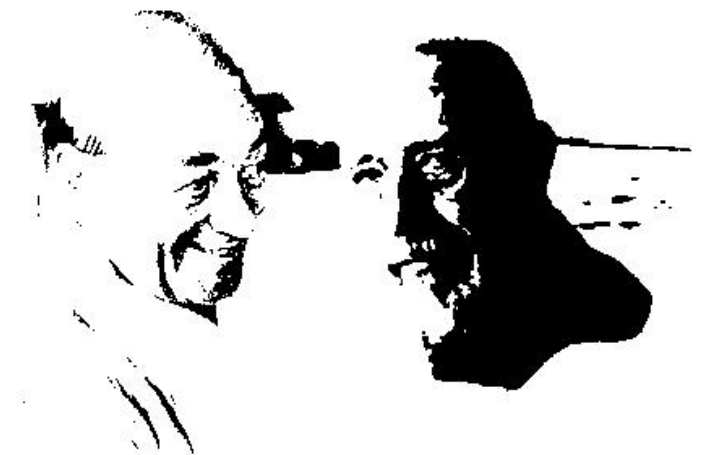




**ALVAR O ALVAR**, Lugares comunes.

Doctorando: Lorenzo Barnó Martínez (Stepienybarno)

Directora: Ana Azpiri Albístegui

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

Fue en segundo de carrera cuando cayó en mis manos un libro de Antón Capitel sobre la obra de Alvar Aalto. Justo en ese instante entendí lo que podía ser la arquitectura, y cómo era posible poner palabras a las intuiciones que por entonces empezaba a tener.

Una vez terminada la carrera tuve la oportunidad de visitar numerosas obras, tanto de Aalto como de Siza, y fue ahí, donde comprendí que ambos arquitectos estaban estrechamente unidos por lazos ancestrales que tienen que ver con, lo que para mí, son los temas fundamentales de la arquitectura.

De esta forma, surgió esta investigación que hoy tiene su primera meta volante, pero en la que llevo pensando en –aalto- desde hace casi quince años.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.



## **INDICE**

### **INTRODUCCION**

#### **LUGAR COMUN 1, LA IDENTIDAD.**

#### **LUGAR COMUN 2, TRADICION E HISTORIA.**

#### **LUGAR COMUN 3, CONTEXTUALIDAD.**

#### **LUGAR COMUN 4, LA TOPOGRAFÍA.**

#### **LUGAR COMUN 5, EL ESPACIO INTERMEDIO**

#### **LUGAR COMUN 6, LA LUZ Y EL ESPACIO**

### **CONCLUSION**

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

Antes de entrar en materia, me gustaría agradecer a mi directora, Ana Azpiri, por su entrega y constancia durante este año de trabajo. A su vez, esta investigación no hubiera sido la misma sin la presencia de Agnieszka Stepień con quien siempre he compartido cada idea de este texto.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## INTRODUCCION

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

La obra de los arquitectos Álvaro Siza y Alvar Aalto, ha sido sobradamente analizada y documentada. Hacer un nuevo estudio sobre ambos arquitectos de manera independiente carece de sentido para este documento.

A lo largo de las siguientes páginas, se intentará ahondar en los nexos de unión que creo poder definir entre la arquitectura de Alvar Aalto y Álvaro Siza. Para ello se intentará omitir las similitudes formales o gestos de lenguaje comunes, por no considerar estos aspectos fundamentales de sus obras. Ambos arquitectos, por su forma de trabajar trascienden el concepto de la forma, para ser el fondo de sus planteamientos lo verdaderamente interesante de sus arquitecturas.

Estos lazos que iremos analizando muchas veces parecen ir más allá de lo meramente arquitectónico para llegar a analizar determinados aspectos de su personalidad se ven reflejados en su obra. En el caso de Álvaro Siza, destaca una actitud profunda y humilde a la hora de vivir la vida, que le ha permitido desenvolverse durante gran parte de su trayectoria profesional relativamente alejado del estrellato arquitectónico, hasta los últimos años en los que éste ha llegado casi a pesar de él. Como veremos el nulo afán de protagonismo, tanto de Siza como de Aalto, se refleja claramente en sus arquitecturas.



Retrato de Aalto, realizado por Siza



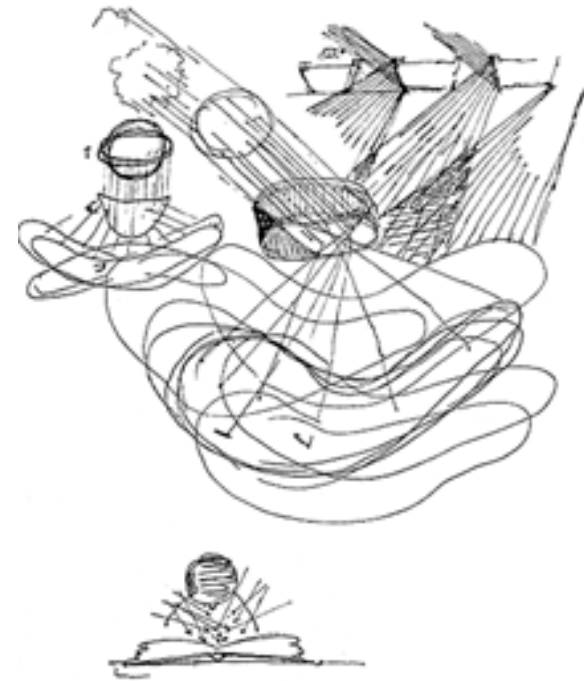
Autorretrato de Siza.

El propio Álvaro Siza, ha reconocido en varias ocasiones su pasión y admiración por el maestro finlandés tal como se aprecia en las siguientes citas;

“El instrumento del arquitecto es su capacidad de ver. Recuerdo haber leído un texto de Alvar Aalto en el cual comentaba de tener la costumbre de que cuando un proyecto se encontraba en fase de explosión de ideas, él se paraba para ponerse a dibujar sin intención concreta respecto a los problemas del proyecto. Durante este impás de espera nacían las ideas que le retornaban al proyecto con la claridad necesaria para terminar el proyecto.”<sup>1</sup>

“Alvar Aalto está de nuevo presente; se le necesita, hay una demanda real de él. Quizá la razón sea que se plantea abordar la innovación sin perder la historia, la tradición y la atmósfera local.”<sup>2</sup>

Con todo ello, se intentará verificar de la manera más clara y ordenada posible, cómo esta herencia arquitectónica, se manifiesta tanto en el pensamiento como en la obra de Álvaro Siza. De hecho, la relación entre ambos arquitectos, también ha sido puesta de manifiesto por los comentarios de prestigiosos críticos de arquitectura como William Curtis o Kenneth Frampton.



Bocetos de Aalto para el proyecto de Viipuri

<sup>1</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

<sup>2</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.



Durante el transcurso de este análisis se estudiará la relación y nexos de unión entre ambos arquitectos. Así se intentará mostrar cuales son estos lazos y cómo se producen. Para ello se documentará con presión todas las conjeturas, por un lado a través de palabras de los propios arquitectos objeto del análisis, y por otro, mediante la investigación conceptual y visual a través de imágenes de sus obras.

Para ver los nexos de unión de Siza y Aalto se hará coincidir cada “lugar común” con un capítulo del trabajo. A su vez, estos apartados seguirán siempre el mismo esquema.

Primero se analizarán algunas obras de Aalto y luego otras de Siza. Así, se verá cómo se manifiestan estas ideas en sus arquitecturas para pasar a desarrollar con más detenimiento obras de cada autor que tengan especial relevancia para cada capítulo. Para terminar cada parte, se buscará la relación que existe entre ambos arquitectos respecto al “lugar común” elegido.

Analizar la obra de estos dos arquitectos tiene la dificultad, de que ninguno de ellos sigue ningún método preestablecido. Aunque sus argumentos y planteamientos son tremendamente lógicos, es la chispa de la inspiración, lo que hace que estemos hablando de arquitectura con mayúsculas en ambos casos.



Álvaro Siza



Alvar Aalto

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

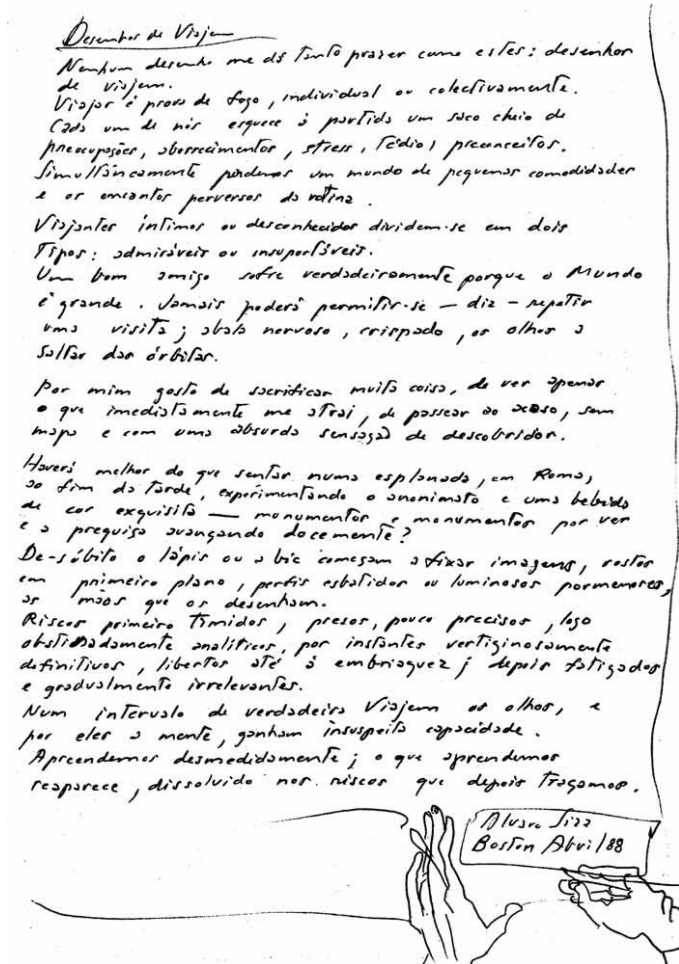
**LUGAR COMUN 1, LA IDENTIDAD.**

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

Es muy importante ser conscientes de qué tipo de identidad hablamos cuando queremos buscar los nexos de unión entre ambos maestros. No es lo mismo que nos estemos refiriendo a su propia identidad, la identidad de un lugar (incluso de lo que allá ha acontecido, es decir, su pasado) o a la identidad de toda una nación, que bien se puede poner de manifiesto a través de la memoria colectiva.

Existen elementos, a modo de arquetipos, en las culturas de ambos arquitectos que se tienen que poner sobre la mesa para poder entender en qué manera son tenidos en cuenta en sus proyectos. Elementos como el bosque o los lagos tienen una significación especial en la obra de Aalto, y por ello, es importante darles el papel que les corresponde.

Por otro lado, bien se pudiera hablar del carácter (personalidad) de Aalto o de Siza y cómo éste se manifestaría en sus proyectos, pero se intentará evitar esta aventurada deducción. Por ello, el análisis intentará centrar el tema en la manera en qué el carácter de un pueblo, sí que se manifiesta en sus arquitecturas de una forma relativamente objetiva. Por ello, se enfocará este capítulo, buscando la relación de la cultura nórdica o portuguesa en las obras Aalto y de Siza.



ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## 1.1 LA IDENTIDAD EN AALTO

Para Alvar Aalto, el concepto de la identidad, era algo más que mostrar con orgullo su nacionalidad. Es un sentimiento personal, que es compartido por varios intelectuales nórdicos de la época, y es consecuencia del agitado momento político por el que atravesaba el país. Éste se encontraba recién creado a principios de siglo, con una larga guerra de por medio.

Precisamente en la posterior reconstrucción de la nación finlandesa. Aalto veía posibilidades para experimentar dentro de lo más auténtico y genuino de su país, pero que a la vez sus descubrimientos pudieran ser extrapolables a otros países. A este respecto comentaba,

“Finlandia debería ser el primer lugar para experimentación y la investigación en la actividad humana llamada ahora reconstrucción. Es deber de este país para con la humanidad”.

Realmente, la memoria de una nación tiene tanto que ver con sus recuerdos como con el propio olvido.



Alvar Aalto en trayecto a Muuratsalo.

Era necesario reafirmar las costumbres y tradiciones finlandesas, dentro de un panorama internacional, donde apenas se conocía nada de este nuevo país. El enraizamiento en el lugar, Aalto lo vivía como una experiencia personal, como si de una seña de identidad se tratase.

El pueblo finlandés es muy reacio a realizar cambios en su ideología, aman sus tradiciones y su romanticismo nórdico. El propio Aalto comenta que Siegfried Giedion, escribió sobre él,

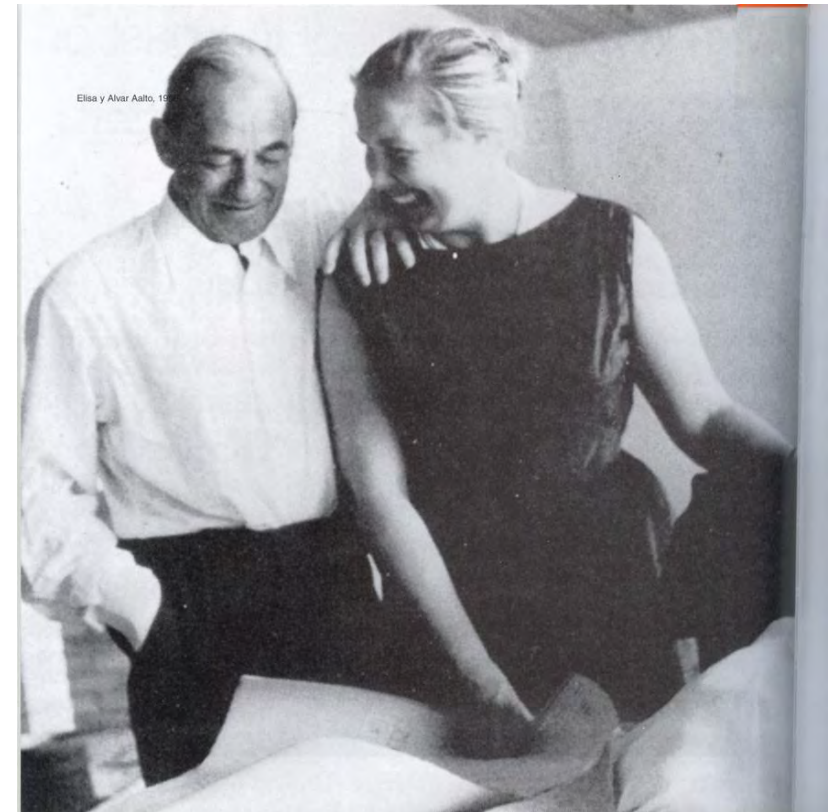
“lo típico en mi es la internacionalidad. Y sin embargo, prefiero construir – o por lo menos lo hago a gusto - en Finlandia.

Eso no se debe sólo a razones sentimentales, sino a que los problemas constructivos me resultan más familiares aquí. Al mismo tiempo me siento internacional, pero de un modo distinto al de aquéllos que escriben artículos sobre la internacionalidad como la única forma válida.

La internacionalidad no está reñida con el enraizamiento en un lugar, que es a su vez parte de una colectividad mayor.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Entrevista a Alvar Aalto, 1972, para la televisión finlandesa.



Alvar y Elissa Aalto



Una de las características más importantes en los proyectos de Aalto es la forma de distribuir los distintos volúmenes. En varios proyectos recuerdan las agrupaciones de granjas de Finlandia, resultando su arquitectura una reinterpretación de los graneros y arquitectura popular de los campesinos finlandeses. Esta arquitectura tradicional, usaba materiales y técnicas muy sencillas y económicas, como el encalado de paredes, techos planos con vegetación, que Aalto conoció durante su infancia y adolescencia en Jyväskylä.

El uso de estas técnicas y materiales tan populares hacía que la obra de Alvar Aalto fuera recibida de buen grado por el usuario. Estamos hablando de uno de los pocos arquitectos que realizando una obra de absoluta vanguardia para su época, no solo obtuvo el respeto de la crítica, sino que fue capaz de contagiar su entusiasmo a todo el pueblo finlandés, hasta ser considerado una especie de héroe nacional. Como bien apunta a este respecto Pallasmaa, “Aalto era un realista crítico y su arquitectura concernía directamente a las emociones y los sentidos. Por ello su obra se enmarca en uno de los pocos éxitos populares de la estética contemporánea.”<sup>4</sup> Incluso se pudiera ir más allá, al recordar que Aalto era (y es) un gran referente para toda Finlandia, que levanta la admiración y el orgullo de todo un pueblo.

---

<sup>4</sup> AV Monografías 66, pag. 18.



Granjas finlandesas



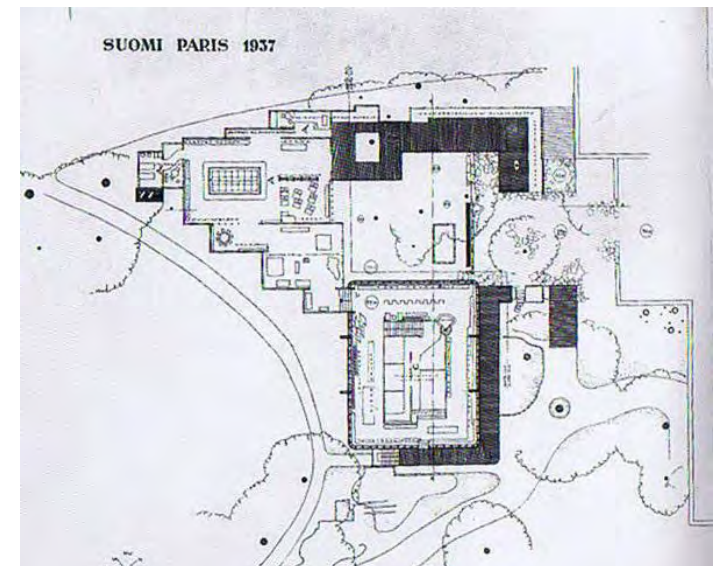
Sello finlandés.

El concepto de identidad en se ve perfectamente reflejado en el proyecto ganador del concurso para EL PABELLÓN FINLANDÉS DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARIS EN 1937. La realización del proyecto supuso un soplo de aire fresco para el estudio, pues ya eran cuatro los años que llevaban presentándose a concursos de una manera continuada sin ningún éxito, lo que había llevado a Alvar a una gran depresión. Antes de la inscripción en el concurso, viajó a Paris para estudiar el solar, lo cual ayudó enormemente a que su propuesta destacara sobre las demás. Para este concurso, el estudio de los Aalto presenta dos propuestas que obtienen el primer y segundo premio.

A principios de los años treinta, Aalto empieza a experimentar con una arquitectura que tiene que ver tanto con la memoria del lugar como con la memoria colectiva de toda una nación. El tema de representar la identidad de un país con un pabellón le lleva a buscar un lenguaje específico y una imagen que represente lo finlandés. Aalto quería evitar el uso del folclore en el proyecto, como las tradicionales alfombras finlandesas. Y para ello quería controlar todos los aspectos del pabellón incluido el mobiliario y decoración interior. Absolutamente toda la muestra debía pasar por sus manos, incluidas las propias exposiciones que fueron concebidas en el entonces nuevo arte de la fotografía. Esta pretensión, no resulto tan fácil de lograr, lo cual produjo en Aalto a un gran enfado, hasta el punto de no asistir a la inauguración.



Alvar Aalto – pabellón de Paris, 1937.

