

LA PERMANENTE EXPERIMENTACIÓN EN ÁLVARO SIZA:

**DEL ESTÍMULO ESTRUCTURAL A LOS MODOS DE CONSTRUIR,
DEL COMPROMISO CON EL LUGAR AL SENTIDO PRIMORDIAL
DE LAS COSAS**

"cuanto más poético, más verdadero"
Novalis

Álvaro Siza (1933) es el arquitecto portugués más importante de su generación. Así lo afirmaba Peter Testa en 1984, en la introducción de su libro dedicado a la obra de Álvaro Siza. Hoy, pasados ya casi 25 años, podemos afirmar sin miedo a exagerar que Álvaro Siza es sencillamente uno de los arquitectos más importantes de nuestra contemporaneidad. Con trabajos realizados desde Corea a Santiago de Compostela, desde Porto Alegre a La Haya o Berlín, Siza ha construido un recorrido único, aliando una actitud de permanente experimentación sobre los sitios, los programas o los modos de construir, a una extraordinaria capacidad lírica.

Con sus primeras obras asumidas profesionalmente en 1954, tras un primer reconocimiento internacional a partir de la segunda mitad de los años 70¹, seguido del impacto que supuso el plan del Chiado a finales de los años 80, es cuando Siza se convierte definitivamente en una figura pública a escala nacional. Más que el valor absoluto de su obra, el aspecto más importante en el trabajo de Siza es, sin lugar a dudas, su contribución en el ámbito de la arquitectura.²

1. Donde se habla de un método

Siza rechaza de forma categórica la idea de que su arquitectura pueda estar sujeta a reglas preestablecidas. Él está totalmente disponible para ver las señales del mundo que le rodea, para interpretar lo real. Para crear a partir de la interpretación de lo que existe. Para "imaginar la evidencia".³

Cuando decide ser arquitecto, su motivación es esencialmente creativa. El hecho de que Siza inicie su carrera de arquitectura en un campo de referencia en el que la escultura y la obra de Gaudí cobraban una especial importancia, es una muestra del alejamiento de los principales temas de discusión en la post-guerra y en los años 50 en Portugal.⁴

Su camino será, pues, el de la creación, el de la interpretación de lo real que conducirá con un lirismo sin precedentes. Quizás por esto, Siza tiende a explorar sistemáticamente la capacidad de un sistema formal abierto, a establecer relaciones⁵. Tal como él afirma: "mi arquitectura no tiene un lenguaje preestablecido ni establece un lenguaje. Es una respuesta a un problema concreto, una situación en proceso de transformación en la que participo...ya hemos superado la fase en la que pensábamos que la unidad de lenguaje lo resolvía todo. Un lenguaje preestablecido, puro, bello, etc., no me interesa"⁶.

Lo que le mueve es “una propuesta arquitectónica cuyo objetivo es profundizar en las vías existentes de transformación, en los enfrentamientos y presiones que crean la realidad; una propuesta que pretende ser más que una materialización pasiva que se resiste a reducir esa misma realidad al analizar cada uno de sus aspectos de forma individual. Esa propuesta no encuentra apoyo en una imagen fija, no puede seguir una evolución lineal. Sin embargo, esta propuesta no puede ser ambigua ni quedar restringida a un discurso disciplinario, por muy seguro que parezca ser. Cada diseño debe captar, con el mayor rigor, un momento preciso de la imagen fugaz en todas sus variables. Cuanto mejor sea reconocida esa cualidad fugaz de la realidad, más claro será el diseño. Es tan vulnerable como verdadero.” Oponiéndose a reglas e ideas universales, la formulación de este proceso mental explica su absoluta disponibilidad para el mundo y para el entendimiento de la arquitectura como un proceso de transformación de la realidad, de la efímera realidad. Por eso insiste en afirmar que “la arquitectura es un problema creciente de utilización y referencias a modelos [...] los arquitectos no inventan nada. Trabajan continuamente con modelos que transforman como respuesta a los problemas con los que se encuentran”⁷. Para Siza las “referencias son los instrumentos que posee el arquitecto, son toda la experiencia que puede ser conocida y utilizada de la forma más inteligente posible en un determinado contexto”⁸.

