *creada* nos lleva a dos autores más. Alvar Aalto en su Iglesia de las Tres Cruces ya plantea un techo curvado al mismo tiempo que se perforaba con unas grandes luceras en la zona de incidencia del órgano. Frente a la apuesta clara por una secuencia determinada de iluminación lateral y perimetral en torno al espacio

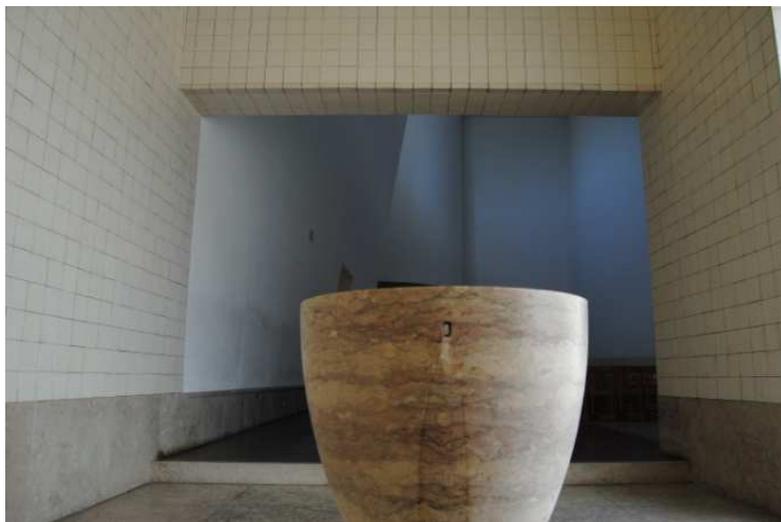
sagrado encontramos este punto peculiar, profundo y que hace perder cualquier elemento constructivo que lo cierre. Esto nos lleva a dos elementos determinantes en Notre Dame du Haut de Ronchamp, edificio de Le Corbusier. Las torres menores que flanquean la entrada, también están perforadas en su parte superior y desde ahí expanden su claridad en una especie de túnel vertical, siempre de arriba hacia abajo, siempre vertical... Frente a estas *torres de claridad* volvemos a tener la línea de luz que separa el techo doblado de los muros. Esta definición



vuelve a ligarnos la iluminación y la curva y cómo se dispersa la primera de manera especial. También debemos a otra obra de este autor: el convento de Saint Marie de la Tourette. Las ventanas rasgadas del claustro son un testigo también a recoger en Marco de Canaveses. Quizás el peso de la iluminación

derivado de estas aperturas horizontales es importante, pero menos que el destino de crear una visual determinada desde el interior (AA.VV, 2000: 252). Son vías que nos muestran una perspectiva de entendimiento diferenciado del *volumen de luz* singular que se construye en la Iglesia de Sta. María.

Se ha estudiado y entendido, se han asimilado soluciones previas, pero se han *discutido*. Este debate entre lo vertical y la horizontal, entre unas aperturas u otras, deja paso a la solución definitiva. Pero el proceso de comprensión y la *poética* personal hace que la obra sea *diferente*. La reflexión intelectual, las preocupaciones arraigadas en el tiempo, ha sido el primer campo de construcción de las ideas que estructurarán el conjunto del espacio. Al final llegamos a Luis Barragán quien proyectó entre 1952-1955 el Convento de las Capuchinas en Ciudad de México. Hemos aterrizado en la cuestión del icono: la cruz. Su simbología es clara, pero especialmente acentuada en esta obra emblemática del mexicano y de la arquitectura sacra: por su color, su posición, su iluminación... Siza reconoce la presencia del espíritu de este autor (AA.VV, 2000: 239) en el marco referencial con el que aborda su proyecto de templo y, por supuesto, en el tema de la cruz. Pero más allá de las similitudes que se evidencian no es menos cierto que quizás la portuguesa, tuvo mayores dudas, en torno a su posición, dimensión, etc. Pero termina siendo más contenida y menos efectista. No es determinante. Venimos señalando que la clave está en el camino mental recorrido.





Ciertamente hemos realizado una lectura parcial en torno a unas obras muy concretas de Álvaro Siza. El hilo propuesto, el de la *continuidad*, nos lleva a un punto de inestabilidad operativa: ¿qué vía seguir? Intuimos que la continuidad del territorio parece tener más fuerza en la resolución de sus espacios exteriores; frente a la continuidad cultural que atisbamos como determinante en el cómo abordar el propio cuerpo edificado. Aquí es donde debemos afirmar que la obra del maestro portugués debe ser leída, de manera completa, fuera de cualquier encasillamiento: no podemos acotarla sin más, sólo podemos detectar ciertas estrategias que hacen que sea compleja, intensa y extremadamente interesante. Sin lugar a dudas, la manera personal de hacer y entender estas conexiones con el lugar y la cultura son las que nos abren la dimensión verdadera de su arquitectura. Sí podemos detectar ciertos acentos, sí podemos localizar ciertos matices, pero en todos sus trabajos ambas vertientes se ponen de manifiesto, junto con otras muchas, de manera simultánea... a la vida misma. Sólo la experiencia personal es la que termina de

cribar todo este *conocimiento*, que podemos entenderlo como evolutivo, pero en ningún caso como repetitivo: es una obra plenamente de su tiempo. Por encima de cualquier posible -ismo o de cualquier sistematización debemos remitirnos a sus obras concretas donde confluyen todas las decisiones y donde se pone de relieve que cada una de ellas siempre tiene esta marca de la continuidad: del sitio, del tipo, del conocimiento, de la experiencia,... de la *intuición*.

Bibliografía.

- AA.VV. (2000): *Álvaro Siza, 1958-2000*, El Croquis, San Lorenzo del Escorial.
- AA.VV. (2005): *Expo On Display*, Museu Serralves, Porto
- CURTIS, W. (1995): *Álvaro Siza. Obras y Proyectos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.
- JODIDIO, P. (1999): *Álvaro Siza*, Taschen, Köln.
- SCHILDT, G. (2000): *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, El Croquis, Madrid.
- SIZA, A. (1997): (*Architecture writings*). *Writing on Architecture*, Skira, Milano.
- SIZA, A. (1998): "Álvaro Siza", *GA 11*, A.D.A. Tokyo Co., Ltd., Tokyo.