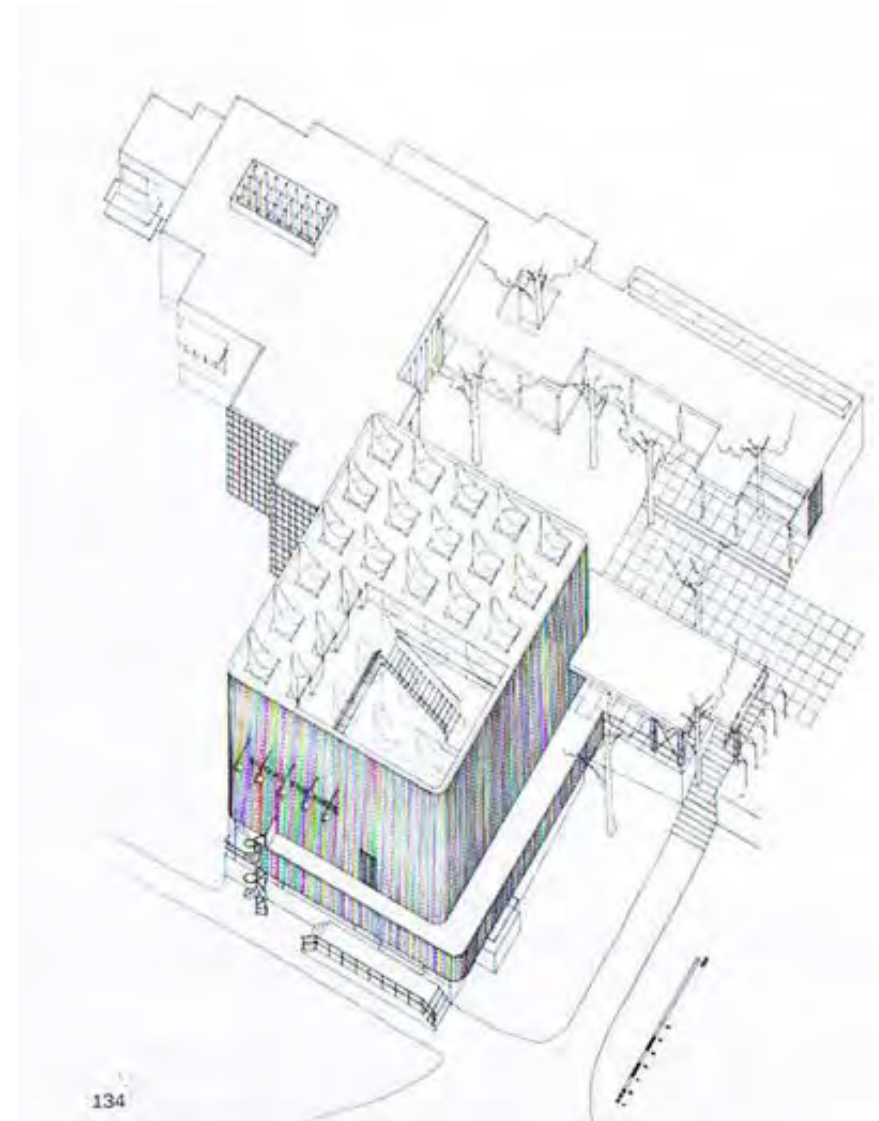


Alvar Aalto – pabellón de Paris, 1937.

Para la realización del pabellón de Finlandia en París Aalto se inspira en temáticas que puedan representar la identidad del país, como pueden ser el respeto al entorno, el uso de la madera en sus diferentes técnicas, la metáfora del bosque, reinterpretación de las granjas finlandesas y la recreación del paisaje exterior en el interior. Todos estos recursos propios del imaginario de Aalto, no iban de la mano de las últimas tendencias del momento que correspondían a la arquitectura moderna. A pesar de ello, el pabellón de Finlandia nunca dejó de ser catalogado como uno de los grandes referentes del estilo internacional.

El solar donde se ubica el pabellón resultaba perfecto para los intereses de Aalto, pues se trataba de una abrupta ladera de una colina poblada de árboles. Las normativas prohibían talar los árboles más importantes, lo que para el pabellón de Aalto resultó perfecto pues los incorporaba al proyecto como parte de la identidad del pueblo finlandés.

El pabellón se forma por un cuerpo principal al que se le añaden una serie de volúmenes con una geometría libre que se extendían por la parcela esquivando a los árboles existentes, produciendo una interesante simbiosis entre arquitectura y naturaleza. Aalto en su visita al lugar localizó de un modo preciso todos los árboles importantes para poder situarse en torno a ellos, como muestra de gran respeto al lugar y forma de representar la fascinación del pueblo finlandés por el bosque.



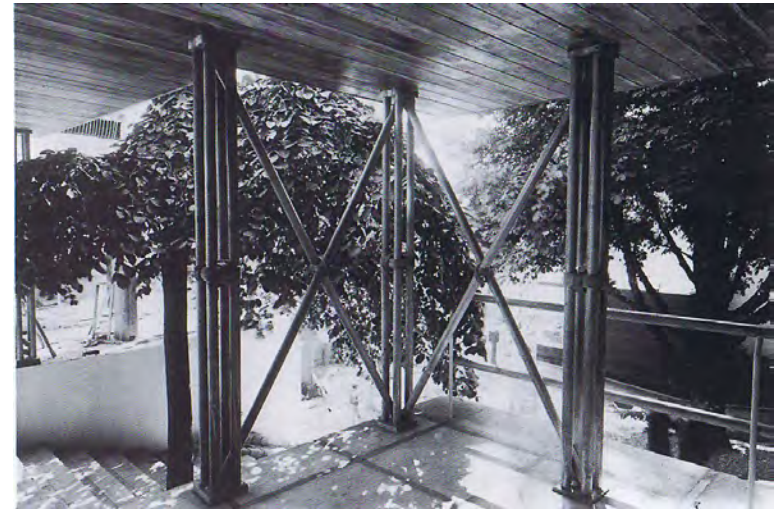
Alvar Aalto – pabellón de París, 1937



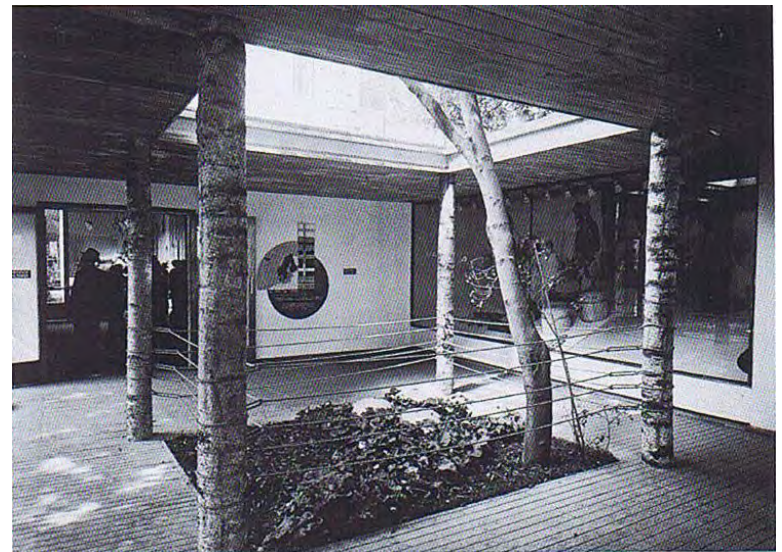
El proyecto se debe entender como un itinerario que comienza en este salvaje jardín exterior, para pasar luego a un porche de madera que acoge al visitante. La idea de recorrido por un simbólico bosque finlandés (a modo de promenade) es perfecta teniendo en cuenta que se trata de un pabellón de exposiciones. Así el público entendía que desde el exterior ya había empezado la muestra.

Alvar Aalto plantea como corazón del proyecto del pabellón, un espacio a triple altura iluminado cenitalmente para evitar el asoleo directo. Este volumen de carácter introvertido va situando al espectador a diferentes niveles. En el proyecto se plantea un patio que bien pudiera estar inspirado en la casa romana de Pompeya, pero se traspasa a la cultura nórdica mediante unas columnas realizadas directamente con maderas de árboles del bosque finlandés. Estas columnas del patio central, son cuatro troncos de abedul sin descortezar que intentaban confundirse con verdaderos árboles (naturales) plantados en los cuatro vértices del patio.

Como se puede observar, la dualidad (tradición – universalidad) es una cualidad que se irá repitiendo en la obra de Aalto. El pabellón es una continua síntesis de ideas que en principio se pudieran considerar casi contradictorias como puede ser combinar lo universal con lo particular. Sin embargo, esta matizada ambigüedad resulta una buena ayuda a la hora de plantear un pabellón que represente a una nación en una exposición internacional.



Alvar Aalto – pabellón de Paris, 1937



Alvar Aalto – pabellón de Paris, 1937.

## 1.2 LA IDENTIDAD EN SIZA

Hasta 1968, a los arquitectos portugueses no se les permitía salir de sus fronteras. Pero a partir de esa fecha Siza y sus colegas, partieron a ver Europa con sus propios ojos, y por un lado, lo hacen con un espíritu muy portugués, y por otro son como auténticas esponjas que quieren entender los nuevos mundos que hasta entonces habían estado restringidos. Como dice el propio Siza, “un portugués si es verdadero portugués, no es solo portugués”, y esta especie de contradicción tiene que ver con la mirada que el pueblo portugués tiene puesta en el océano, donde estos ojos parecen estar seduciendo con un guiño constante al continente americano.

Para Siza, el valor de la identidad está en cada pequeño detalle. Le gusta recordar que “ningún sitio es un desierto. Siempre puedo ser uno de sus habitantes!”. Trabaja con mucha intensidad en el tema de la rehabilitación a nivel de ciudad y es ahí donde aparece el Siza más respetuoso. Si su arquitectura, es de por sí considerada hacia el lugar donde se ubica, hay ocasiones donde extrema este cuidado. Como le gusta comentar al maestro portugués, “la ciudad no está sólo hecha de su realidad física, sino también de su memoria.”



Álvaro Siza, viviendas en quinta la Malagueira, 1983.



Siza, es llamado para trabajar en Europa (Alemania y Holanda) avalado por su fama de experto en vivienda social desde mediados de los ochenta. Al país de los tulipanes llega con la inquietud de quien quiere conocerlo todo. Para más inri, le toca trabajar con población inmigrante, y Siza actúa como si de un experto en participación ciudadana se tratase. Se vuelca en dar opción a la gente, para que exprese cómo desea vivir y cuáles son sus verdaderas necesidades. El habitar del pueblo holandés no es igual que el del portugués, y el de inmigrantes en Holanda, tampoco se parece al holandés autóctono. Todos estos matices, son los que Siza traduce en arquitectura para poder así adaptar los espacios y sus funciones a cada identidad que los va a disfrutar.

Respecto a su etapa germana el propio Siza comenta, “Construí viviendas en Berlín y la crítica preguntó dónde estaban los detalles y la sensibilidad que habían hecho famosa mi arquitectura. Expliqué que la atmósfera de la ciudad y la mano de obra berlinesa no podían resultar nunca en un edificio portugués. No es cierto que un arquitecto pueda tener un sello e imprimirlo en cualquier lugar.”<sup>5</sup> Estas palabras no son muy diferentes de las de Kenneth Frampton al respecto, “Siza, en su etapa europea ha procurado ensamblar un tejido que armonizase con los rastros del pasado.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Entrevista a Álvaro Siza 28.01.2009, publicada en el diario EL PAIS.

<sup>6</sup> ALVARO SIZA, obras y proyectos 1954 – 1992, José Paulos dos Santos (ed), 1993.



ALVARO SIZA 'Bonjour Tristesse' - Berlín, 1987

El arquitecto luso se enfrentó al proyecto del PABELLÓN DE PORTUGAL, con la particularidad de que se celebraba la EXPO en Lisboa allá por el año 1998, es decir, en su propio país. El concepto de identidad, de una manera u otra se debía de poner de manifiesto y no tanto la representación del propio Estado.

Siza valora la humildad y honradez de la forma de trabajo manual de Portugal, en la misma medida que cuando se encuentra trabajando en otros países como Alemania y Holanda sabe que tiene que ser capaz de entender su idiosincrasia. Bajo este prisma ve cuales son los deseos y necesidades más íntimas de cada ciudad en la que interviene. También hay que destacar que a Siza le gusta trabajar desde la ambigüedad y la dualidad, siempre busca el nexo de unión entre lo local y lo global. El arquitecto luso a la vez que se identifica plenamente con su Matosinhos natal, considera que cada ciudad que visita es su ciudad.

Con el proyecto del pabellón de Portugal, Álvaro Siza quiso trascender a lo efímero de un pabellón supuestamente temporal, e intentar ir mas allá, pensando en cómo este edificio sobreviviría a la EXPO y qué nuevas actividades pudiera albergar. Entre estos posibles usos Siza contempló la posibilidad de que pasara a ser un museo o bien un pabellón administrativo.



Álvaro Siza – pabellón de Portugal, 1998



Álvaro Siza – pabellón de Portugal, 1998

Sabía que su edificio quedaría entre la tierra y el río, e incluso fue capaz de convencer a la organización para resituarlo en un entorno más adecuado para hacer que el edificio se agarrase al lugar donde se ubicará. Con ello intentaba que el río pasase a formar parte del propio proyecto, convirtiéndose su reflejo en el agua, en una de las imágenes más impactantes del proyecto. Siza pensó que era importante plantear un elemento bajo el cual poderse sentir seguro (algo que protegiese), que diera la sensación de cobijo. Por ello el corazón del proyecto es el espacio público que queda acotado bajo un techo sin apoyos. Una de las primeras ideas que tuvo Siza para el techo de la plaza fue la de una bóveda con curvatura relativamente suave, pero esto no daba suficientemente sensación de refugio, y con el tiempo la idea se invirtió y devino en una cubierta suspendida a modo de gigantesco toldo.

Esta gran catenaria recuerda simbólicamente una vela, que evoca el océano al que el pueblo de Portugal se encuentra expuesto. Con la vista hacia el océano de alguna forma se tiene la percepción del mundo entero. Es como una especie de memoria colectiva sobre la identidad de un país moderno y abierto, reflejada en el propio edificio a través de su elemento más importante. El edificio cumple la misión de representar la identidad de todo un país, planteando cuestiones como la autoridad o la protección, la idea de puertas abiertas y explicar su localización mediante el compromiso con el entorno.



Álvaro Siza – pavilhão de Portugal, 1998



Álvaro Siza – pavilhão de Portugal, 1998



### 1.3 LUGARES COMUNES DE IDENTIDAD

El concepto de identidad en la obra de Aalto y Siza es algo casi sagrado. Un rápido recorrido por sus obras, nos lleva a darnos cuenta de que sus proyectos van variando en función de la identidad de la gente de cada lugar. Nada se repite en sus obras, o mejor dicho nada es igual de un proyecto a otro. Siempre parten de lo ya aprendido en los proyectos precedentes y del legado histórico de la arquitectura, del cual ambos son grandes conocedores. Pero luego, cada proyecto es diferente, y en esta diferencia, juega un papel fundamental la idea de identidad.

Esta falta de condicionantes a priori, son las que provocan nuevas visiones a los proyectos y así se enriquece la mirada original del arquitecto. Es ahí donde ambos arquitectos se mueven con comodidad, de hecho el propio Siza reconoce,

“En las ultimas etapas de mis trabajos, he intentado establecer un cierto distanciamiento entre mi personalidad y el producto final arquitectónico. Toda mi obra es parte de un proceso personal.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Álvaro Siza. Entrevista de Alejandro Zaera, en el croquis 68/69+95



Parece prudente diferenciar cómo ambos arquitectos entienden el concepto de identidad, ya que por un lado lo hacen desde una perspectiva muy personal, mientras que por otro lo hacen desde una idea más colectiva.

Y es precisamente esta vivencia tan personal de la identidad lo que muchas veces ha ido marcando la obra de nuestros protagonistas. Quizás en el caso de Siza sea más fácil ir viéndola pues su arquitectura siempre ha tenido una fuerte carga personal. Siza trabaja en solitario. Desde el momento en que entra un proyecto en su cabeza hasta que lo plasma en sus bocetos y deja participar a su equipo pasa mucho tiempo. Sus proyectos son muy personales y en ese sentido se diferencia bastante de Alvar Aalto.

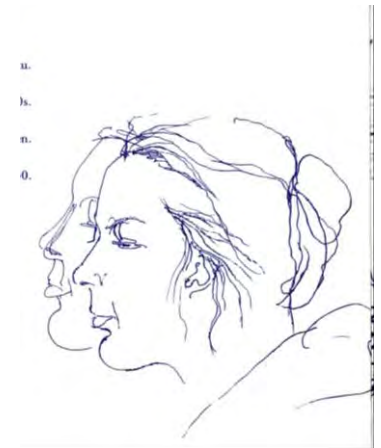
En esta búsqueda de una identidad particular del maestro finlandés siempre hay que tener en cuenta que su obra no se ejecutó de una manera tan “solitaria” como la de Álvaro Siza. Alvar Aalto siempre compartió su trabajo con sus dos esposas. Hasta finales de los años cuarenta fue Aino su mano derecha, y para a partir de los años cincuenta ser Elisa quien comandaba el estudio con Alvar.



Alvar, por Roberto Sambonet, 1956.



Aino, dibujo de Alvar, 1949.



Elisa, dibujo de Alvar, 1949

Por otro lado, parece importante destacar que la identidad en la obra de Aalto tiene que ver con el sentimiento fuertemente arraigado a su entorno, una especie de memoria colectiva que tiende fuertes lazos con la naturaleza. Según Juan P. Quintero “cuando Aalto despliega juegos metafóricos, siempre abre la posibilidad de dudar entre si representa presencias en metáforas de “primera generación”, o si en cambio hace metáforas de metáforas anteriores, en cuyo caso estaría representando su memoria.”<sup>8</sup>

Mientras que Siza trabaja más con otro tipo de memoria, en la que intenta representar los elementos inconscientes de un pueblo, “En la arquitectura de Siza se puede ver como se representan cuestiones como la autoridad, el pueblo, la nación y lo internacional. Son elementos inconscientes de la sociedad de hoy día.”<sup>9</sup> Mientras que el propio Siza comenta,

“algunos de mis proyectos han sido expresamente debatidos con grupos organizados de vecinos o futuros vecinos. La lucha por la vivienda digna en Portugal sobrepasó los límites de la casa o de la cooperativa. Poseyó la ciudad. Me convierto en un moderador que se sumerge en una nueva formulación del deseo, el nuestro y el de los demás.”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> *Habitar de tiempo. Imágenes para la lectura de una casa*, JUAN P. QUINTERO (1996).

<sup>9</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

<sup>10</sup> ÁLVARO SIZA, *La arquitectura universitaria*, AAVV, 1983.



Fotos de Finlandia durante la reconstrucción del país



Atrium romano



Alvar Aalto – pabellón de París, 1937.

La idea de dar lugar a cada ciudadano en su arquitectura parece que es común en ambos arquitectos. Ambos mostraban un compromiso muy fuerte con la sociedad y que bien se ve en palabras como estas de Aalto, “el nivel de discusión conviene que sea lo mas amplio posible. Deberíamos poner todas las cartas encima de la mesa y hablar juntos, planear conjuntamente y hablar abiertamente de nuestras debilidades.” <sup>11</sup>

Ninguno de los dos admite la posibilidad de dejar “su firma” en su arquitectura. Ambos son conscientes de que en la intervención urbana, las alteraciones al conjunto no pueden ser demasiado significativas. Como bien apunta el propio Siza, “Es la receptividad universal capaz de despertar las raíces de cada ciudad, prolongándola en su tallo, sus ramas, sus hojas, sus flores y sus frutos en cualquier lugar. Todas las ciudades son mi ciudad a la que siempre regreso.” Tanto Aalto como Siza son capaces de desprenderse de sus ataduras para que su arquitectura sea el resultado de un proceso.

En ambos arquitectos se ve una estrecha relación entre su discurso y su obra. Como se ve, el concepto de identidad que manejan tiene muchísimo que ver con la tradición y el respeto por la historia que veremos en el próximo capítulo.



Alvar Aalto - Edificio de la sede Enso-Gutzeit, Helsinki. 1962



ALVARO SIZA 'Bonjour Tristesse' - Berlín, 1987

---

<sup>11</sup> Alvar Aalto. Discurso en el Royal Institute of British Architecture; Londres abril 1957.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## **LUGAR COMUN 2, TRADICION E HISTORIA**

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.



Tanto Aalto como Siza, son dos arquitectos muy cultos y sabedores de la historia, pero no es desde este conocimiento histórico desde donde se quiere enfocar este capítulo.