2. Donde se habla de lugar y materia como proceso de transformación

Insistiendo de forma especial en la idea de arquitectura como proceso de transformación, Siza rechaza la noción de lenguaje arquitectónico basada en una teoría coherente de arquitectura. Por el contrario, su posición sugiere la idea de un proceso de transformación que opera en una situación preexistente y en modelos derivados de la historia de la arquitectura, entendida a fin de cuentas como cultura arquitectónica. Las fuentes son solamente fuentes disponibles, estímulos para la imaginación, referencias.

La trayectoria inicial de Alvaro Siza está claramente marcada por sucesivas aperturas referentes a una realidad cuya incorporación y reflejo en sus proyectos ha ido siendo cada vez más acaparadora y globalizadora. Las obras iniciales del período comprendido entre 1954 y 1969 tienen en común un conjunto de constantes que las

¹ Participación en concursos en Venecia o Salzburgo, obras en Berlín o La Haya, Primer Premio Mies van Der Rohe. En los años 90, entre otras distinciones, recibe el Premio Pritzker.

² Ver Peter Testa, *the architecture of Álvaro Siza*, Porto, FAUP, 1988 [1984]

³ Álvaro Siza, *Immaginare l'evidenza*, Milão, laterza, 1998.

⁴ Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1997.

⁵ Peter Testa, op.cit.

⁶ Álvaro Siza, “Entretien avec Alvaro Siza”, *Architecture, Mouvement Continuité [AMC]* n° 44, 1978.

⁷ Álvaro Siza, “Interview”, *Plan Construction*, 11ª sessão, Maio 1980.

⁸ Alvaro Siza, “Entretien avec Alvaro Siza”, op.cit.

diferencian claramente de su obra posterior. Aunque esta producción inicial no se puede considerar formalmente homogénea, lo cierto es que mantiene una gran continuidad en lo que se refiere al nivel del encargo, tipo de implantación, lugar y entorno, escala y tema.

La escala de los primeros encargos, aliada a su perseverancia y a su voluntad de experimentación, permitió que el abordaje se produjese en unas condiciones que le permitieron desarrollar, con cierta madurez, cuestiones tales como el interrogante sobre el carácter operativo de las formas, forzándolas a desprenderse de su papel plástico de pura exhibición visual, lo que le permitió descubrir capacidades de respuesta a las demandas de una realidad a la que fueron llamadas para dar una respuesta concreta: “defiendo la *no violencia* hacia el medio y la preservación de los edificios. Mi arquitectura contrasta con la existente, pero actúa en el seno de su lógica fundamental inmersa en las leyes del tejido soporte.”

La primera obra de Álvaro Siza, que marca en 1954 el inicio de su actividad con un estudio propio (actividad que mantendría colaborando simultáneamente en el estudio de Fernando Távora durante cuatro años) es un conjunto de cuatro viviendas unifamiliares en Matosinhos. Aunque a primera vista el conjunto pueda resultar vulgar, debemos señalar que en ese momento todavía se luchaba por la afirmación de una arquitectura moderna canónica y que el hecho de usar cubiertas en el tejado, ventanas con dimensiones y formas aparentemente tradicionales, balcones, aleros y porches, tenía otro significado que no era el del angosto recurso a la tradición. Según afirmó, “puso su empeño en el proyecto colectivo de la época: no ser tradicionalista y no ignorar las raíces”⁹.

Una composición con sentido abstracto parece caracterizar el conjunto, tanto desde el punto de vista de la articulación de los diferentes volúmenes, puros y escultóricos, como el de los detalles de las juntas, hechas unas veces en chaflán con aristas redondas en donde se adosa el muro, y otras con aristas vivas expuestas con énfasis, jugando con la linealidad del diseño y la plasticidad de las masas¹⁰. Anunciando ya las investigaciones de Le Corbusier, que en ese momento estaba realizando junto a Ronchamp, esta primera obra es el símbolo del no alineamiento de Siza y de la búsqueda de una vía en la que cada proyecto es un caso diferente. También se trata de la época que precede al levantamiento de la arquitectura regional portuguesa, cuando Távora proyecta la celebrada casa de Ofir.

En el Centro Parroquial de Matosinhos (1956) una obra de cierta envergadura para un arquitecto que se encuentra en el inicio de su carrera, Siza trabaja desde la articulación de tres cuerpos volumétricamente diferentes, organizados alrededor de un espacio claustal de recogimiento e interioridad. La configuración del conjunto resulta informal, sin que la regla compositiva sea evidente. El sentido de la convergencia sobre el espacio del claustro, formal, simbólica y funcional, se acentúa aún más debido al cierre casi total de las paredes externas del conjunto.