De hecho, es famosa la anécdota que contaban los arquitectos españoles de los años cincuenta cuando Aalto visitó España y éstos le llevaron ilusionados a ver el edificio del Escorial. Para su sorpresa, Alvar Aalto no prestó el menor interés por el edificio, y sin embargo quedó totalmente fascinado por la arquitectura tradicional que se iba encontrando por los pequeños pueblos españoles.

Este mismo tipo de arquitectura, es la que veremos que también influencia la obra de Álvaro Siza, siendo ambos arquitectos extremadamente conocedores de la cultura popular que siempre será tenida en cuenta en sus planteamientos.

A su vez, es importante reseñar que, tanto Aalto como Siza, son capaces de dejar en un segundo plano su ego de arquitectos para ceñirse a cuestiones como lo vernáculo, lo popular, o la historia del lugar. De la misma manera que desde un plano físico ambos arquitectos no se cansan de echar lazos con su entorno, desde este plano menos tangible no actúan de diferente manera.



Boceto de Alvar Aalto en Agrigento, 1951.



Boceto de Álvaro Siza en San Pedro de Roma.



ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## 2.1. TRADICION E HISTORIA EN AALTO

La fascinación de Alvar Aalto por la tradición y la historia le lleva a viajar desde muy joven, con la intención de captar el legado de la historia de primera mano y conocer las tradiciones tanto de su país como de muchos otros. Este aprendizaje se convertiría en el detonante de su particular forma de trabajo. Respecto a la idea de respeto por la tradición, Aalto comentaría en una de sus conferencias “Nada viejo renace. Pero tampoco desaparece completamente. Y algo que haya existido, siempre reaparecerá como una forma nueva”.

Alvar Aalto daba especial importancia a su formación en materia de historia de la arquitectura, por lo que recibió una vasta cultura clásica propia de la época. Pero será la amistad con Gunnar Asplund, lo que le ayudó a entender el clasicismo escandinavo en clave de modernidad.

Para Aalto la enseñanza de la arquitectura no está tanto en los libros como en cada rincón que tiene ocasión de visitar. Entre 1926 y 1928, Alvar Aalto visita Francia, Países Bajos Suecia y Dinamarca donde conoce de primera mano la obra de importantes arquitectos como Le Corbusier, J.J.P.Oud, Duiker, Dubok y Asplund. Más adelante serían varios los países que Aalto visitaría, con gran interés, como España, Marruecos y Grecia. Una de las cosas que más llamaba la atención de sus viajes era la selección que hacía de la arquitectura a visitar.



boceto de Aalto en Venecia, San Marcos, 1924.

Aalto, huía de la arquitectura monumental y mostraba más interés por todo aquello que tenía que ver con la tradición y lo popular. Se puede decir que el arquitecto finlandés era una auténtica esponja a la hora de sacar partido de las arquitecturas que iba analizando, y no renunciaba a ningún tipo de ellas. Como comenta Juhani Pallasmaa a este respecto,

“Aalto tenía integrada una influencia de la arquitectura y estética de origen tradicional japonés, que sobre todo se hace notar en sus pabellones y proyectos para exposiciones, así como en alguna de sus primeras viviendas, como en villa Mairea”.<sup>12</sup>

El propio Siza se refiere al espíritu aventurero de Aalto, “el viajero es el hombre de grandes raíces, y Aalto en sus viajes va dibujando lo que más le impresiona y se vuelve, como todos los grandes creadores, un agente del mestizaje. Ahí está el germen de la transformación. Es decir, una vez dominados los modelos experimentados a nivel universal, él los transforma, al introducirlos en realidades diferentes. Aalto deforma, cruza, juega de manera sorprendente con lo rescatado, y finalmente los entierra para que extienda sus raíces.”

---

<sup>12</sup> Alvar Aalto: a través de un funcionalismo sintético, Alvar Aalto. Por Juhani Pallasmaa, 1998-1976. ed Electa, 1999.



Viaje de Aalto a Marruecos, 1951.



Viaje de Aalto a España, 1951.

El maestro finlandés pasa por tres etapas en las que la tradición va jugando un papel muy diferente. En una primera etapa, se identifica con el estilo clásico, donde el carácter tradicional marca la arquitectura que propone. Su actitud es totalmente continuista y no da pie a ninguna licencia ajena a esta tradición. Para él, los pasos a seguir estaban marcados y en este periodo no había más que descubrirlos y seguirlos. Esta arquitectura jugaba sobre seguro, y Aalto la practicaba desde la ausencia de riesgos y emociones fuertes que poco después marcarían su arquitectura.

A los pocos años de comenzar su carrera, Alvar Aalto pasa a una segunda etapa donde sus planteamientos son muy cercanos a la arquitectura moderna y el funcionalismo del resto de Europa. Este es el periodo (mediados de los años veinte) en el que se aleja de la tradición, aunque no llega a caer presa de las garras universalizadoras del estilo internacional. Aalto intenta rescatar lo mejor de la arquitectura moderna, y la lleva a su terreno como se puede observar en el sanatorio de Paimio, donde plantea una arquitectura hecha a la escala del hombre común.

Gracias a la experiencia acumulada en estas dos etapas, Aalto tiene un fuerte punto de partida para intentar suplir las carencias que había ido viendo en su anterior arquitectura. Así que a partir de los años treinta, comienza una nueva etapa de la mano de varios proyectos que le catapultan a la cúspide de la arquitecta de la época.



Alvar Aalto - Headquarters for the White Guards



Alvar Aalto – sanatorio Paimio, 1929-33

Cuando comienza el proyecto de villa Mairea y el pabellón internacional de París ya habían terminado la construcción de su propia casa-estudio (1936). En estos tres proyectos, Aalto reinterpreta la cultura finlandesa, teniendo muy en cuenta el concepto de tradición. Todo ello se puede ver a través del uso de la madera a modo de revestimiento exterior, el uso de elementos naturales como plantas trepadoras y la propia implantación en el terreno.

Se pudiera decir, que Alvar Aalto se desprende de los límites de la arquitectura moderna. Ya no hay que marcar distancias con nada, ni siquiera con la historia, y es precisamente esta actitud la que enriquece su arquitectura. De esta forma se convierte en una esponja capaz de absorber miles de ideas y planteamientos, tanto nuevos como antiguos. Ya no hay renuncia, ya no hay revolución, lo que a partir de ahora tenemos es simple y llanamente evolución.

Realmente, en esta etapa que duraría hasta su muerte, sus obras son “blandas”, sin límites ni corsés, es como si la propia arquitectura se hubiera convertido en ese sueño capaz de dar y recibir de manera ilimitada. La gran virtud de Aalto, fue introducir de nuevo el concepto de lo vernáculo, pero sin caer nunca en el pintoresquismo ni el folclore.



Alvar Aalto, casa estudio, 1936.



Alvar Aalto, sauna en Muuratsalo, 1952.



Durante el presente estudio, se irán analizando diferentes obras del maestro finlandés. Y como no podía ser de otra forma, una de las que más protagonismo cogerá será la archiconocida VILLA MAIREA. La particularidad con que se desarrollará su análisis será que quedará dividido en los diferentes capítulos de este texto

Así que, en este primer asalto veremos cuáles son los aspectos de la tradición que se manifiestan en Villa Mairea. El encargo se produce en el Año 1937, tanto a *Alvar* como *Aino*, por parte del matrimonio Gullichsen. Éstos, eran industriales madereros y mecenas del arte con gran peso en la economía finlandesa, cuyo principal motor era la industria de la madera.

El encargo del proyecto les venía dado con carta blanca desde el punto de vista proyectual e incluso se le planteó a la pareja Aalto, que tuviera un cierto grado experimental.

Sólo una premisa les dieron: realizar una arquitectura moderna y que a la vez estuviera comprometida con las tradiciones del siglo XX. La casa de vacaciones se construyó en una finca familiar en Noomarku, cerca de la ciudad de Pori. La relación con Harri y Maire Gullichsen venía de un anterior encargo de una fábrica de celulosa en Sunila. La amistad trabada la pareja durante este proceso les llevó a crear en 1935 la firma ARTEK, para lanzar el mobiliario de los Aalto, con espectaculares resultados comerciales.



VILLA MAIREA, 1937-39 - ALVAR AALTO



VILLA MAIREA, 1937-39 - ALVAR AALTO

Al enfrentarse al proyecto de Villa Mairea, la relación con la arquitectura moderna queda en muchos casos camuflada por la incorporación de fuertes tradiciones finlandesas, que hacen a la villa un estandarte del eclecticismo que a partir de ahora caracterizaría toda la obra del arquitecto Finlandés. La villa queda impresa tanto de la tradición de su propio país, como por las incorporaciones que realiza Aalto de otras culturas, estudiadas sobretodo a partir de sus viajes. Los Gullichsen, tenían ideales progresistas a la vez que eran partidarios de utopías sociales, lo que le animaba a Aalto a poder plantear soluciones para una vivienda de lujo, que luego se pudieran trasladar de algún modo a la vivienda social.

La primera tentativa de la pareja Aalto, no resultó demasiado prometedora ya que los arquitectos habían planteado una propuesta con fuertes relaciones con lo vernáculo, basada en un lenguaje personal, y olvidándose completamente de las premisas de la ortodoxia de la arquitectura moderna.

El resultado fue una vivienda con una configuración muy similar a las granjas vernáculas finlandesas, reflejando su atracción por el espíritu nacionalista de la época. La imagen de la casa (demasiado tradicional) no convenció a los Gullichsen que les pidieron un esfuerzo extra para sin perder esta conexión con la identidad del país y el respeto por la historia, planteasen una vivienda con un toque más actual que resultase comprometida con el siglo XX.



Alvar Aalto – sauna de villa Mairea, 1937-39

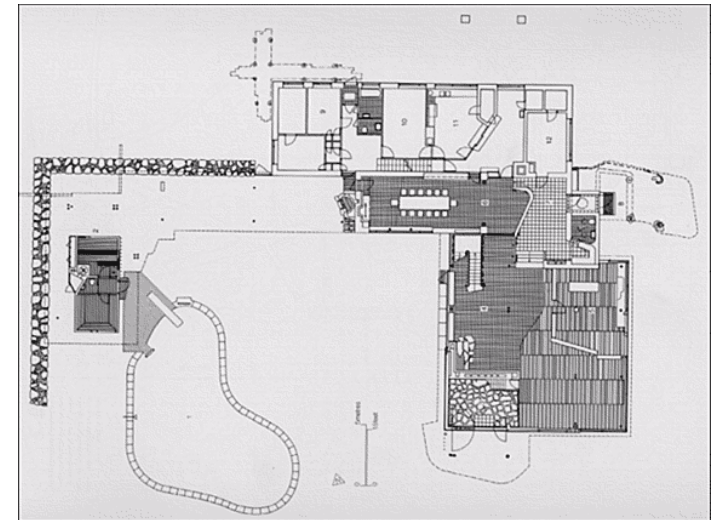




Como ya se ha apuntado anteriormente el proyecto definitivo, se puede entender como una síntesis de la arquitectura que el estudio de Aalto había planteado hasta ese momento, y el alejamiento definitivo de la estricta ortodoxia propia de la arquitectura moderna.

La riqueza espacial de la villa no surge de la complejidad de la sección como venía sucediendo dentro de la arquitectura moderna, sino que se deriva del cuidadoso diseño de la planta de la casa. Mostrando los Aalto, una gran habilidad en la articulación de los tres ámbitos principales; el vestíbulo, el comedor y la estancia principal multi-usos. Con esta ubicación final del programa la planta de la casa responde a conceptos vinculados a la arquitectura moderna.

La composición se realiza por partes, yuxtaponiendo un espacio estrecho y largo que aloja el comedor además de los espacio servidores, y un cuadrado donde se ubica la partes pública ya mencionada. Esta yuxtaposición es interrumpida por la zona de la escalera. El sistema estructural de la villa, responde al carácter de sus distintas zonas. La vivienda se distribuye en forma de L, quedando en planta baja una zona más pública, con un sistema estructural a base de una retícula no modulada de pilares, lo cual convierte esta zona en un ámbito completamente abierto y moderno y otra zona dedicada al servicio, encerrada dentro de un sistema murario, donde se organizan libremente los distintos departamentos.

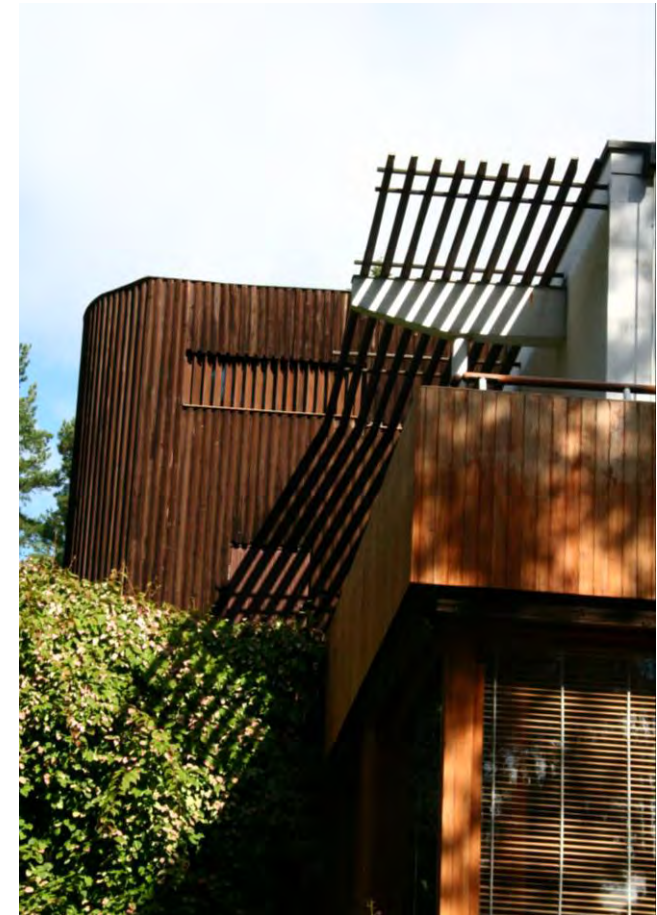


Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39

Con ello los cierres de la zona más representativa de la casa obtienen una libertad y apertura casi absoluta, muy del gusto del estilo internacional. Todo esto contrasta en cierta forma con la elección de los materiales de la villa, ya que en su inmensa mayoría tienen un carácter tradicional muy fuerte.

Aalto usa gran cantidad de colores, formas y texturas para componer las fachadas de la casa. En ellas se van superponiendo tanto planos blancos, zócalos de piedra como otros de cerámica azul, así como recubrimientos de madera y piedra. Estas influencias, dan como resultado una paleta de materiales bastante amplia, y un uso de los mismos jugando con el contraste de sus propios caracteres.

También hay críticos que han querido ver cierta cercanía al arte povera, sobre todo en la zona de la sauna, donde su carácter es más tradicional. Incluso, se puede admitir cierta influencia de la arquitectura japonesa, donde materiales como la piedra y la madera, son ubicados de manera clara y sencilla. El carácter de estos materiales, nuevamente juega a la ambigüedad entre lo más tradicional y un cierto compromiso formal con el estilo internacional.



VILLA MAIREA, 1937-39 - ALVAR AALTO

En el interior de la casa la sucesión de materiales naturales es innumerable; lajas de piedra, tarima, azulejos, ladrillo, postes de madera, paredes encaladas, suelos de gres, paredes con paneles de madera e incluso paredes revestidas de telas como en el invernadero.

La madera es uno de los materiales protagonistas en Villa Mairea. Por ejemplo en el taller de pintura, los listones de madera se separan entre ellos creando fuertes líneas de sombra, remarcando todavía más el carácter de hito que alcanza esta parte de la casa dentro de su conjunto.

En varias paredes de la casa, se usa el ladrillo encalado en clara referencia a las culturas mediterráneas, contrastando con la madera de los techos, combinación que le da una calidez especial. Este techo de madera realizaba dos funciones; por un lado daba unidad al conjunto desde el punto de vista espacial y por otro dotaba a la casa de un *plenum* que permite introducir aire fresco del exterior y ventilar el espacio sin necesidad de abrir las ventanas.



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## 2.2. LA TRADICION E HISTORIA EN SIZA

“La idea futurista de destruir para construir no me gusta. Para mi es importante sentirme hilo conductor de la historia. Cuando hago un edificio nunca pienso en el corto plazo. Están hechos para siempre.”<sup>13</sup> Estas palabras del propio Siza, bien pudieran resumir la esencia de este “lugar común”.

Una de las grandes pasiones de Siza es la arquitectura árabe. Le fascinan las transiciones de un espacio a otro, siempre hay umbrales, en ellos se pasa de fortísimos espacios de luz en los patios, a espacios casi oscuros o en penumbra. Toda esta arquitectura Siza la descubre en sus viajes a España. Así que cuando se le encarga el proyecto del Rectorado para la universidad de Alicante, no extraña para nada su discurso,

“Es normal cuando estoy en Alicante que piense en la arquitectura islámica. El ella algo está ligado al clima de la región. El espacio se multiplica y tienes la sensación de haber entrado en un mundo que continua y continua, siempre cambiante. Esta es una de las dimensiones de la arquitectura.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Entrevista a Álvaro Siza 28.01.2009, publicada en el diario EL PAIS.

<sup>14</sup> Álvaro Siza en entrevista realizada por William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.



Álvaro Siza – Rectorado en Alicante, 1995.



alhambra de Granada



Este respeto por la historia hay que sumar una nueva “obsesión”, y que no es otra que la recuperación de memoria del lugar. El arquitecto portugués, es capaz de comandar una operación urbanística desde la más absoluta discreción. Esta actitud tiene mucho que ver con la aspiración de rescatar la memoria del lugar. En la reconstrucción del barrio de Chiado, es capaz de actuar dejando de un lado su ego, para proponer una arquitectura silenciosa. Tiene que ver con el respeto a cada piedra que fue, y que Siza propone que tiene que seguir siendo. Aunque ya su materialidad no pueda ser la misma, pues se ha transformado en polvo, su esencia debe de resurgir, aunque sea con otro cuerpo diferente en composición aunque idéntico en apariencia.

“hay una cosa muy importante: la presencia humana. Si un barrio está degradado se puede rehacer, pero lo más importante es mantener un sentido de comunidad o de identidad. Y si se perdió, reponerlo.”<sup>15</sup>

Siza siempre queda fascinado por el mestizaje, la superposición y mezcla de las ciudades. Él bien sabe que repetir con exactitud lo que un día fue, no es la igual que tener el original pero en determinadas ocasiones asume este handicap y lo hace para dar a la gente un recuerdo fidedigno del lugar que un día habitó.



Reconstrucción del barrio de Chiado,  
ALVARO SIZA

<sup>15</sup> Entrevista a Álvaro Siza 14.11.2008, publicada en EL PUEBLO DE CEUTA.



Pero no siempre Álvaro Siza actúa de una manera tan literal reconstruyendo la arquitectura exactamente igual que fue en su día. Su visión, es en cierta forma camaleónica llegando a afirmar Quetglas, “Siza no es uno más entre los arquitectos de la memoria, entre los melancólicos paseantes por los estratos transparentes de las ruinas. Eso también está, es cierto, pero no me parece ni suficiente ni determinate”. Hay veces que hay que reconstruir con variantes hacia el original, hay veces que hay que reconstruir recordando lo que fue, y otras en que la mejor arquitectura es la que no se construye consolidando la ruina como un tesoro que mostrar.

El acto de inventar para Siza no tiene interés en si, por ello trabaja siempre desde modelos probados, que son capaces de resolver los problemas con los que la arquitectura se encuentra. “Los arquitectos no inventan nada!... trabajan continuamente con modelos probados que transforman en respuesta los problemas con los que se encuentran.”<sup>16</sup> Siza, se ha convertido en uno de los máximos representantes de la arquitectura que se alimenta de lo vernáculo. Esta actitud se entiende desde el sentido de analizar y comprender la tradición constructiva de cada entorno mostrando un gran respeto por la artesanía y materiales de cada sitio.



Reconstrucción del barrio de Chiado, ALVARO SIZA

---

<sup>16</sup> Álvaro Siza. The Architecture of Alvaro Siza, Theeshols Working Paper 4, MIT Department of Architecture or Alvaro Siza, 1984.