En la Casa Carneiro de Melo, proyectada en 1957, partiendo de un volumen de referencia relativamente monolítico, que Siza hace y deshace en partes sucesivas, crea tres cuerpos claramente individualizados, bien por su volumetría, bien por sus cubiertas, a lo que hace corresponder una individualización funcional: la entrada retrocede hacia el centro y se prolonga por la sala, el cuerpo oeste alberga los servicios y la escalera, y el cuerpo este, los cuartos.

A este proyecto le seguirá el de la Cooperativa do Lordelo (1960-1963) Situada en el interior de la ciudad de Oporto en un área descaracterizada desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico, la construcción impone su imagen de cierre casi total sobre sí misma y sobre el entorno. La composición planimétrica revela una articulación espacial con variedad y riqueza, valorando especialmente la iluminación zenital, pero la imagen exterior es de un cierto brutalismo. Con una altura de más de diez metros, las paredes se muestran en hormigón tosco y gris, con pocas ventanas. Una auténtica muralla que muestra la diferencia entre el interior y el exterior, una diferencia física de ordenamiento de espacios en oposición al caos urbano, pero que también se manifiesta en la diferencia de lo que significaba en aquella época una “cooperativa”, introduciendo de este modo un claro valor simbólico.¹¹

Pero es con la Casa de Chá da Boa-Nova (1958-1963) cuando emerge de forma clara su personalidad de autor. Programa, lugar y experimentación constructiva se articulan como datos del proyecto, como instrumentos del diseño utilizado como proceso analítico.

La Casa de Chá da Boa-Nova¹² se trata de un trabajo en el dominio de la poética de la micro-geografía explorada, que es la dimensión geográfica de la relación entre diseño y naturaleza. La presencia masiva y pesada del paisaje y de los elementos naturales, se traduce en la

construcción, favoreciendo un diálogo fecundo asentado en la búsqueda de un método de interpretación de la realidad compleja, abdicando de vocabularios cristalizados y revelando así, de un modo admirable, la arquitectura de la relación casa-paisaje. El problema que se plantea ahora es el de plasmar un ambiente que sepa sugerir y estimular un uso social, en una simbiosis entre forma y vitalidad existencial, sin ignorar la riqueza contenida en las nuevas tecnologías y la "exploración del nuevo imaginario" creado desde la variedad, la mutación y la casualidad. Relanzando de una forma inédita en la moderna arquitectura portuguesa la utilización de materiales tradicionales en un deseo de conciliar lo intelectual con lo sensual y lo sensorial, la preocupación por el lugar, conducen a un método abierto de proyectar y a una arquitectura libremente creada basada en la articulación y en desplazamiento de los cuerpos de los edificios adaptados orgánicamente, dando valor de esta manera a las potencialidades de la morfología existente.

La Casa de Chá da Boa-Nova constituye un dato nuevo en la arquitectura portuguesa, por la forma en la que se respondió a las expectativas de una generación de arquitectos. La presencia maciza y pesada de los elementos naturales, afecta a toda la obra. El edificio emerge de una solera de hormigón que se descompone en planos revocados, espesos y macizos, aligerados por los planos oblicuos y en movimiento de las cubiertas, en donde las tablas y dinteles de madera adquieren un protagonismo casi escultórico¹³. El camino de acceso, ordenado mediante muros y escalones, esconde el paisaje. Sólo después de atravesar el atrio y bajar las escaleras, se aprecia la presencia del mar, de las rocas y del paisaje. Desde un punto de vista compositivo, la relación con los elementos naturales es obsesiva, con la contorsión y distensión del edificio en el lugar.

Resultan evidentes tres influencias. La de Fernando Távora en su Casa de Ofir, por los volúmenes blancos sin aperturas, los tejados y la chimenea. La de Frank Lloyd Wright por las cubiertas balanceadas y el modo en que abrigan las aperturas, y la intensidad del dibujo de las maderas. La de Alvar Aalto, por la voluntad de organicismo, los materiales y la forma distendida con que la construcción se va doblando sin dramatismo. De forma no tan evidente, se puede apreciar alguna referencia a la arquitectura popular en los materiales y en la exploración compositiva de elementos constructivos como las chimeneas. Aún se puede observar algún elemento

⁹ Idem.

¹⁰ Rogério Paulo Vieira de Almeida, *Álvaro Siza: a obra e o arquitecto, 1952-1988*, Lisboa, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1995.

¹¹ Ver Rogério Paulo Vieira de Almeida, op.cit.

¹² El proyecto y la obra fueron desarrollados entre 1956-1958/1960-1963 por Álvaro Siza con António Menéres, Fernando Távora y Luis Botelho Dias. Surgió como respuesta a un concurso realizado en el despacho de Fernando Távora.

¹³ Paulo Martins Barata, *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997.

rústico que no se ha visto afectado por ningún estilismo pictórico, siguiendo algunas obras de Januário Godinho, en una voluntad de erudición sin ceder al populismo.

Dos elementos marcaron la génesis del proyecto: la espacialidad interna, mediante la interacción y modelación de los techos y de los espacios, y la articulación funcional configurada en las salas orientadas hacia el mar, con los servicios semienterrados que envuelven las salas como un deambulatorio bajo el cual se hace la entrada superior que da acceso a las salas principales. La espacialidad interna resulta también por la forma en que se articulan los techos, acompañando la inclinación de las cubiertas y ofreciendo una dimensión diferente del espacio interno. Así, las tablas de madera de los techos se van desviando sutilmente del curso del tejado para captar la luz en aberturas zenitales que, literalmente, van "alumbrando" el recorrido.

La decisiva relación entre naturaleza y construcción, entendida como la fuente permanente de cada proyecto, se encuentra igualmente presente en el proyecto de la Piscina da Quinta da Conceição (1958-1965) Se encuentra enclavada en un amplio espacio verde e integrada en largos planos de altos muros blancos, en un espacio de cualidades intimistas, que se desarrolla en niveles escalonados que organizan trayectos a lo largo de las plataformas, dentro de una propuesta de gran esencialidad. Los únicos espacios cubiertos necesarios se prolongan desde los muros, sin molestar a los árboles y a la naturaleza que participa en este espacio de magia y de silencio, paradójicamente perturbador y tranquilizante. Anunciando ya la siguiente búsqueda exhaustiva y crudamente sofisticada de este autor, la piscina de la Quinta da Conceição nos sorprende por tratarse, sobretudo, de una obra de naturaleza esencialmente topográfica, de una propuesta de contención del territorio y no de una actitud voluntaria de creación de objetos. Aquí se revela la maestría de un creador de "objetos-espacios-obras" tratados como elementos de arte, dado que "construye" ambientes conmovedores de una sensibilidad "de natura" en la modulación del terreno, entendida cómo condición previa de la arquitectura¹⁴.

Estos valores se desarrollarán en el proyecto de la Piscina Municipal de Leça da Palmeira (1961-1966). Situada entre la playa y la avenida marginal, aparecen en ella los mismos elementos naturales que en el restaurante de la Boa-Nova: el mar, la playa, las rocas y la topografía.

La construcción se desarrolla de forma lineal, paralela a la avenida y al mar. Su implantación se ha hecho de manera que no obstruya la visión, situando el nivel de la cubierta al nivel de la avenida. El sistema de accesos constituye un recorrido ordenado debido a la presencia de unos muros de "hormigón aparente" que predisponen al visitante a la gran emoción que supone la experiencia del espectáculo del paisaje.

Los materiales, hormigón y madera, se tratan con una austera economía. Todas las juntas quedan a la vista y cada material está totalmente justificado por la necesidad pero también por la voluntad de continuar una especie de micro-geografía utilizando el hormigón aparente para alejar cualquier mimetismo, aproximándose así "por el color y por la textura, al granito envolvente".¹⁵

Desde un punto de vista compositivo es la primera obra en donde se muestra de una forma evidente el "mencionado gusto por el rigor de los trazados"¹⁶; este gusto por la geometría será una constante que será utilizada como instrumento de control y de articulación, dinamizando los recorridos o adaptando la forma a la topografía. La integración en el entorno que caracterizaba a sus primeras obras se mantiene, pero el campo de relaciones e interacción se ve potenciado de forma significativa llevándole a reflexionar sobre las condiciones de transformación del espacio urbano. Este ciclo tendría su apogeo en la segunda mitad de la década de los 70, con el proyecto de la Quinta de la Malagueira en Évora iniciado en 1976 y con los cuatro proyectos para el barrio Kreuzberg en Berlín, el último de los cuales fue vencedor del correspondiente concurso, convirtiéndose en la primera obra de Siza fuera de Portugal.¹⁷