William Curtis comenta a este respecto,

“Siza se encuentra entre los que piensan que la invención debe surgir a partir de la transformación de las cosas existentes. Cuando propone nuevas ideas parece estar recurriendo continuamente a un banco de memoria de experiencias.”<sup>17</sup>

Siempre intenta combinar la esencia del lugar, con un conocimiento recibido desde la universalidad. Este tipo de dualidad veremos que está presente en gran parte de sus obras. No se deja llevar por formalismos derivados de otras artes, como pudiera ser el cubismo del que es un gran admirador. Sino que sus edificios son el resultado de otros muchos factores que hacen que la forma se convierta en un envoltorio de ellos.

“Hubo una época en que se pensaba que todo debía ser nuevo. Afortunadamente ahora se ha puesto en valor la recuperación de lo que fue, aquello que es muy difícil de definir y que es el aire de la ciudad”<sup>18</sup>



Bocetos de Álvaro Siza.

<sup>17</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

<sup>18</sup> Álvaro Siza, entrevista de María del Mar Rodríguez en [magazinedigital.com](http://magazinedigital.com)

Todo este respeto por la tradición, por lo local y vernáculo se transmite de manera clara en una de las primeras obras de Álvaro Siza, el RESTAURANTE BOA NOVA o Casa de Té (Matosinhos, 1959-63). Esta obra pone en evidencia que nos encontramos con un genio precoz, pues el proyecto fue realizado con veinticinco años. El encargo le viene dado, tras ganar un concurso abierto en el año 1956, que organizó el ayuntamiento de Matosinhos. El solar fue elegido por el arquitecto Fernando Távora, con el que Siza había trabajado durante varios años.

Este fulgurante arranque, se basa en dos premisas claras, por un lado el respeto a la tradición y por otro la capacidad de integrar su obra en el paisaje. El arquitecto portugués, propone una arquitectura capaz de dialogar con las preexistencias que allá se encuentran. Una capilla, un faro, unas rocas, un horizonte y el gran océano.

El corazón del proyecto son los dos salones que se abren al oeste para contemplar el paisaje y las puestas de sol. El edificio que se va adaptando a la topografía situándose según los diversos desniveles existentes. De cara al exterior se va fragmentando, e incrustando entre las rocas, creando diferentes relaciones con su exterior inmediato. Siza huye de las alineaciones y tiende a fragmentar sus edificios como se analizará mas adelante. Este baile que se produce en las cubiertas del edificio, unidas a la ausencia de ortogonalidad y simetrías, hacen que el proyecto quede integrado y en buena armonía con el paisaje.



Álvaro Siza - boa nova 1958-63

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

### 2.3. LUGARES COMUNES DE LA TRADICION E HISTORIA

La construcción de la MAISON CARRE, a finales de los años cincuenta, por parte de Alvar Aalto coincide con el comienzo de la carrera de Álvaro Siza, y el proyecto para el restaurante BOA NOVA.

Pero ciñéndonos estrictamente al capítulo de la “tradición y la historia” vemos que tanto Siza y como Aalto, muestran un delicado respeto por los oficios y por cómo se han hecho las cosas. Esta idea, une fuertemente la arquitectura de los dos maestros. Siza comenta al respecto,

“algunas de mis obras se basan en las arquitectura tradicional de la región (arquitectura vernácula). Ellas me llevaron a conocer la resistencia de un obrero, la ira de quien emite un juicio. La tradición es un desafío a la innovación. Se fabrica con sucesivos injertos. Me muevo entre conflictos, compromisos, mestizaje y transformación.” <sup>19</sup>



Alvar Aalto - maison carre 1956-59



Álvaro Siza - boa nova 1958-63

<sup>19</sup> Álvaro Siza. La arquitectura universitaria, septiembre 1983.



Este interés por la arquitectura vernácula, que se basa en el uso de materiales cercanos y asequibles, que tienen poca transformación y que son económicamente viables. Esta actitud es una seña de identidad de ambos maestros como se puede apreciar en las palabras de Aalto y que tienen muchísimo que ver con la anterior cita de Siza,

“Me interesa sobre manera la arquitectura de Karelia. Se basa en asentamientos forestales en estado puro. En el que la madera domina al cien por cien, como material y como método de ensamblaje. La madera esta presente desnuda, debido al efecto desmaterializador que produce la pintura...”<sup>20</sup>

También conviene recordar que ambos arquitectos tienen predilección por los materiales humildes y nada ostentosos. Aalto realizó la mayor parte de su arquitectura en un país que se estaba levantando de nuevo tras una intensa guerra y ello obligaba a usar materiales muy humildes. No había dinero ni posibilidades para grandes alegrías ya que las restricciones eran fuertes tanto en los propios materiales, como en los medios de transporte y su producción.



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39



Alvaro Siza, casa vieira de castro, 1984-1994

<sup>20</sup> Alvar Aalto. Artículo publicado en 1941.



Como apunta el propio Siza, “al contrario de lo que sucedía en otros países, en Finlandia la falta de cemento y hierro obligaba a usar materiales locales como el ladrillo, madera o cobre, que facilitan la supervivencia de la artesanía”. En este mismo orden de cosas, Siza tampoco tuvo las condiciones ideales para usar sofisticados materiales, y cuando ha tenido más posibilidades, siempre se ha mantenido en una actitud comedida y coherente. El arquitecto luso suele utilizar materiales naturales como la madera por su carácter cálido y acogedor, “Siza muestra un gran respeto por los materiales del lugar, por la artesanía y por las sutilezas de la luz local.”<sup>21</sup>

Lejos de la frialdad de los espacios neutros de la arquitectura moderna. De alguna forma ambos tratan de buscar la esencia del material para tratarlo y disponerlo de la manera más acertada. El uso de la madera en gran parte de la obra de Aalto y en especial en villa Mairea. Se justifica de una manera clara por un respeto hacia la tradición del país, cuya principal material en esta época era la madera. Durante el verano los árboles eran talados y viajaban por lagos y ríos hasta llegar a las fábricas de celulosa.



Alvaro Siza, casa alemão, 2002-2007



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39

---

<sup>21</sup> Kenneth Frampton. Historia crítica de la arquitectura moderna, 1987.

Alvar Aalto escribía al respecto del concepto de tradición, “no pienso que tenga una tendencia hacia el folclore. Las tradiciones que nos impresionan tienen que ver, sobre todo, con el clima, las condiciones materiales, la naturaleza de las tragedias y comedias que nos ha tocado vivir. No hago una arquitectura ostensivamente finlandesa, y no veo ninguna oposición entre finlandés e internacional”.

Esta misma cita bien pudiera haberla dicho Álvaro Siza, simplemente cambiando finlandés por portugués. Ninguno de los dos arquitectos ve oposición entre la arquitectura tradicional de su país y una arquitectura de carácter más internacional. Se puede decir, que son especialistas en mantenerse en la cuerda floja de la ambigüedad, tomando referencias y la vez proponiendo ideas nuevas que hagan evolucionar a la arquitectura. La dualidad siempre juega a su favor.

Álvaro Siza comentaba en una entrevista “Alvar Aalto ejercía una fuerte influencia en Europa, especialmente en Portugal, porque su arquitectura estaba relacionada con el nuevo interés por la arquitectura popular. Había una conexión en términos de política y economía entre Finlandia y Portugal. Su obra era un ejemplo de la importancia de la buena artesanía en madera y de otros oficios artesanos”



Alvar Aalto – casa estándar, 1941.



Álvaro Siza – restaurante boa nova, 1958-63

A pesar de esta fascinación por lo popular común a ambos arquitectos, es importante destacar que en sus arquitecturas no hay formas que, como tales, podamos reconocer como tradicionales. Ninguno de los dos se deja llevar por la imagen bucólica de lo ya existente.

Ambos están convencidos que la evolución es parte intrínseca de la arquitectura, pero que partir de cero no tiene sentido. La tabula rasa, no cabe en sus planteamientos, y los dos actúan dejándose empapar por la tradición y cogiendo de ella lo estrictamente necesario para plantear su arquitectura de manera consecuente con su tiempo. Los dos piensan que hay demasiado talento y cultura almacenados en cada rincón de un país como para no aprovecharse de ello en sus planteamientos.



ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

**LUGAR COMUN 3, CONTEXTUALIDAD.**

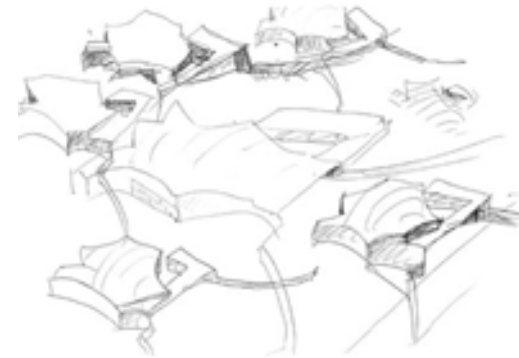
ALVAR O ALVAR, lugares comunes.



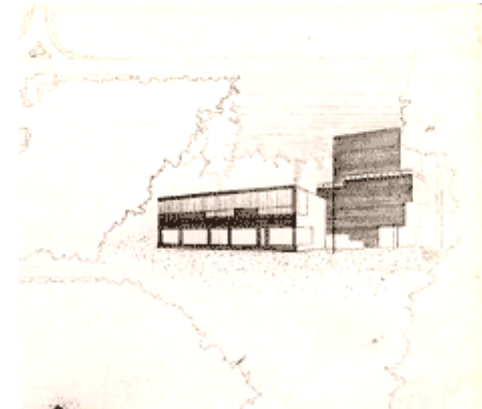
En este capítulo se intentará analizar cuál era la actitud de Aalto y Siza a la hora de situarse en un lugar. Sus arquitecturas siempre intentan entablar un diálogo con lo existente y jamás se sitúan como artefactos que poco o nada tienen que ver con el contexto que les toca en suerte. El propio Siza recuerda “haber encontrado casualmente en un número de L’Architecture d’Aujourd’hui la obra de Aalto, y quedarme completamente fascinado, de igual manera que me sucedió poco más tarde con la arquitectura vernácula”.<sup>22</sup>

Este amor por la arquitectura, que se nutre de lo vernáculo, les ha llevado a ignorar la arquitectura que funciona de igual manera esté donde esté situada. Como le gustaba comentar a Aalto “las flores del manzano son estandarizadas, pero cada una de ellas es, a su vez, diferente. Así deberíamos aprender a construir nosotros también.”<sup>23</sup> Y parece, que estás son las palabras que también resuenan si nos paramos a analizar la obra de Siza. Ambas arquitecturas, como se verá, son delicadas y sensibles al lugar donde se insertan.

La forma de situarse en estos lugares, nunca tiene que ver con actitudes agresivas, sino más bien todo lo contrario. Son planteamientos muy respetuosos que intentan ocupar el lugar que les corresponde, pero sin dominar nunca el paisaje. Veremos los mecanismos comunes que ambos arquitectos usan para que parezca que sus arquitecturas llevan en ese lugar desde tiempos inmemoriales.



Bocetos, Álvaro Siza.



Bocetos, Alvar Aalto.

---

<sup>22</sup> El Croquis 140, ALVARO SIZA

<sup>23</sup> JUHANI PALLASMAA; Conversaciones con Alvar Aalto, Ed. Gustavo Gili, 2010

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## LA CONTEXTUALIDAD EN AALTO

Se puede decir que la estrategia de Alvar Aalto, respecto al concepto de contextualidad, tuvo dos etapas bien diferenciadas. Estos dos periodos tienen mucho que ver con lo ya expuesto en el capítulo de la tradición. Una primera etapa coincide con su eclosión en el panorama arquitectónico a principios de los años veinte y una segunda, diez años después, que convierte su obra en una arquitectura mucho más matizada y humana.

En esta primera etapa la relación de Aalto con el contexto se produce desde una cierta distancia, aunque esto no quiere decir que plantee objetos arquitectónicos en el territorio ajenos a él, sino que lo hace de una manera muy particular. Alvar Aalto, en esta época utiliza la naturaleza como fuente de inspiración en sus proyectos. Entre ellos se encuentran obras como la biblioteca de Viipuri o el sanatorio de Paimio. Se podría entender su arquitectura como un medio para conseguir un diálogo máximo con el entorno, aunque sin integrarse completamente en él.

La metáfora del bosque es un instrumento de proyecto que le dio excelentes resultados arquitectónicos. La abstracción y el apego a un funcionalismo nórdico (entendido en clave de arquitectura moderna), fueron los ingredientes perfectos para el reconocimiento internacional del maestro finlandés.



Alvar Aalto – biblioteca de Viipuri, 1937-35



Alvar Aalto – turun sanomat 1929



Alvar Aalto – sanatorio Paimio, 1929-33

Marcando cierta distancia, a Alvar Aalto en estos inicios le gustaba actuar con una contundencia fuera de lo común. En el Sanatorio antituberculoso de Paimio el planteamiento recuerda a una edificación Maya que se alza en plena selva. Viendo estas construcciones parece que estas civilizaciones tenían el propósito de “plantar” una plataforma, desde donde casi se pudiera tocar el cielo, para poder conquistar el horizonte.

Años más tarde, su colaborador y discípulo Utzon empleó estos planteamientos con gran acierto en sus proyectos. Algo no muy distinto a lo que buscaban estos antiguos pueblos precolombinos, buscó Alvar Aalto para sus pacientes en el sanatorio, donde la cubierta del edificio se convirtió en el auténtico solarium para sus pacientes. Conviene recordar que para estos enfermos la mejor medicina que podían tomar, según los médicos de la época, eran los rayos del sol.

De esta forma todo este “frío” funcionalismo nórdico, que hasta entonces había practicado, se transformó en una arquitectura mucho más cálida y respetuosa. Pensaba que los conceptos de universalidad de la arquitectura moderna y sus sueños de conseguir un producto que se pudiera situar en cualquier lugar, no era el camino que se debía seguir.



Alvar Aalto – sanatorio Paimio, 1929-33



Chichen Itza



Este cambio de mentalidad en lo referente a la naturaleza, hace que todos sus proyectos a partir de los años treinta se deban entender en otra clave. La naturaleza pasa de ser algo simbólico (una metáfora) o algo con lo que relacionarse, a ser parte intrínseca del proyecto. De alguna forma, Aalto planteaba un auténtico contrato natural. Entender el entorno y el lugar, pasaron a ser los motores principales del proyecto.

Alvar Aalto comentaba en uno de sus discursos en la Academia de Finlandia,

“Las viviendas se sitúan en millones de lugares y las propiedades de éstos cambian constantemente, el sol y los puntos cardinales, son diferentes en cada caso, cambia el paisaje y el medio inmediato. Incluso el mismo hombre cambia. Su hábitat no puede estandarizarse del modo simple.”<sup>24</sup>



Alvar Aalto, Casa - Estudio, 1936.

---

<sup>24</sup> Alvar Aalto. Academia de Finlandia. Octubre 1955.

Para Aalto, el clima es un condicionante más del devenir del proyecto. La escasa luz, el frío del invierno, la nieve o el hielo que tiene un país tan extremo como Finlandia, hacen que la arquitectura tenga que responder de manera muy concreta y precisa a estos condicionantes. El propio Aalto, definía como tarea del arquitecto humanizar la naturaleza inerte de los materiales. Su deseo de acercar el hombre a la naturaleza, le hacía cuestionar aquellos avances técnicos que no supusieran una mejora real de la calidad de vida.<sup>25</sup>

Esta forma de contextualizar su arquitectura es descrita por Juan P. Quintero,

“Aalto, no se presenta ante el lugar, con voluntad de domesticar y someter en el ejercicio de una "violencia" que lo haga renunciar a su especificidad; tampoco lo hace con voluntad de descubrirle al sitio lo que ella deba ser, desconociendo su campo específico de actuación. El gesto de fundación tiene la forma de un pacto de convivencia entre lo dado y lo creado en virtud del cual se creará lugar; por tanto más que ante la naturaleza, la arquitectura se presenta con la naturaleza: se establece un contrapunto, un intercambio interior, y es su práctica lo que define el aparecer del lugar”.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Alvar Aalto. En una conferencia celebrada en Viena en 1955.

<sup>26</sup> Habitar de tiempo. Imágenes para la lectura de una casa, .JUAN P. QUINTERO (1996).



Alvar Aalto - viviendas Sunila, 1936-38



Alvar Aalto - viviendas Kattua, 1937-38



Aalto, busca la forma en que la naturaleza y la arquitectura puedan tutearse e incluso a veces pasen a formar parte de un mismo “yo” arquitectónico. Este planteamiento, tuvo mucho que ver con el hecho de que su padre fuera ingeniero forestal y desde pequeño se le inculcó el respeto por el medioambiente. Como puede observarse, para Aalto, la libertad en la arquitectura sólo viene a través del diálogo con el entorno. No entendía la arquitectura como un elemento aislado en el paisaje, sino que pensaba que el ámbito natural, sería el soporte de las relaciones sociales de los ciudadanos.

Y es ahí donde incidía el pensamiento de Aalto, en unir la arquitectura (pensada para el hombre común) con la naturaleza, aplicando los avances técnicos necesarios. Es decir, no abusar de las innovaciones tecnológicas, para así poder seguir manteniendo el respeto a la tradición y el cuidado del entorno. “Debemos conseguir una estrecha relación entre entorno exterior y el hogar, a través de la integración en la naturaleza.” <sup>27</sup> Alvar Aalto parece querernos decir que lo importante no es el propio arquitecto sino la arquitectura que propone. Y estos planteamientos en la obra de Aalto siempre tienen cierto carácter anónimo. En su arquitectura la mano del arquitecto no se ve, y su arquitectura se asienta en el territorio sin estridencias.

---

<sup>27</sup> Alvar Aalto, conferencia noviembre 1957.



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39.



bosque finlandés

Nuevamente es en VILLA MAIREA, donde se ve claramente toda esta sensibilidad aaltiana de respeto por el entorno. La villa se puede entender en relación con el contexto, desde dos vertientes; por un lado cómo la vivienda se relaciona con la naturaleza circundante y por otro cómo varios de los elementos de la casa dan como resultado una alegoría del bosque finlandés.

Respecto a la relación de la casa con el contexto, cabe destacar la “lucha” de la vivienda por integrarse dentro del entorno. Se ubica en una zona con una ligera pendiente. La villa no tiene una presencia fuerte en el paisaje (se sitúa en él sin dominarlo), apareciendo entre los pinos sin llamar demasiado la atención, pareciendo parte indisoluble del propio entorno donde se inserta, como si arquitectura y naturaleza hubieran coexistido desde siempre en este lugar.

La villa, como se explicará con detenimiento en otros “lugares comunes”, se desarrolla en torno a un patio-jardín, donde se potencia la relación con el entorno al quedar éste abierto en varias de sus fugas hacia el paisaje circundante. Este entorno inspira diferentes elementos metafóricos como pueden ser la marquesina de entrada o las columnas del espacio principal. Este tipo de referencia al bosque finlandés ya había sido empleado en el pabellón de París un año antes. De esta forma, Aalto realiza una incorporación de elementos naturales mediante la representación, apropiándose de su valor simbólico.



VILLA MAIREA, 1937-39 - ALVAR AALTO

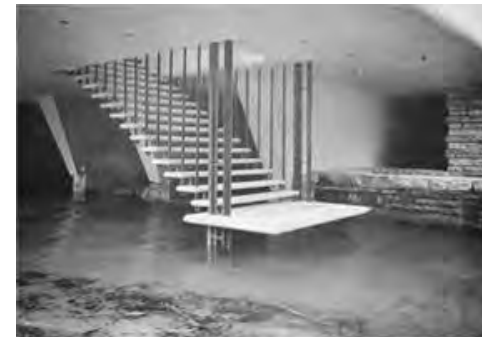
Un singular elemento recibe al visitante y le marca de manera clara por donde se ha de producir el ingreso a la villa, realizando de este modo la transición entre el exterior (natural) y el interior (artificial). Este elemento en diálogo con el bosque, resulta ser una marquesina de forma orgánica que descansa sobre un pilar de hormigón, que es camuflado por una hilera de apoyos de troncos de árboles jóvenes (en algún caso con corteza) y unos ramilletes de troncos inclinados y unidos con lianas que adquieren un carácter eminentemente vernáculo.

Cuando nos ubicamos en el espacio principal de la zona de día, nos vemos inmersos en un metafórico bosque finlandés donde las columnas se sitúan sin seguir una trama ortogonal y geométrica. Para acentuar su carácter natural, van apareciendo según interesa espacialmente, de manera aparentemente caprichosa, para dividir los diferentes espacios.

Una vez realizada la entrada a la casa, nos encontramos con dos cierres de carácter naturalista. Por un lado tenemos la sucesión de postes de madera compuestos por finos cilindros que recuerdan jóvenes abedules finlandeses, que tamizan la vista desde la entrada de los espacios principales. Y por otro lado, Aalto dispone un orgánico cierre para la escalera que nos lleva al nivel superior, donde aparece la alargada sombra del maestro norteamericano Frank Lloyd Wright.



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39



WRIGHT - CASA DE LA CASCADA, 1936



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39



A Alvar Aalto le gustaba hablar de cómo los pies derechos quedaban inmersos dentro de un orden arquitectónico natural.

Estas divisiones se realizan de una manera muy sutil para no perder la flexibilidad y fluidez del espacio principal. Los pilares aparentemente pierden su condición estructural por su disposición aparente aleatoria. Formalmente van emparejándose o situándose de manera aislada y en muchos casos aparecen atados en parte de su superficie por cuerdas, lo que acentúa el carácter rustico de los mismos.

Este “bosque” llega incluso a una cierta perversión estructural, al colocar columnas que no tienen función de soporte, como la doble columna que aparece en el interior del despacho. A su vez llama la atención, ver cómo el color de las columnas va cambiando según las intenciones de Aalto para cada espacio.

Con todos estos mecanismos arquitectónicos se pretende reproducir la sensación de estar en un auténtico bosque natural, donde tienes diversos senderos que tomar, a pesar de estar dentro de un elemento artificial como es la villa. Los cambios de cota que se realizan en el pavimento dentro del ámbito público de la casa, contribuyen a recrear la sensación de estar paseando por una orografía natural.



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39

## LA CONTEXTUALIDAD EN SIZA.

Siza, entiende su arquitectura como una simbiosis con todo aquello que le rodea. Se puede decir que sus planteamientos son muy sensibles con el lugar en el que se inserta, tanto físico, como cultural o socio-político. Este gran abanico de referencias, es lo que le hace afirmar, “yo no soy contextualista, me horroriza el término...”.

La realidad es que Álvaro Siza si es un contextualista, pero además de eso, es mucho más. La clave para entender la contextualidad en Siza, está en ver en qué manera es capaz de traspasar el propio concepto. El arquitecto luso está siempre pendiente de la forma en qué casaran sus propuestas con quienes serán nuevos vecinos.

“En ocasiones estamos obligados a insertar nuestros proyectos entre nuevos fragmentos y viejos fragmentos que nunca se felicitan entre sí, que nunca pueden reducirse a una unidad, sino que existen como realidades paralelas”.<sup>28</sup>

Cada vez que Siza analiza un proyecto, parece tener un ojo interno, que le hace ver más allá del común de los mortales. Seguramente es una cuestión de sensibilidad.



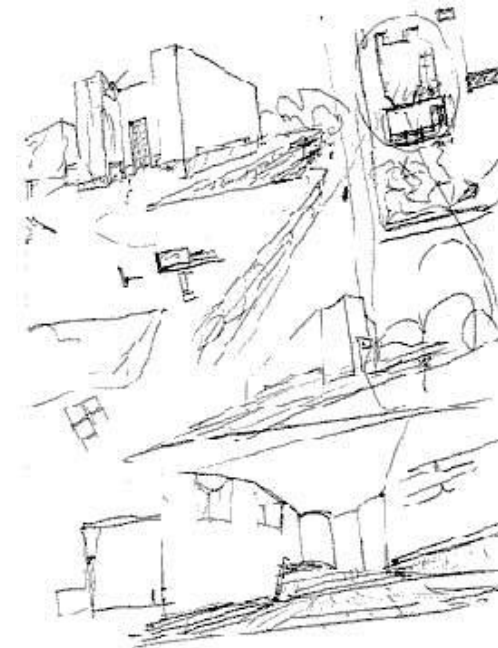
Boceto de Álvaro Siza.

<sup>28</sup> Álvaro Siza. Un inmueble d'angle á Berlin, AMC, Paris, 1984.

Siza, capta el alma del lugar y a partir de ahí propone, y siempre plantea su arquitectura subordinada al elemento que encuentra con más fuerza en cada lugar. “En una ciudad no hay que establecer competencia entre los edificios protagonistas por su función pública, es un tejido que no debe competir, que debe ser más blando, menos intenso.”<sup>29</sup> Unas veces, es el paisaje con quien ha de relacionarse, otras veces es el programa y otras muchas, será algún elemento de la cultura o identidad del lugar, el que marque a fuego el proyecto. Lo que está claro, es que Siza nunca elude los condicionantes, sino que los usa como aliados.

La actitud de Siza se comprende muy bien rescatando sus palabras publicadas en una de sus numerosas entrevistas,

“Hay una gran concienciación sobre los efectos de la irresponsabilidad y la indiferencia que se ha aplicado a la naturaleza. ¿Cuánto tiempo se tardará en transformar en acción lo que es reflexión? Tener una idea global es la forma más creíble de llegar a la acción.”



Bocetos de Álvaro Siza.

---

<sup>29</sup> Álvaro Siza. Entrevista en el mundo, 1998.



Para Siza el lugar, y esa relación con la naturaleza, adquiere una connotación casi sagrada, como recuerda Brigitte Fleco, al hilo de uno de los encargos de Siza por tierras teutonas,

“Álvaro Siza acudió a la llamada y permaneció varios días en el lugar. Se pasaba horas enteras escalando por el solar y recorriendo los alrededores. El funcionario de la planificación que le acompañaba todas las noches acababa completamente agotado. Daban las doce y todavía encontrabas a Siza recorriendo la ciudad bajo una lluvia torrencial.”<sup>30</sup>

Y es que la arquitectura de Siza, puede llegar a ser “agotadora”. Capta tantos matices del lugar, que a veces parece increíble el número de lazos que el arquitecto luso es capaz de tender con las preexistencias. Como el mismo comenta, “Me gustan las obras que hago en las que nadie ve la mano del arquitecto. Se trata de otra cosa, del espíritu.”<sup>31</sup> Siza, tiene el convencimiento de que la arquitectura ha de matar el propio ego del arquitecto y que, por supuesto, no es un fin en si misma, sino un medio para provocar sinergias que puedan ayudar a tener un mundo más amable y humano.



Álvaro Siza – restaurante boa nova, 1958-63

---

<sup>30</sup> Álvaro Siza, *akal arquitectura*, 1999.

<sup>31</sup> Álvaro Siza. *Conversaciones con Valdemar Cruz*, 2005.

Uno de los edificios donde Álvaro Siza muestra más precisión a la hora de insertar su arquitectura en el entorno, es el MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. Esta es su primera obra en España, y se inaugura en 1988. Para Siza, trabajar en Galicia era una ventaja, debido a las muchas similitudes con su país de origen. A su vez, Santiago de Compostela es una ciudad llena de historia, que Siza sabe valorar como es debido. El proyecto, se sitúa en un degradado solar en pleno centro histórico de Santiago pero que a pesar de ello respira de lo que la ciudad ha sido y se matiza con el legado histórico que en él se percibe.

El arquitecto luso, actúa analizando y contemplando los tres condicionantes fundamentales de la parcela. Por un lado se encuentra como vecino el convento medieval de Santo Domingo de Bonaval. Por otro el terreno queda a los pies jardín del convento y a su vez el solar linda con una calle que da frente al casco viejo de la ciudad.

El objetivo de nuestro protagonista, lo describe muy bien Rafael Moneo,

“hábilmente Siza convierte el amplio ámbito compuesto por el Convento, el centro y el nuevo parque, en un todo. Su mayor acierto está en su capacidad de englobar distintas arquitecturas en una sola unidad.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual*. 1994, Actar, Barcelona.



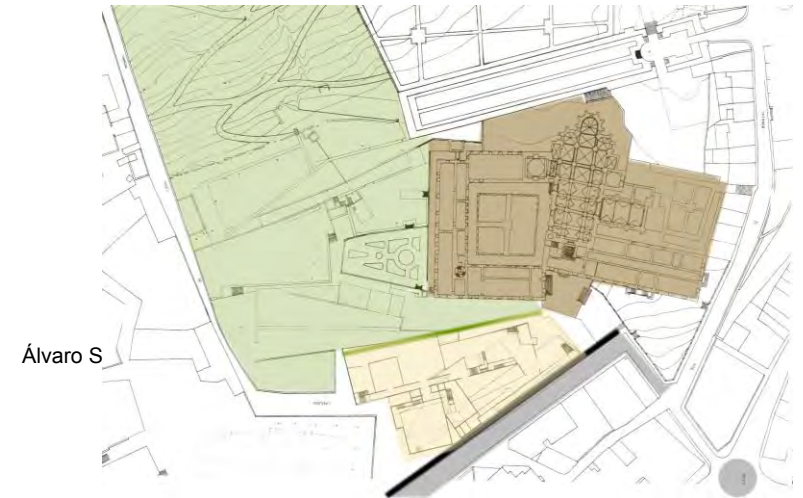
La forma resultante del proyecto, es un trapecio con tendencia triangular, donde por la parte más estrecha se produce la entrada al museo. Este punto, coincide con la plataforma a modo de plaza que Siza forma entre su edificio y la iglesia del convento de Santo Domingo de Bonaval. Desde aquí se realiza

el nuevo acceso al jardín flanqueado por el nuevo conjunto edificatorio.

En este proyecto, Siza insistió en que la arquitectura ha de tener la facultad de poder dialogar de una manera digna con este entorno sin tener por fuerza que esconderse el edificio. Así que Siza, estaba convencido que el nuevo proyecto debía ser un icono para la ciudad y poder tener la presencia necesaria.

Otro factor que jugaba a su favor era que históricamente el convento nunca había sido totalmente visible desde la calle, porque siempre habían existido elementos que tapaban esta visión frontal. Eso si, en la propuesta de siempre se valoraba como máximo el diálogo con el entorno que ahora se analizará.

Con todo ello, parece como si cada lado del trapecio que delimita el museo respondiese a cada alineación del lugar. Así, se tomó por buena la dirección de la calle, y el edificio hace frente a ella respondiendo con contundencia (pero sin prepotencia) a la ciudad histórica de Santiago.



De esta manera, la masa granítica del museo adquiere un aire más monumental hacia la ciudad, para perder altura y presencia respecto al frente del jardín.

El resto de sus fachadas van perdiendo protagonismo conforme se relaciona el museo con el convento, y desde la parte trasera (en correspondencia con la calle) se accede a la parte alta que linda con el jardín.

Es importante remarcar que el edificio con su propia presencia salva la diferencia de cotas, y va jugando con diferentes matices en su relación con el entorno. Al hilo de esta reflexión conviene rescatar las palabras de Wiliam Curtis,



“el resultado del proyecto es un orden arquitectónico que funciona a diversas escalas, que utiliza capas y superposiciones. El orden global de una obra es comprendido de manera gradual, y los momentos fragmentarios de la experiencia se van sumando hasta llegar a la comprensión.

Pero la intención todavía es la de que las piezas encuentren su lugar en una estructura expresiva más amplia; y esto es lo que distingue a Siza de tantos otros que han convertido la fragmentación en un dogma de aleatoriedad <sup>33</sup>



<sup>33</sup> Álvaro Siza en entrevista realizada por William Curtis, en El Croquis 68/69+95+95.

Uno de los factores determinantes en el proyecto, es el jardín de Bonoval. Éste fue construido por una serie de bancadas a modo de terrazas y es recuperado como parte de la propia intervención de Álvaro Siza, quedando compartido entre el convento y el museo. De hecho, el edificio se puede considerar, como la última gran terraza del jardín. Éste va descendiendo la colina en forma de plataformas que se unen entres si, con caminos y senderos que redescubren las antiguas trazas del lugar.

Otra idea a la que Siza dio especial relevancia es que el edificio tuviera cierto aire de edificio histórico. Por ello le dio unas proporciones acordes a este concepto y otorgó al edificio un carácter bastante hermético (casi murario), utilizando un lenguaje seco y parco en florituras, adquiriendo el conjunto cierto aire de fortificación. Esta contundente imagen del museo, se enfatiza por el despiece de la fachada ligera de piedra que lo reviste y que hace recordar los sillares graníticos habituales por toda la ciudad.

Como vemos los factores contextuales son decisivos en las estrategias de partida de Álvaro Siza. A partir de ellos, va surgiendo el proyecto donde aparecerán de manera clara y precisa, todos los temas propios de su obra. Transiciones, umbrales, recorridos, luz, espacio, funcionalidad, relaciones visuales con huecos perfectamente diseñados con el exterior, en fin, todo lo que hace que este edificio sea uno de los proyectos donde mejor se evidencian las “obsesiones” de Álvaro Siza.







Álvaro Siza, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1988-93.

## LUGARES COMUNES DE CONTEXTUALIDAD

Alvar Aalto, como ya se ha explicado, comienza su carrera con una arquitectura un tanto autónoma (propia del estilo internacional), para pasar, la idea de contextualizar, a ser una de las claves de sus proyectos. Mientras que Siza comienza su andadura arquitectónica con obras absolutamente contextuales, para pasar poco a poco a enfocar la arquitectura de una manera menos literal con el paisaje y la topografía. Aun así, Siza nunca deja de ser contextual. De hecho, podemos decir, que llega a controlar tanto la idea de contexto que es capaz desde ahí, de liberarse de él, y hacer que su arquitectura respire más libre y alcance altos grados de abstracción.

Josep Quetglas hablando sobre Siza, hace una acertada metáfora, que parece que tanto pudiera valer para cualquiera de nuestros dos protagonistas,

”Se trataba de aquel ballet de la Bauhaus donde el bailarín prolonga sus articulaciones con largas varillas de madera que esparcen por el espacio los quiebros de su cuerpo. Como aquellos trazos en diagonal del bailarín, así los haces de miradas en los ojos de Siza, empujando, apartando, abriéndose paso.”<sup>34</sup>

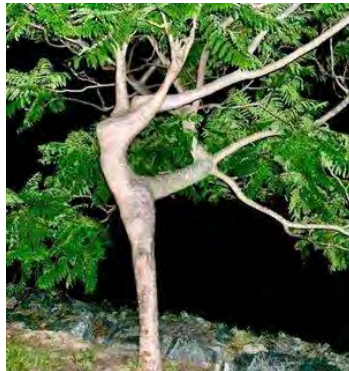
---

<sup>34</sup> Josep Quetglas, la respiración de la mirada.

<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/homeless.html>



ALVAR AALTO, magazzino Stockmann, 1961-66.



Las propuestas de ambos arquitectos, siempre sensibles a lo que allí acontece. Se pudiera decir que son arquitecturas tranquilas, que tienen en común un mismo tempo arquitectónico. Los dos necesitan de muchas horas de trabajo antes de lanzar sus primeras propuestas, necesitan garabatear, hablar y pensar, y sobre todo necesitan escuchar.

Son arquitectos que saben oír el murmullo latente del lugar, que para el resto de los mortales pasa inadvertido.

Una lectura superficial de sus arquitecturas, pudiera llevar a equívocos al parecer que no tienen en cuenta determinados factores del lugar. Pero esto nunca es así. Ambos ven la arquitectura, como si de una balanza se tratara donde ponen los aspectos más relevantes a un lado y otros que no lo son tanto al otro y apuestan por el plato de la balanza que tiene más peso.

Hay veces que son muchos los factores que aparecen en este plato y otras solo es uno de ellos. Sus arquitecturas no se mueven necesariamente por una idea principal que genere todo el proyecto, normalmente son muchos los aspectos que aparecen como *leit motiv* del proyecto.



Alvar Aalto – villa kokkonen 1967-69



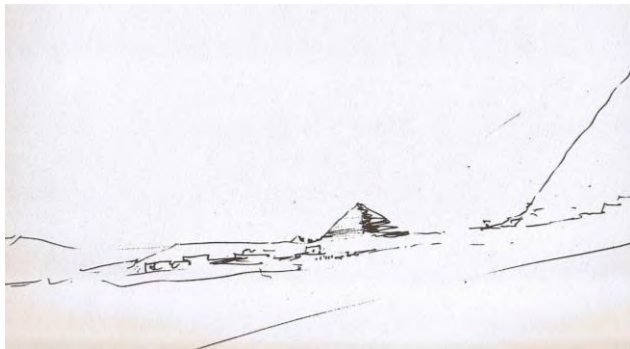
Alvaro Siza – restaurante Boa Novar, 1961.

Uno de los aspectos más interesantes de ambos arquitectos, es su capacidad de elección y su pasión por la síntesis. En su obra buscaban el término medio entre lo introvertida, acogedora y humana que debe ser la arquitectura para ser un auténtico refugio y la apertura hacia el exterior del edificio, para potenciar su relación con el paisaje.

Tanto este lugar, como la gente que lo habitará, están siempre presentes en su arquitectura. Juegan con la capacidad de evocación del lugar, con los espacios que el lugar se puede crear. Su forma de asentarse en el territorio se realiza desde la lógica del respeto. Eso es lo que marca la diferencia, saben leer las trazas invisibles.

De esta forma, estos factores que determinan el proyecto hacen especial hincapié en usar la escala del hombre para dar la medida de su arquitectura. Y lo hacen de manera seria y responsable, no son solo bonitas palabras. La arquitectura de ambos, se basa en saber mirar la vida con ojos de arquitectos comprometidos y respetuosos. Esto es lo que les hace ser

contextuales, nunca su exhibición de sus habilidades formales. La forma jamás aparece como prioridad en sus arquitecturas, sino que siempre es una consecuencia del fondo de cada proyecto.



Bocetos de viaje de Aalto.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## **LUGAR COMUN 4, LA TOPOGRAFÍA.**



El estudio, de la relación de la arquitectura de Siza y Aalto con la topografía, tiene mucho que ver con las palabras que Antón Capitel dedica a los dos maestros,

“El interés en una complejidad controlada, lejos del esquematismo y de la complicación excesiva; el valor del lugar, y, muy concretamente, del terreno,

entendido éste como forma (...), todo ello acerca a Aalto y a Siza (...)"<sup>35</sup>

Por ello, es interesante comprobar cuáles son esos mecanismos que usan ambos arquitectos para que sus arquitecturas parezcan tener raíces que las anclan al terreno. Esta ligazón en la obra de Siza, es según Kenneth Frampton, "la quintaesenciada de la respuesta de su arquitectura".

Estamos hablando de arquitectos que nunca proyectan objetos aislados sin relación con el lugar. Tal como veíamos en el capítulo anterior, la correcta inserción de su arquitectura en el entorno es una de las características que siempre está presente en sus planteamientos. De esta forma, el respeto por la topografía, no es otra cosa que una forma más específica de contextualidad que vuelve a unir a los dos maestros.



Boceto de Alvar Aalto.

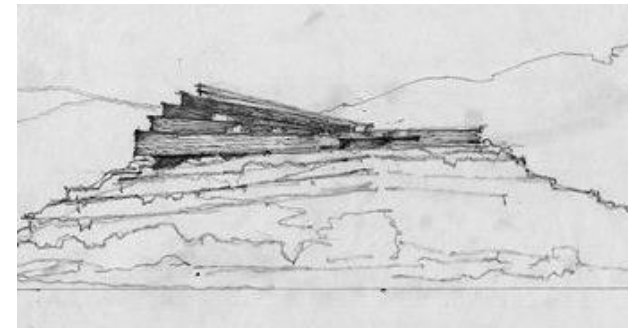
<sup>35</sup> ALVAR AALTO , Visiones urbanas. Fundación ICO, 1999.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## LA TOPOGRAFIA EN AALTO

Ya en 1924, Alvar y Aino se encontraban fascinados por la cultura mediterránea y realizaron el viaje de novios viajando por Italia. De este viaje años más tarde Aalto afirmó, “fue allí donde aprendí la forma en que la ciudad situada en la colina se encarnaba en un armónico compromiso entre la naturaleza y el hombre, adaptándose la arquitectura a la topografía y formando el conjunto una especie de simbiosis mágica”. Más tarde los viajes por España y sobre todo por Grecia, le harían terminar de entender muchos de los aspectos que ya intuyó en esta primera etapa. La atracción de Aalto por la arquitectura que echa raíces en el lugar, adaptándose a la topografía, es una de las constantes en sus intereses arquitectónicos.