3. El arte de construir con "economía en la obtención de la calidad" y esplendor

Al preguntarle sobre si un cierto temor al ensimismamiento podría explicar su ascetismo y su contención formal casi Loosianos, Siza responde que verdaderamente le gustaría aproximarse a Adolf Loos porque le "considera el *gran maestro* de la economía en la obtención de la calidad y que éste es uno de sus mayores objetivos"¹⁸. Loos muestra una vía segura, alejada de lo temporal y de lo fechado. Es la idea de contestar siempre al dato, al contexto que funciona como un denominador común absolutamente racionalizable: "La verdadera razón de un proyecto no tiene que corresponderse con una

concepción previa de modelos limitados. Por el contrario, el encuentro con nuevos parámetros, tensiones, permite abrir el abanico de ideas que sufre el proceso de la racionalidad crítica.” Por eso, cuando dice que no se considera una persona imaginativa es porque considera que la imaginación consiste en inventar cosas nunca vistas y este concepto es probablemente el responsable de graves errores en el ámbito de la arquitectura: la pretendida idea de la invención de formas. “Mi concepto actual de imaginación es la capacidad de transformación de las cosas ya vistas, un pilar, la forma tradicional de una viga. Este progresivo y controlado desarrollo de la forma, dentro y fuera de su medio, es imaginación y no el descubrimiento de algo inexistente, entendiendo así la inspiración como la reelaboración y la memoria de las cosas reconocibles”.¹⁹

Confirmando su perseverante experimentación, la Plaza Ceremonial del Pabellón de Portugal en Lisboa que irguió en 1998 bajo la “Pala” por todos celebrada, constituye un modo de reinterpretar la forma elástica de la “tienda primordial” expresada en la naturaleza de la tensión y de la compresión del hormigón. Extendiendo un toldo de 67,5 metros entre apoyos como una membrana de 20 centímetros²⁰, Siza imaginó y el ingeniero Segadães Tavares calculó, un área cubierta de más de tres mil metros cuadrados desafiando a las leyes de la física y de la resistencia de materiales.

Como observó Gregotti “no es sólo su gran talento de arquitecto el que justifica su éxito internacional por parte de un mundo cultural que es precisamente su opuesto, que cree en una jerarquía de valores muy diferente a aquella que representa el terreno en el que se fundamenta su arquitectura. Es precisamente esta oposición la razón de su éxito: representar algo completamente diferente [...] desinteresado de la acumulación del capital comunicativo de las masas, poéticamente interesado en la economía de la expresión [...] en la exigencia de los gestos necesarios [...] Alejado de los procesos de producción arquitectónica de nuestros años que apuntan hacia la pertenencia a la globalización de los mercados y de las técnicas, el éxito como competitividad. Por el contrario, la arquitectura de Siza es un proyecto de diálogo crítico, la construcción de una distancia, que es el espacio en donde se constituye la calidad de la mejor arquitectura de nuestro tiempo”²¹. A fin de cuentas, “para descubrir [...] la singularidad de las cosas evidentes”.

Ana Tostões

¹⁴ Kenneth Frampton, “Poesis and Transformation: The architecture of Alvaro Siza”, in *Alvaro Siza - Professione Poetica*, Quaderni di Lotus n°6, milano, Electa, 1986, p.10.

¹⁵ Alexandre Alves Costa, *Álvaro Siza. Architectures 1980-1990*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

¹⁶ idem

¹⁷ Rogério Paulo Vieira de Almeida, op.cit.

¹⁸ *Arquitectura*, entrevista realizada por Sara de la Mata y Fernando Porras

¹⁹ idem

²⁰ Se trata de una membrana de hormigón armado de áridos ligeros de arcilla expandida, con directriz tronco-cónica y suspendida con cables de acero de alta resistencia. Cf. “Pala da Expo’98”, *Arquitectura e Vida*, n°1, Fevereiro 2000.

²¹ Cf. Vittorio Gregotti, “L’Altro”, in Álvaro Siza, *Imaginare l’evidenzia*, Roma, Laterza, 1998.