Deseaba acercar el hombre a la naturaleza y para ello potencia este diálogo entre entorno y arquitectura. Aalto, siempre que puede elige las cimas de las colinas para situar sus edificaciones, primando la orientación e intentando aliarse con las abruptas topografías finlandesas. Muchas veces es complicado ver esta delicadeza a la hora de enfrentarse al terreno, pues en una primera lectura sus edificios pueden pecar de un exceso de potencia, pero en una segunda lectura se aprecia que la unión entre lo natural y lo artificial está siempre muy cuidada.



Alvar Aalto, Museo de Arte Moderno, Iran 1969-70

La idea de respeto por la topografía fue en cierta forma heredada, como bien afirma Claudio Armaldo,

“El respeto por la topografía fue heredado de su padre y lo encontramos en toda su obra, que dialoga con su filosofía adquirida en su infancia por su familia, reafirmando en toda su carrera. Para él la fuerte idea de libertad se mantiene si nos fundamentamos en la naturaleza.”<sup>36</sup>

Aalto, como buen hijo de topógrafo, estudiaba el terreno para sacarle su máximo partido. Jamás se imponía a una topografía con una arquitectura que arrasara con el desnivel existente sino que jugaba con él. Y si se hila un poco más fino, veremos que este cuidado se convierte en una auténtica táctica para encarar muchos de sus proyectos.

Esta estrategia es indisoluble de su actitud con el clima, con las orientaciones o con su pasión por la naturaleza. Quizás en este “lugar común” no encontremos una intervención donde la topografía sea la principal característica del proyecto, sino que en realidad son muchos los proyectos donde las curvas de nivel son parte fundamental de su obra.



Alvar Aalto, Maison Carré, 1959



Alvar Aalto, Ayuntamiento de Saynatsalo, 1948-52.

---

<sup>36</sup> Claudio Armaldo Pirillo. Khorá. Ediciones upc, 2001.



A Alvar Aalto le gusta inventar nuevos accidentes topográficos, jugando con los movimientos de tierras. Esta actitud es muy del gusto de Aalto y la repetirá en varios proyectos, como por ejemplo en el CENTRO CIVICO DE SEINAJOKI. En esta intervención, tanto en el edificio del ayuntamiento como en el centro parroquial, Aalto provoca nuevas topografías. De esta forma intenta que su arquitectura se relacione con estos nuevos desniveles, realizando interesantes transiciones entre las diferentes cotas del complejo.

Los proyectos de Aalto nunca caen en el “escapismo” de camuflarse en el terreno y convertirse en topografía. La arquitectura mantiene su identidad artificial, contrastando con el entorno, aunque siempre con una actitud de respeto. Así, las curvas de nivel pasan a ser parte fundamental del proyecto pero quedando siempre claro dónde termina lo natural y empieza lo artificial. Son pequeños matices los que aplica en esta modificación del suelo para configurarlo según su conveniencia. Quizás este sea el aspecto más importante de este “lugar común”, la precisión con que cada centímetro del terreno que acompaña al edificio es valorado paisajísticamente por nuestro protagonista. Los proyectos de Aalto son un continuo enlace de la arquitectura al terreno, un auténtico afán por enraizarlos al lugar.



Alvar Aalto, complejo de Seinajoki, 1958 – 87.

En el proyecto para las viviendas de Katua, Aalto no tiene necesidad de inventar ninguna topografía, pues su proyecto se tiene que situar en una colina con un desnivel considerable. Su objetivo es realizar el menor movimiento de tierras en un entorno de gran belleza. Como ya se ha recordado, es en este “lugar común” donde tiene que rescatar las lecciones aprendidas de sus viajes por Italia donde quedó enamorado de la armonía con que las ciudades mediterráneas se adaptaban en la topografía. Este embrujo italiano, le llevaba por estas tierras durante largos periodos del año. Al hilo de esta idea R. Weston afirma,

“para Alvar Aalto la ciudad italiana sobre la colina encarnaba un compromiso entre el hombre y la naturaleza de ejemplar armonía. La ciudad se adaptaba a la topografía, y ésta a su vez adquiría su máximo esplendor gracias a la intervención humana, en un alarde de simbiosis cultural.” <sup>37</sup>

En este proyecto cada vivienda se sitúa en una de las bancadas que Aalto se encuentra en esta complicada topografía. De esta forma, escalona su arquitectura de modo que el suelo de una vivienda pasaba a ser el techo de la siguiente, mientras provocaba con esta adaptación al terreno una sucesión de terrazas en cada vivienda provocando una relación máxima con el entorno.

---

37 R. Weston, Alvar Aalto, Phaidon Press, London 1995.



Alvar Aalto, viviendas en Katua, 1937 -38.

## LA TOPOGRAFIA EN SIZA

Brigitte Fleck, comenta respecto de la arquitectura de Siza, que la topografía es la base principal de muchos de sus proyectos. “Sus edificios están en continuo diálogo con el paisaje.”<sup>38</sup> Esta lógica de actuación en la arquitectura de Álvaro Siza tiene que ver con la idea de equilibrio. Siza, nos habla de ese afán de todos los grandes maestros de la arquitectura, por aplicar sus criterios con sensatez y coherencia,

“Sería ridículo construir en esa calle una casa bajo el lema ¡aquí estoy yo! Una cuestión de criterio y de calidad que ha de resistir el paso del tiempo. Se trata de no romper el equilibrio del entrono”.<sup>39</sup>

Es importante matizar, que de la misma manera que hemos visto que Siza no era siempre un contextualista, tampoco se puede afirmar que siempre se tenga que adaptar su arquitectura de manera rigurosa a la topografía existente. De la misma manera que veíamos en el “lugar común” de la contextualidad, la actitud de Siza respecto a la topografía, es integrarla en el proyecto de tal manera que parezca que el edificio no hace esfuerzo por adaptarse al terreno. Su integración en el paisaje es algo natural y para nada forzado.



Álvaro Siza – restaurante boa nova, 1958-63

---

<sup>38</sup> Brigitte Fleck, Álvaro Siza, akal arquitectura, 1999.

<sup>39</sup> Brigitte Fleck, Álvaro Siza, akal arquitectura, 1999.



El propio Siza comenta sobre la adaptación de su arquitectura al entorno,

“Me gusta actuar mediante una adaptación al entorno muy fuerte. Pero no busco una relación meramente mimética, sino una transformación del paisaje, aunque la actitud siga la misma lógica del paisaje”.<sup>40</sup>

Escuchar esta lógica del lugar es algo que está muy presente en el discurrir arquitectónico de Álvaro Siza. La forma en que él entiende lo que cada emplazamiento necesita, es algo que no se puede describir por completo con palabras. Son matices y sutiles percepciones, que en muchos casos se escapan a la lógica del lenguaje. Pertenece al mundo de la intuición, y desde ahí Siza proyecta.

Sus decisiones tienen que ver con el concepto de “invisibilidad”, con responder a esas percepciones del lugar, en muchos casos invisibles para el resto de los mortales. Esa “invisibilidad” se pone de manifiesto nuevamente cuando propone su arquitectura, pues al estar tan arraigada al terreno y ser consecuencia de ese enlace entre la cielo y la tierra, su mano, la del arquitecto, nuevamente vuelve a pasar desapercibida.



Álvaro Siza, casa Vieira de Castro, 1984-94.



Álvaro Siza, guarderia Joao de Deus, Peñafiel, 1984-88.

<sup>40</sup> Entrevista de Alejandro Zaera, en El Croquis 68/69+95.

Uno de los mejores ejemplos de esta arquitectura “sin presencia”, es su proyecto de las piscinas de LECA DE PALMEIRA. Ésta es una de sus primeras obras y el encargo lo recibe en 1961. El solar se encuentra muy cerca del edificio de Boa Nova. Es una etapa en la que la topografía marca de manera decisiva sus proyectos. Si ya en la Boa Nova, cada curva de nivel era importante en la inserción de la obra en el paisaje, en las piscinas, la topografía es el autentico protagonista del proyecto. A este respecto Marina Scognamiglio comenta que “la arquitectura de Siza quiere pertenecer a las propias rocas de la costa. Es como si se tratase de una estructura casi geológica”.<sup>41</sup>

Siza, plantea una arquitectura en la que el plano horizontal define el proyecto. No es, que la arquitectura se adapte al terreno, que evidentemente lo hace, es que el propio terreno se convierte en arquitectura. Cada roca, cada accidente topográfico pasan a ser una herramienta proyectual más. Y lo más interesante, es que Siza lo hace sin caer en la trampa del mimetismo. La arquitectura es artificial, no juega a ser naturaleza, lo que hace es entablar un diálogo tan íntimo con la topografía del lugar. Parece que las piscinas hubieran salido de las propias entrañas de la tierra.



Álvaro Siza – Piscinas en Leca de Palmeira, 1961-66.

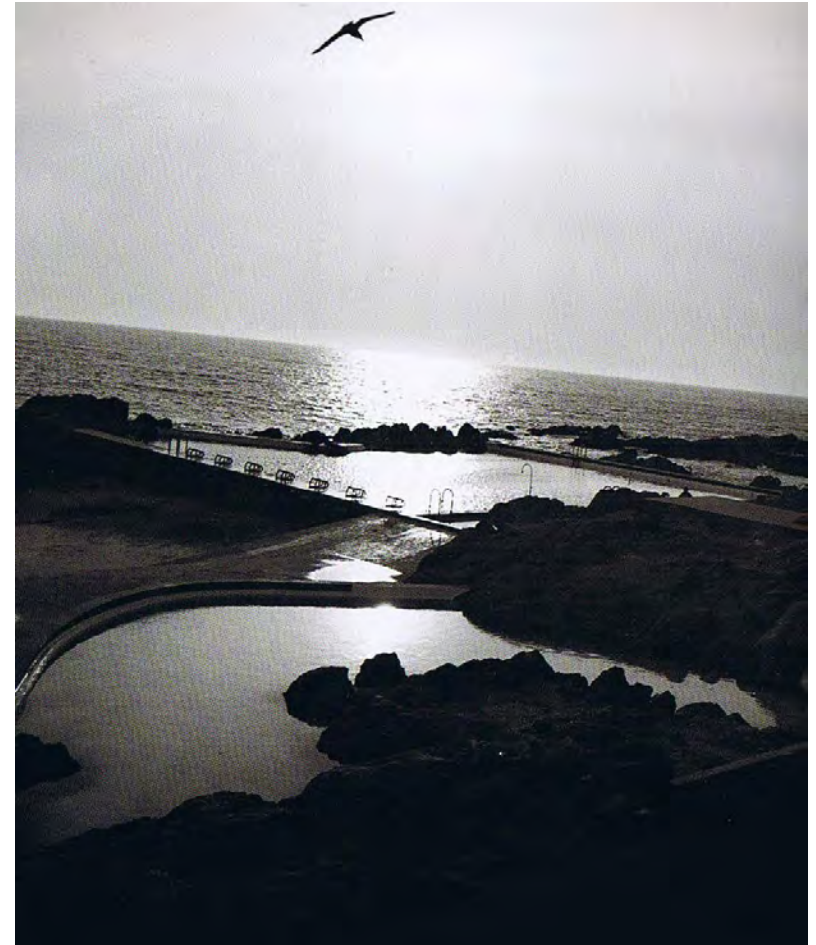
---

<sup>41</sup> Marina Scognamiglio. Portogallo e dintorni. EdizioniKappa, 1998.

El pabellón de vestuarios y cafetería, juegan un papel determinantes en el proyecto. Son quienes separan y a la vez unen, la ciudad con la naturaleza. Y lo hacen “bailando” entre ambos ambientes, jugando a estar pero sin estar. Es la arquitectura de la no presencia, es la arquitectura del querer echar raíces. Siza sabe que un lugar ha de seguir manteniendo su autonomía “a pesar” de la construcción que allá se sitúe.

De esta forma, los muros que dan frente al paseo donde se sitúa la intervención, tienen una cota mínima. Prácticamente se convierten en bancos del paseo. La arquitectura parece haber desaparecido bajo ese muro, para dejar que el paisaje sea quien continúe deleitando al viandante. Siza sabe a quien ha de dar el protagonismo en cada momento. Es una cuestión de asumir que se está ante algo que es mucho más grande que tú. Al pasar al interior de los vestuarios, la entrada se hace descendiendo.

No podía ser de otra manera, es como una secuencia cinematográfica, en la que el director, trata de hacer consciente al bañista (actor) de cada paso que da. El suelo es el nuevo protagonista de esta escenografía orográfica. La teatralidad aumenta conforme se avanza en el recorrido.



Álvaro Siza – Piscinas en Leca de Palmeira, 1961-66.



Una vez en el interior, se puede ver como “con nada” se construye el edificio de vestuarios. Una rampa, cuatro muros en zig-zag y una cubierta a un agua definen un espacio lleno de misterio, y emoción. El bañista, pierde por completo la visión del mar, y se introduce en un laberinto de muros de hormigón. De esta forma, el propio edificio consigue salvar la diferencia de cota que existe entre el paseo y la zona donde se ubican las piscinas.

No hay detalles, o si los hay no se ven. Todo parece estar hecho desde el mismo brutalismo con que las olas golpean el lugar. Al salir nuevamente al exterior, varias plataformas se asientan en el paisaje y construyen un nuevo mundo, que hace que la arquitectura y la naturaleza entren en la más profunda comunión.

Se puede decir que el proyecto se resuelve desde las transiciones. En el recorrido que supone transitar estos espacios, se pasa de unos severos muros de hormigón, hasta los límites difusos de las propias piscinas, con el mar como horizonte.

“la idea de Siza de no construir paredes alrededor, sino implantar todos los elementos en las rocas no fue fácil de imponer. El proyecto se subordina por completo al amplio paisaje costero, a sus colores y a sus formaciones rocosas. Aun así la arquitectura y la naturaleza permanecen tajantemente separadas” 42

---

42 Brigitte Fleck, Álvaro Siza, akal arquitectura, 1999.



Álvaro Siza – Piscinas en Leca de Palmeira, 1961-66.

Las piscinas, se asientan entre los grandes pedruscos, como si siempre hubieran estado ahí. La intervención se realiza de manera casi espontánea y con una excavación mínima del terreno. Los vasos de agua adoptan formas curvas y sinusoides, que ayudan a esta adaptación a la topografía. De hecho, el lugar elegido es una zona donde las rocas se cerraban y ya se estaba empezando a formar una piscina natural. Desde las plataformas se divisa, por un lado el océano (mientras la vista se funde con la naturaleza) y por otro, si se vuelve la vista hacia el pabellón de vestuarios, nos aparece éste como un contenido telón de fondo que acota y define el espacio.

Lo que para otros arquitectos son dificultades, para Álvaro Siza son excusas para mostrar su mejor arquitectura, como bien explica Elisa Valero,

“Siza, esquiva los obstáculos, llevándole a la solución precisa, a la natural, a la que parece evidente. Actitud que refleja muy bien el refrán castellano; hacer de la necesidad, virtud”

Cuando se produce una sinergia de tal magnitud entre arquitectura y topografía, es cuando la arquitectura alcanza su más elevada aspiración; la construcción se convierte en arte y éste abraza a la naturaleza para formar un nuevo paisaje.



Álvaro Siza – Piscinas en Leca de Palmeira, 1961-66.

## EL LUGAR COMUN DE LA TOPOGRAFIA

De la misma manera que hemos visto en el “lugar común” del contexto, en el que Siza y Aalto, mantienen una visión muy pareja en este “lugar común” de la topografía ocurre algo similar. Cuando hablamos de topografía nos encontramos con una mirada sobre el territorio que nuevamente guarda muchos puntos en común. Para ellos, adaptarse a la topografía existente no es un recurso sino que es casi una obligación. Como comenta Aalto, y a bien seguro corroboraría Siza, “puedo afirmar y si es necesario probar teóricamente que no hay dos emplazamientos en este mundo que sean iguales” <sup>43</sup>

En esta búsqueda de integración en el terreno, no recurren a técnicas de camuflaje o mimetización con el paisaje, sino que asumen que la arquitectura no se puede naturalizar. Sus obras no tienen que ver con que la arquitectura se convierta en terreno, sino con que se sitúe en él de manera adecuada. Kenneth Frampton apunta al respecto, “Todos los edificios de Siza se sitúan delicadamente en la topografía del lugar. Sus obras son respuestas estrictas al paisaje urbano, campestre y marítimo” <sup>44</sup>



Alvar Aalto, casa estudio, 1936.

---

<sup>43</sup> Göran Schildt, Alvar Aalto. Tehe mature years, Rizzoli, Nex York, 1991, pp 45-47.

<sup>44</sup> Kenneth Frampton. Historia crítica de la arquitectura moderna Editorial Gustavo Gili, S.A., 1987.



Álvaro Siza, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1988-93.

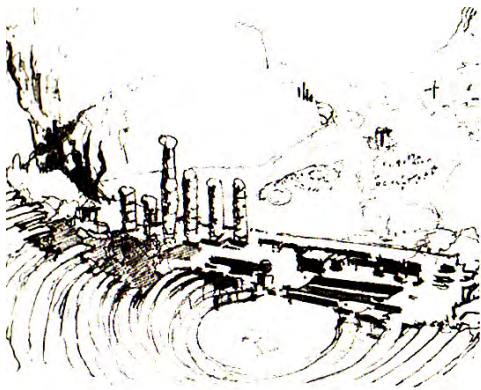
Ambos estaban enamorados de la arquitectura que se arraiga al lugar. Tanto a Siza como Aalto, les interesaban los planteamientos discretos, sin presencia, que cuando los ves, parece que llevan allí toda la vida. Prueba de ello es su fascinación por la arquitectura griega con especial atención por el arquetipo del anfiteatro.

Esta arquitectura que tanto les interesa es la que, como hemos visto, impregna su obra. La forma en que el edificio se “agarra” al terreno es determinante en ambos casos. Su arquitectura parece que tiene raíces, y que una vez insertada en el paisaje, parece que no pudiera haber estado situada de otra forma.

Se puede decir, que en cierta manera recuperan la forma de trabajar del arte rupestre, donde la “topografía” de la roca era incorporada de manera decisiva al resultado final de las pinturas. Los relieves y grietas de la pared pasaban a ser elementos morfológicos de su conjunto pictórico, de la misma manera que los accidentes del terreno son parte indisoluble de la obra de nuestros protagonistas.



Teatro Delfos, dibujo de Álvaro Siza



Teatro Delfos, dibujo de Alvar Aalto

Aalto y Siza prestan especial importancia al hecho de viajar. Para ellos la sabiduría no está en los libros, sino en los lugares que visitan. Como ya se ha

comentado, desde muy joven Aalto viajó por Europa, y la figura del anfiteatro se convirtió en una de sus obsesiones, hasta tal punto que una vez ganado el concurso de la universidad de Otaniemi, este proyecto se detuvo durante unos meses en los que Aalto aprovechó para viajar a Grecia. A su vuelta fue cuando incorporó su versión moderna del anfiteatro al proyecto de la universidad.

Esta pasión por el viaje, les hace ver el mundo con otra mirada, y sus ojos siempre miran de abajo arriba, no se dejan impresionar por el espectáculo de la arquitectura, ninguno de los dos cae presa de la arquitectura efectista. Les gusta ver cómo los edificios se agarran al terreno, como la gravedad está presente en la arquitectura, como si de una variable más del proyecto se tratase. El propio Siza comenta la pasión de Aalto por viajar,

“Una cosa resulta maravillosa de Alvar Aalto y es su respuesta al paisaje y a la cultura nórdicas. Esto lo tomó del sur, el patio, la expresión marroquí, las formas cubistas. Aalto visitó España y el norte de África en numerosas ocasiones. También Grecia, allí realizó ese brillante dibujo del Anfiteatro de



Delfos, que luego aparece bajo otra forma en su Universidad de Otaniemi.”<sup>45</sup>



Alvar Aalto – Universidad Otaniemi, 1953-66



Teatro Delfos



Alvar Aalto, estudio, 1956.

---

<sup>45</sup> Álvaro Siza en entrevista realizada por William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

Pero lo más interesante de esta relación con las curvas del nivel, es que ambos arquitectos se pueden permitir el respetar hasta el último palmo de terreno en un proyecto y en otro. Jamás pierden el respeto por el suelo consiguiendo que un paisaje arquitectónicamente alterado parezca un paisaje natural. Realmente, son capaces de tocar esta topografía haciendo que esta intervención siempre vaya en favor del proyecto. En ambos casos el resultado final, es que tanto el

terreno como el edificio comulgan en una sinergia que les hace inmunes al paso del tiempo y de las modas.

Esta respetuosa actitud hacia la topografía parece respirar de la misma esencia con que Peter Zumthor entiende la arquitectura,

“Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes. Los edificios son aceptados en su entorno cuando poseen múltiples maneras de hablar desde el sentimiento y la razón”

Y esta parece que es la manera en que los edificios de Siza y de Aalto se asientan en el terreno. El lugar parece concederles esta aceptación de la que nos habla Zumthor.



Alvar Aalto – villa kokkonen 1967-69



Álvaro Siza – restaurante boa nova, 1958-63

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

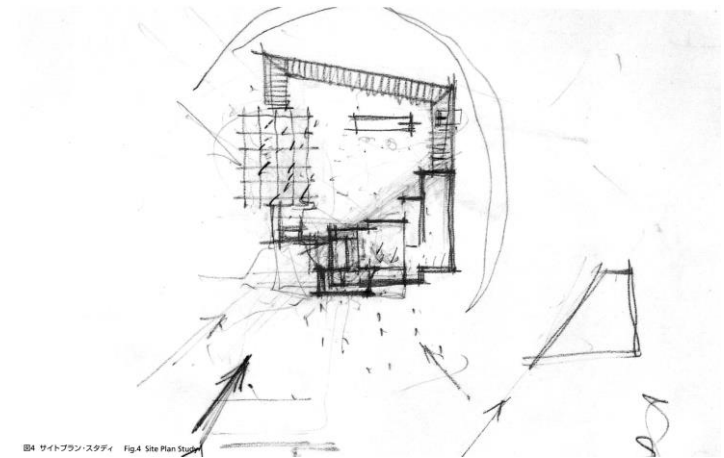
## **LUGAR COMUN 5, EL ESPACIO INTERMEDIO**

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

Quizás, uno de los mecanismos más eficaces en la historia de la arquitectura, ha sido la utilización del espacio intermedio. Evidentemente, es un concepto demasiado amplio y que repercute en diferentes escalas, pero sí que parece posible comprobar cómo ambos maestros juegan con esta idea tanto desde planteamientos más propios del urbanismo, como desde un ámbito más propio de la arquitectura. Por ello se analizarán las transiciones que se producen en su arquitectura a través de plazas, patios y umbrales. Quizás, la característica común en todos estos espacios intermedios es que en todos ellos se suceden múltiples acontecimientos. En la escala de la plaza, como se verá con detenimiento, los dos arquitectos despliegan todo su potencial para enlazar los diferentes elementos que en torno a ella van situando, siempre de manera muy variada y atándose fuertemente a los condicionantes del lugar.

Si nos referimos a un ámbito más doméstico, conviene destacar que este espacio intermedio se analizará como un espacio de transición. De hecho, en este punto el espacio intermedio se convierte en la idea de umbral. En la arquitectura de Siza y Aalto no se está dentro o se está fuera, en realidad se está entrando o saliendo, es más, en muchos casos, se puede estar dentro con la sensación de estar fuera y viceversa.

Sus proyectos son como itinerarios, como pequeños paseos arquitectónicos donde, como si de una escena teatral se tratase, se puede ir disfrutando de innumerables acontecimientos relacionados con compresiones y descompresiones del espacio, vistas cruzadas, o imprevisibles focos de luz.





ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## EL ESPACIO INTERMEDIO EN AALTO

Como ya se ha comentado previamente, Aalto, comienza su carrera dentro de un estilo arquitectónico clásico, propio de los países nórdicos, donde los edificios son, en cierta manera, un tanto monumentales, y debido a la adversa climatología, no son muy dados a crear espacios intermedios. Evidentemente, el espacio exterior a los edificios, en climas tan extremos, lleva implícita la idea de intemperie. Por ello, en general, relación entre el interior y el exterior es muy contundente. Es decir, o se está fuera o se está en el interior, al abrigo de la arquitectura. En la cultura finlandesa, no hay una conciencia de que puede existir un espacio intermedio que haga de filtro entre el exterior y el interior. Estos países nórdicos son muy dados a hacer de sus casas sus refugios, y no parecen tener necesidad de esos espacios de transición que, sin embargo, Alvar Aalto siempre propondría en sus proyectos.

Así, el maestro finlandés, desde el principio de su andadura intentó dotar a cada uno de sus edificios de “un antes y un después”. En ellos, no aparece un límite claro y hermético, sino que siempre aparece una zona que participa de ambos por igual. El mismo Aalto en 1926 comentaba,

“El cuadro de la anunciación de Fray Angélico es un ejemplo idóneo de entrada a una habitación. La trinidad patente que domina la pintura (ser humano, habitación y jardín) nos ofrece una imagen ideal e inalcanzable de hogar.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Alvar Aalto. Artículo, 1926.



Fray Angelico



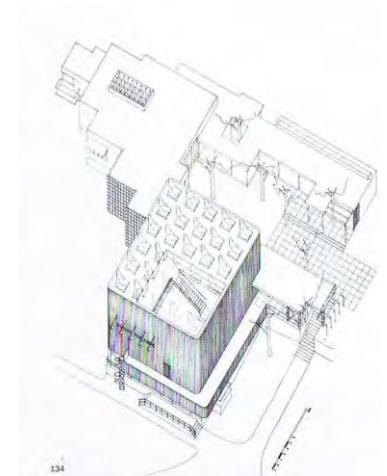
Alvar Aalto – Iglesia en Muurame, 1926-29

Así que, esta triada, es la que marcará la mayoría de sus concepciones, donde intentará dar una vuelta de tuerca a la relación que la cultura escandinava mantenía con la naturaleza. Como ya se vio al abordar la idea de “la tradición”, estamos hablando de un contacto muy estrecho con las visuales que se producen tanto sobre el bosque, como sobre el lago. Es importante remarcar este hecho, pues este espacio intermedio, que propone el maestro finlandés, se relaciona íntimamente con el paisaje lejano. Esta relación, ya se venía produciendo en numerosos ejemplos que le rodeaban.

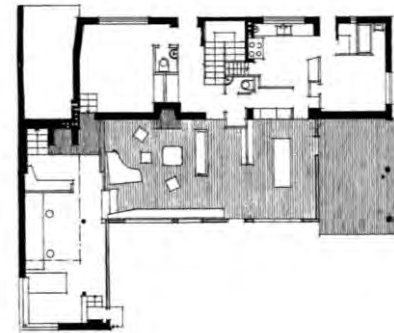
Este paisaje de fondo, nunca se pierde en sus propuestas. Unas veces tendrá más en cuenta este horizonte y otras, lo tendrá menos. Lo mismo ocurrirá si se analiza la percepción del edificio dentro de su entorno más cercano. Lo que está claro, es que, Aalto, nunca olvida que esta relación es muy importante. Quizás, una de sus mayores aportaciones de Aalto, es la construcción de espacios acotados, protegidos (en mayor o menor medida), que hacen que su arquitectura se relacione de manera muy directa con su entorno más inmediato. Para ello, en sus propuestas, siempre “pasan cosas”. No es una arquitectura aséptica y dócil. Pocas veces, sus edificios, son objetos que se posan en el paisaje. Su arquitectura parece salir del fondo de la tierra y hace todo lo posible para generar nuevos lugares.



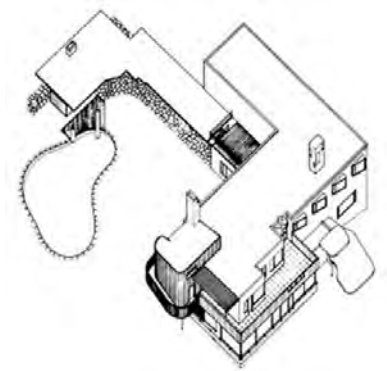
Alvar Aalto  
Proyecto para casa de vacaciones, 1941.



Alvar Aalto  
Pabellón de Finlandia, Paris 1936.



Alvar Aalto - Casa estudio, 1936.



Alvar Aalto – Villa Mairea, 1937.

De la misma forma, que en ocasiones Aalto plantea lugares interiores con carácter exterior, en otras, los exteriores quedan tan acotados que dan sensación de ser auténticos interiores. En su famosa villa Mairea (como ya se describió en el capítulo de “la tradición”), Aalto escapa del frío y calculador racionalismo que poco antes le había llevado a formar parte de la exposición que en 1932 el MOMA de Nueva York había dedicado a la arquitectura moderna. En ella, propone espacios intermedios que conforman el patio/jardín de la villa, y como bien comenta Luis Fernández Galiano, “el espacio de la chimenea exterior evoca a una cueva, como si de una auténtica ruina se tratase”.<sup>47</sup>

Estos espacios, quizás sean los menos comentados cuando se hace referencia a la famosa casa, pero puede que sean los que tuvieran más calidad de vida, los que los Gullichsen más apreciaban. A este respecto Federico Prieto apunta,

“La inversión de los espacios exterior–interior, es uno de los conceptos fundamentales de la obra de Aalto. Más que traer el exterior al interior, busca lo contrario, llevar el interior al exterior. Este concepto se refuerza tomando del exterior ciertas direcciones, como verticales de árboles, o horizontales del lago.”<sup>48</sup>



Alvar Aalto – Villa Mairea, 1937.

<sup>47</sup> Conferencia de Luis Fernández Galiano en la Fundación Juan March, marzo 2010.

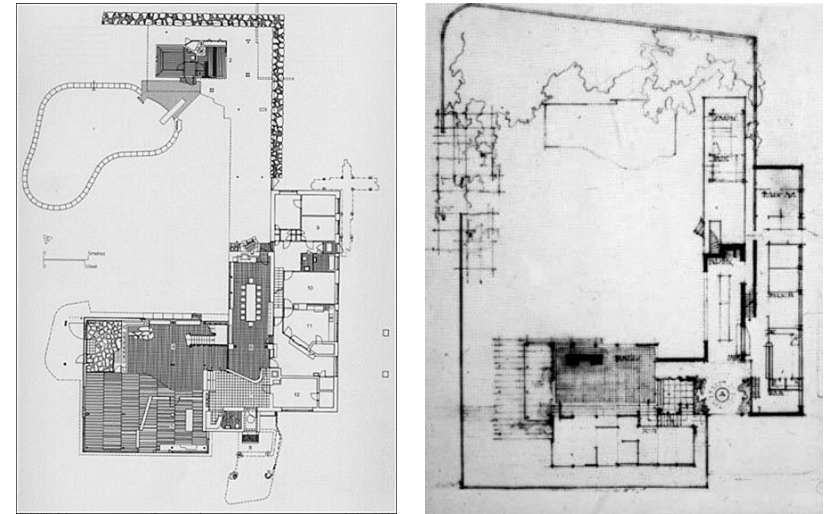
<sup>48</sup> Federico Prieto. Khora. Ediciones upc, 2001.



Se puede decir, que con este proyecto para villa Mairea, nos encontramos con el comienzo de una larga lista de espacios intermedios, con cierto carácter de patios, que Aalto realiza en sus proyectos dándoles diferentes matices y significados. En las primeras versiones del proyecto el patio acotaba mucho más el espacio, pues aparecía un pabellón destinado a la sala de exposiciones, que finalmente desaparece fundiéndose esta actividad dentro del flexible espacio de la sala de estar.

El espacio exterior queda finalmente encerrado dentro de una construcción en forma de L, que con el volumen exento pero a al vez comunicado por medio de una marquesina termina configurando una U, mientras que el espacio central de este patio/jardín está ocupado por la piscina, a modo de metáfora de los sinuosos lagos del lugar. Así, la relación desde el interior con el exterior es siempre muy estrecha y está pensada desde una lógica dinámica, en la que el factor tiempo juega un papel fundamental, como explica bien Asensio Galvín,

“el control del tiempo para Aalto no es un control impositivo, sino un estudio de las pausas, tanto al entrar como al salir de sus edificios. La posición en que sitúa al espectador, resulta descorazonadora y fascinante al mismo tiempo. Sea cual fuere la situación del observador, éste puede decir en qué dirección está la salida, pues las numerosas sorpresas interiores no producen nunca desorientación.”



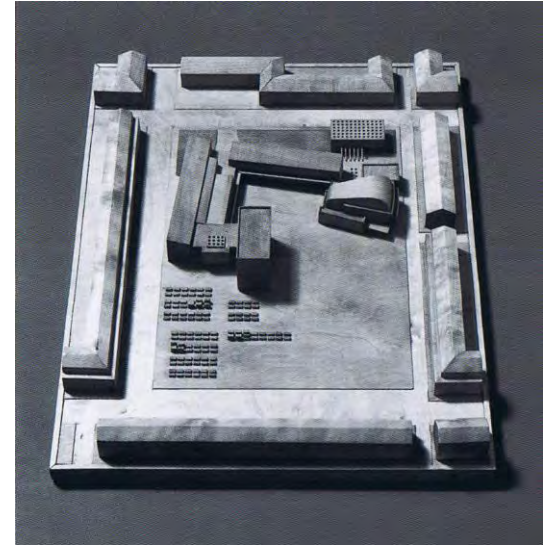
Alvar Aalto – Villa Mairea, 1937.



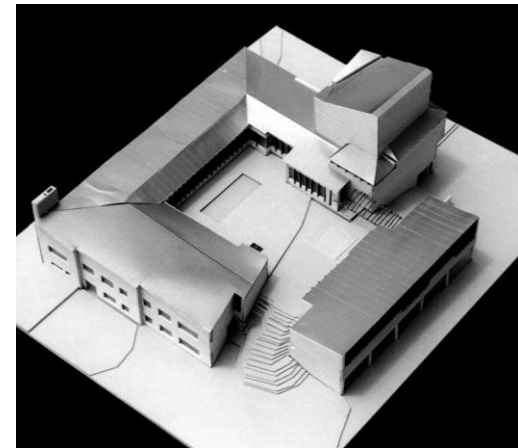
En numerosos proyectos, Aalto apuesta por el espacio intermedio como corazón del proyecto. Pero normalmente no es un espacio de carácter estático, de contemplación, sino que son lugares, en cierta forma, bastante dinámicos. Son zonas donde el concepto de umbral se hace patente y presente. Sus edificios tienen siempre este “plus” que parece venir de lugares lejanos y que, en ocasiones, es importado directamente de la cultura mediterránea. De hecho, los viajes de Alvar Aalto por tierras italianas, españolas y griegas se pueden considerar fundamentales a la hora de analizar la esencia de este capítulo.

Pero, como era de prever en un arquitecto de su talla, no se apropia de una tipología ajena a su clima y cultura y la importa tal cual. Nada más lejos de la realidad. Los patios y cortiles mediterráneos fueron quedando grabados en la retina del maestro finlandés, y con el paso de los años (y con el peso que ello supone), los fue incorporando poco a poco en sus propuestas, hasta que a mediados de los años cuarenta sus proyectos giran en torno a estos espacios intermedios, que se convierten en el corazón de su arquitectura.

Los patios de Aalto nunca son espacios cerrados por completo sin ninguna relación con el exterior. En los climas en los que él actuaba no había que defenderse del sol, sino más bien todo lo contrario, había que darle paso de una u otra manera.



Alvar Aalto – Propuesta para el Ayuntamiento de Avesta, 1944.



Alvar Aalto – Maqueta del Ayuntamiento de Saynatsalo, 1952.

La gran noticia para la arquitectura, es que el maestro finlandés dotaba a sus proyectos de una complejidad fuera de lo común que, sin embargo, se traducían en una sencillez envidiable a la hora de plasmar sus propuestas.

De esta forma, apuesta por una tipología de “patio semipermeable”, que cuaja perfectamente en esta Finlandia ansiosa de luz pero que no ve con malos ojos estas inesperadas transiciones, que Aalto realiza durante esta etapa. Etapa, que viene a coincidir en cierta manera con su época roja, que se caracteriza por el uso del ladrillo como material fundamental de su arquitectura.

Una de las obras cumbre de esta etapa “roja” es el ayuntamiento de Saynatsalo, en donde Aalto da rienda suelta a muchos de sus mecanismos arquitectónicos, al ser un proyecto concebido desde la escala urbana. El proyecto nace para hacer ciudad, no es un artefacto caído del cielo. Con su presencia, completa un vacío rodeado de los esbeltos árboles de la zona. De esta forma, inserta un edificio que responde a los itinerarios de los usuarios y les propone un juego de transiciones, visuales y umbrales que hacen, que el acceder a su interior se convierta en un auténtico “viaje arquitectónico”.

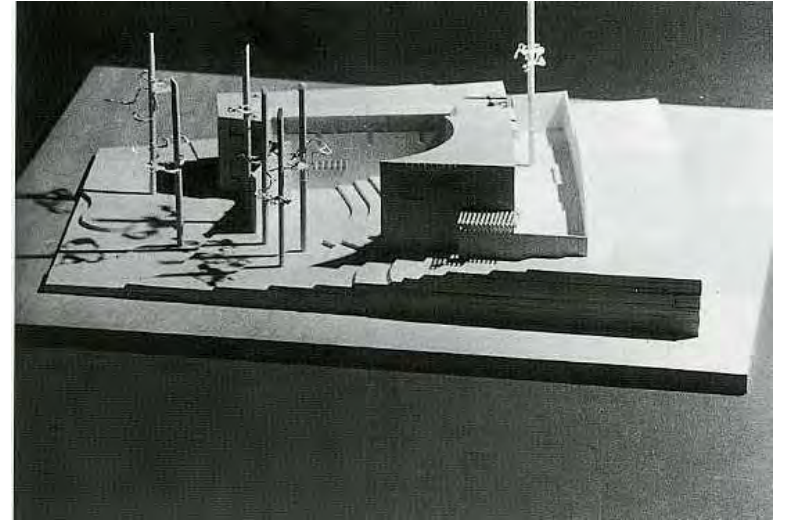


Alvar Aalto –Ayuntamiento de Saynatsalo, 1944

En muchos casos, la arquitectura de Aalto se puede entender como una sucesión de acontecimientos, que se producen en estos espacios intermedios, y donde se van controlando las secuencias que se producen en las visiones de acceso. Se puede decir, que nuevamente actúa como si de un director de cine se tratase, que está rodando la película en la que resume las mayores inquietudes de su vida reflejándolas en la que pudiera ser su última gran obra.

Otro buen ejemplo de este concepto del espacio intermedio en la obra de Aalto, es el patio que proyecta para su propio estudio de arquitectura a mediados de los años cincuenta. Estamos hablando de una época en la que Aalto tenía muy presentes arquitecturas que acababa de visitar, como el anfiteatro de Delfos (del que ya se habló en el capítulo de la topografía), y que le influyen sobremanera a la hora de domesticar el este espacio intermedio que encierra con sus propuestas.

Quizás, sea la palabra “domesticar”, una de las que mejor matiza las intenciones de Aalto, ya que la arquitectura, de alguna forma, toma un carácter natural y ese espacio de naturaleza que queda acotado con sus paredes, pasa a formar parte de la propia arquitectura gracias a pequeños gestos e intervenciones. Es así, como se construye esa relación tan estrecha entre el exterior y el interior y que es propia del espacio intermedio. Esta relación tiene que ver, a su vez, con las necesidades interiores de cada espacio.



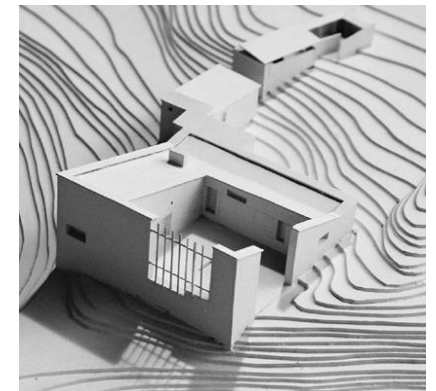
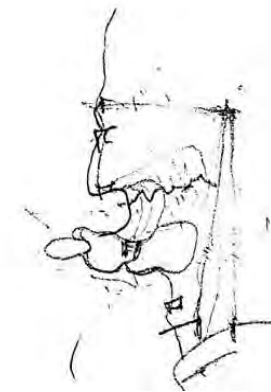
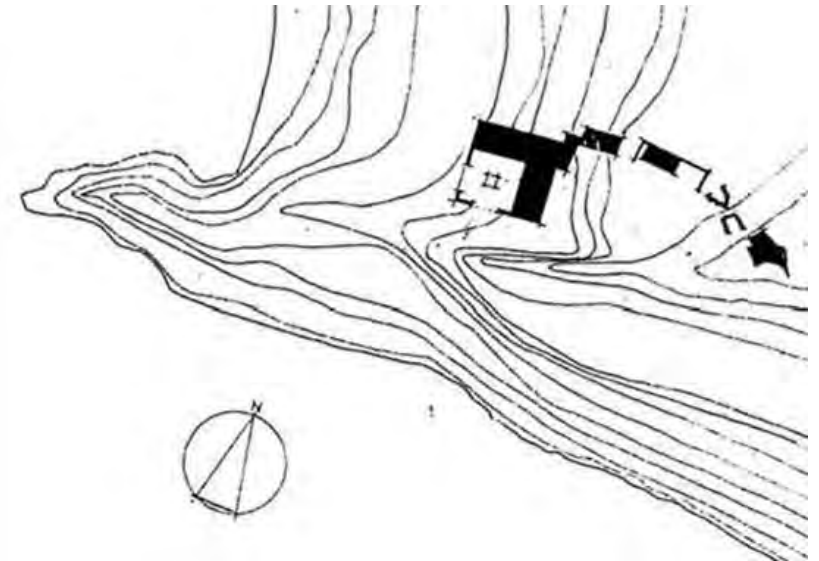
Alvar Aalto – Estudio propio, 1954.

Uno de los proyectos donde el concepto de “espacio intermedio” está más presente en la obra de Alvar Aalto es LA CASA EXPERIMENTAL DE MUURATSALO que construyó a principios de los años cincuenta, con el comienzo de una nueva etapa profesional y vital, tres años después de la muerte de su primera esposa Aino y justo después de casarse con Elissa. Podríamos leer la casa en este contexto como voluntad de crear un nuevo hogar, un espacio personal para su nueva compañera y Alvar. Probablemente desde esta idea surgió el hogar físico en medio del patio, arquetípico símbolo de estabilidad. Como afirma Antonio Armesto,

“la casa es un volumen rotundo, de planta cuadrada formada por dos crujías que abrazan un patio presidiendo la implantación de conjunto cuya inspiración viene de la antigua casa griega” <sup>49</sup>

Allí, el corazón de la vivienda está constituido por un recinto destinado para el cuidado del fuego sagrado, cuyo significado se refiere a la continuidad, a la persistencia de la estirpe en el lugar, a través de los dioses Lares. De esta manera, se consigue la relación con la historia y la tradición en palabras del propio Aalto “Los antepasados serán siempre nuestros maestros”. Así, la idea de atrio simboliza y contiene toda la carga cultural e ideológica de un pasado, al que se respeta y del que se aprende.

<sup>49</sup> Antonio Armesto. Patio y casa. DPA 13, 2001.



Alvar Aalto – Casa experimental en Muuratsalo, 1952



Es necesario subrayar la importancia de los viajes que hicieron Alvar y Elissa en 1952. Visitaron España, Maruecos e Italia. Probablemente desde allí viene la fascinación de los arquitectos tanto por los espacios intermedios como por los materiales cerámicos. Ver los suelos de terracota en las casas italianas o el uso de adobe en Maruecos cobró un gran significado en el desarrollo de sus caminos profesionales. Este primer esbozo refleja la idea del itinerario presente en el proyecto. Las líneas rectas definen el límite de la parcela donde cobra especial importancia la bahía y el sutil itinerario integrado en el terreno.

Mencionada ya la fascinación del arquitecto por las construcciones vernáculas del Mediterráneo, nos remite a la casa tradicional griega donde el patio forma parte central del hogar y las habitaciones se desarrollan alrededor de él. De esta manera, se convierte en una habitación al cielo raso, un espacio que articula a los demás y los comunica.

También podríamos encontrar en la tipología de la casa experimental similitudes con las celdas de los cartujos. Allí el patio se convierte en una especie de centro del mundo. Es nuevamente una habitación para mirar al cielo, para meditar. No obstante, hay un factor muy importante que influye en las modificaciones de la forma de la casa. Es el clima nórdico donde las casas con atrio no funcionan muy bien. Un patio – claustro durante otoño, invierno y primavera se convertiría en un espacio frío y sombreado. Los nórdicos buscan el sol, no se protegen de él como en países más calurosos.



Alvar Aalto – Casa experimental en Muuratsalo, 1952

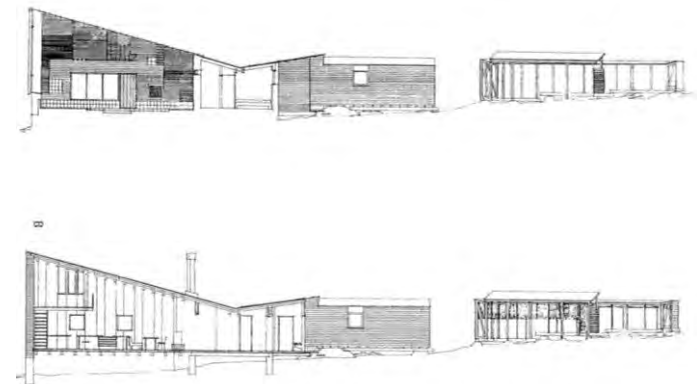
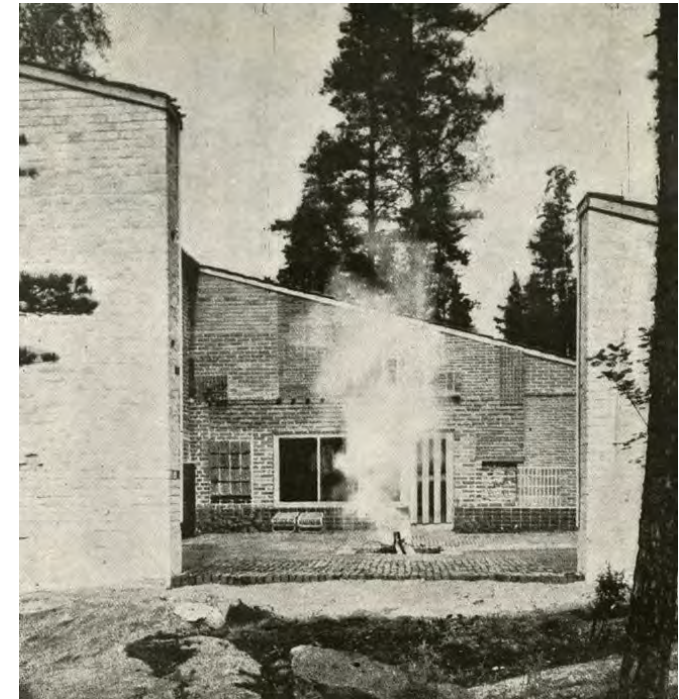


Estos dos factores: climático y cultural dieron forma al patio de la Casa Experimental. La vivienda está delimitada por el espacio intermedio del patio en su lado norte y este, mientras que por los otros dos lados se cierran con muros de ladrillo perforados con grandes aperturas. El hueco abierto al sur busca el horizonte en el lago, una relación visual con la naturaleza, mientras que, el hueco oeste cerrado con barrotes de hierro, evoca la verticalidad de los troncos de los árboles, el efecto mimesis.

El volumen total tiene planta cuadrada de 14 m de lado dividida en nueve módulos. Cuatro de estos módulos pertenecen al patio, dos al ala de dormitorios y dos al salón. El único módulo que no tiene relación con el patio se destina al espacio de acceso y a la cocina.

El edificio tiene una cubierta invertida en la que, de manera virtual, está englobado el patio. Las tejas cubren del mismo modo todos los techos de la casa, incluso los de los muros de la habitación al cielo raso. Forman un contorno sin relleno como si se tratase de un trozo recortado y extraído de un tejido vivo que deja el vacío en el volumen total. Este efecto está potenciado todavía más por diferencia del color entre exterior e interior.

Por otro lado, la inclinación invertida de la cubierta da, en efecto, un espacio interior de altura considerable. Allí se aloja un pequeño attillo relacionado con el salón. Aunque en primer momento estaba pensado como taller de pintura, parece que Alvar nunca llegó a utilizarlo.

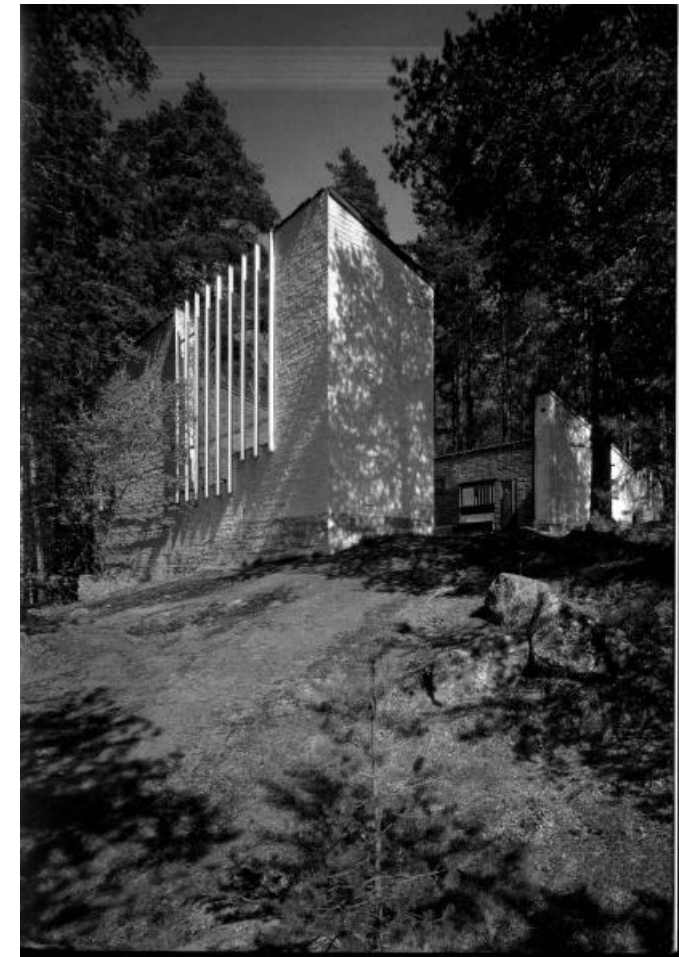


Alvar Aalto – Casa experimental en Muuratsalo, 1952

En Muuratsalo Aalto intenta “monumetalizar” una casa. Desde una de las llegadas a la Casa Experimental, ésta aparece con una arista de casi siete metros que delimita una de las aristas del patio. El edificio cambia su presencia en el entorno dependiendo del lugar del espectador.

Los muros que constituyen el volumen llegan a tener aquí 8 m de altura. El efecto está potenciado por el fuerte desnivel que obliga al visitante a mirarlo desde mucho más abajo. Esta es la primera imagen de la casa según el planteamiento de Aalto. Es importante recordar que en el momento de proyectarla no había otro acceso a la isla que por agua. La contundencia del volumen esta suavizada por dos grandes aperturas que facilitan el acceso del sol al patio y por otro lado permiten el contacto visual desde dentro de la casa con el paisaje circundante del bosque y lago.

La realidad es, que Alvar Aalto plantea la casa de Muuratsalo como un experimento. El mismo, describía el edificio como una combinación de un proyecto de estudio del arquitecto y un centro experimental para la realización de atrevidos planteamientos “... que aún no están suficientemente desarrollados para ser probados en la práctica y donde la proximidad de la naturaleza puede ofrecer inspiración para la forma y estructura.”<sup>50</sup>



Alvar Aalto – Casa experimental en Muuratsalo, 1952

---

<sup>50</sup> En arkkitehti (el finés Architectural Review), el número 9-10/53,

Para Aalto, el objetivo era crear una especie de laboratorio que, al mismo tiempo, se combinase con un enfoque lúdico. Un lugar donde experimentar con el espacio y con los materiales. Curiosamente, el espacio interior de la casa resulta totalmente clásico, mientras que en el espacio intermedio del patio, Aalto juega de manera muy intensa con la idea de umbral.

La casa de verano de Alvar y Elissa integra una gran cantidad de ideas y conceptos. Es una especie de manifiesto arquitectónico construido. Pero al contrario que en sus manifiestos, aquí, también se plantean las dudas. Estas están representadas por los experimentos muy alejados en su concepto de las absolutas certezas del típico manifiesto. Aquí, el arquitecto finlandés nos habla de las cosas como significado pero también se permite hablarnos de las experiencias. La experiencia convierte cualquier significado en algo personal, propio de uno y de sus vivencias, por encima de las formas y las materializaciones. El proyecto está enriquecido con una parte abstracta, atemporal, inmaterial, que pertenece al mundo de las ideas como el humo del hogar en el patio.

“Cada casa, cada producto digno del arte de construir, aspira a ser una prueba de que queremos edificar el paraíso terrenal para los hombres”

Alvar Aalto



Alvar Aalto – Casa experimental en Muuratsalo, 1952

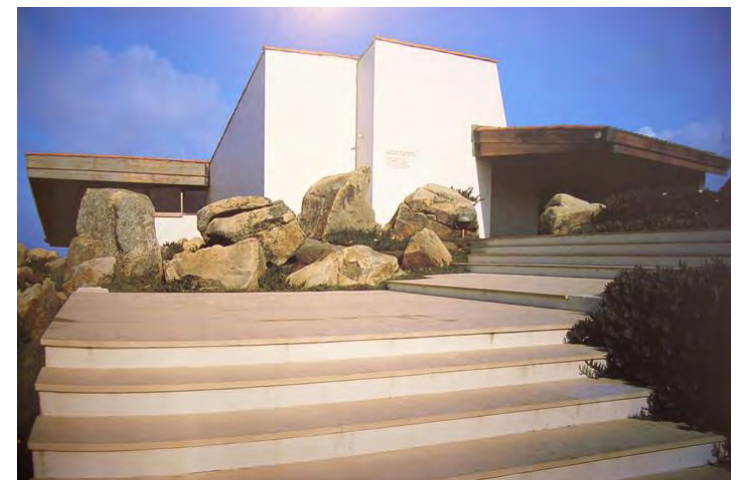
## EL ESPACIO INTERMEDIO EN SIZA

La cultura en la que crece Álvaro Siza tiene una fuerte ligazón con el entorno. Se puede decir, que el pueblo portugués siempre ha tenido una estrecha relación tanto con el concepto de calle como con la idea de plaza, ya que ambos términos son consustanciales de los países mediterráneos. A ello, hay que añadir los numerosos viajes que realizó Siza con sus padres por España cuando aún era un niño, y que de alguna forma, quedaron grabados en su memoria.

Siza, siente fascinación por la arquitectura árabe y en sus visitas al sur de España ha tenido la ocasión de conocer de primera mano obras como la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba. A su vez, es la arquitectura tradicional quien más ha llamado la atención de Álvaro Siza. Arquitecturas sencillas, hechas con lo mínimo, pero en las que siempre aparecen elementos básicos que protegen del sol y de la lluvia. La idea de umbral, como “espacio intermedio”, está muy presente en este tipo de construcciones. De esta forma, todos estos rasgos de los espacios previos o los espacios “entre”, son rescatados por Siza para sus primeros planteamientos. Proyectos, ya descritos anteriormente, como pueden ser las piscinas de Leca de Palmeira o el restaurante de Boa Nova. Ambos son excelentes ejemplos de una arquitectura pensada para ser un itinerario. En este espacio intermedio se suceden los acontecimientos en el espacio previo al edificio. En ellos cada lugar tiene su pequeña historia y los espacios exteriores se viven como una auténtica antesala de los ambientes internos de sus edificios.



Álvaro Siza – piscinas en Leca de Palmeira 1961-66.



Álvaro Siza – restaurante Boa Nova, 1958-63.

Esta especie de escenografía es siempre diseñada con sumo cuidado por Álvaro Siza. Los proyectos siempre abarcan mucho más del espacio ocupado por el propio edificio. Son caminos, sendas, espacios de umbral, los que anteceden al edificio, y cobran vital importancia en su arquitectura. En ella, siempre hay espacios en los que se está llegando o en los que se está entrando. El dentro y el afuera no es algo claro y contundente, sino que sus propuestas siempre se tiene en cuenta los elementos que rodean sus arquitectura y, Siza, busca la forma de relacionarse con ellos. De alguna forma, sus edificios se abren o cierran para provocar espacios acotados que tengan un vínculo especial con sus interiores. Como comenta José Antonio Cortes, se pueden considerar un auténtico viaje,

“Siza provoca recorridos en lo que también interviene la tercera dimensión, con lo que obtiene una elaborada - promenade architecturale - . Así se confiere al espacio una experiencia espacial a la vez exterior e interior.”

De esta forma, los edificios de Álvaro Siza resultan siempre una experiencia muy intensa, ya que son innumerables acontecimientos de transición entre el interior y el exterior, los que irán definiendo estos espacios intermedios y reclamarán la atención de quien habitará su arquitectura. Como ya se ha analizado previamente, la idea de lugar, está siempre en el origen de la arquitectura de Álvaro Siza. De hecho, serán estas circunstancias las que marcarán claramente la parte fundamental de sus propuestas.



Álvaro Siza – Facultad de Ciencias de la Información en Santiago, 1993.



Álvaro Siza – Guarderia Joao de Deus, 1984-88.



Así, en muchas de sus intervenciones, apuesta por una arquitectura un tanto ensimismada pero que responde al lugar, clima y uso. Serán innumerables los “claustros” que se pueden ver en su arquitectura. Éstos nunca estarán cerrados de manera hermética, sino que serán espacios acotados y definidos, pero que se contaminan del paisaje de una u otra manera. Estos proyectos donde el espacio intermedio tienen un papel tan decisivo, son definidos por William Curtis como,

“edificios que deben ser experimentados mediante un intenso recorrido arquitectónico. El visitante es guiado mediante compresiones y expansiones, vistas controladas, o variaciones en la intensidad de luz.”<sup>51</sup>

Siza, tiene varios ejemplos de esta arquitectura. En ellos destaca la claridad de los espacios encerrados, como puede ser la escuela de Setúbal o el Rectorado de Alicante. De esta forma, apuesta por grandes superficies exteriores en las que una vegetación muy comedida pone un toque de delicadeza a la “dureza” del recinto. Son edificios ubicados en climas donde el sol tiene mucha presencia. Por lo tanto, es necesario que estos espacios de circulación que hacen de transición con el edificio, tengan la dimensión adecuada y queden bien protegidos. Solo así, se pueden convertir en verdaderos “espacios intermedios”, con carácter de patio, a modo de espacios exteriores con carácter interior.



Álvaro Siza – Escuela de Setúbal, 1986-94.



Álvaro Siza – Rectorado de Alicante, 1995.

<sup>51</sup> Álvaro Siza en entrevista realizada por William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

De manera similar, actúa Siza en el proyecto del Pabellón Carlos Ramos, donde plantea una arquitectura de una escala mucho más doméstica que en los ejemplos anteriores. Estamos hablando de un pequeño edificio que parece retorcerse sobre sí mismo, para que un trozo de jardín pase a ser el corazón del proyecto. El protagonismo que otorga Siza a sus patios, es descrito por William Curtis de la siguiente manera,<sup>52</sup>

“Siza recurre a la idea de patio como corazón dinámico que activa las percepciones del entorno al igual que una escultura de Richard Serra acentúa la sensación del cuerpo moviéndose a través del espacio.”

La apertura del patio hacia el gran jardín en el que se inserta el edificio y su forma un tanto trapezoidal, se justifican por la presencia de un árbol centenario, del que ya Siza era consciente en los primeros esbozos del proyecto. Este elemento vegetal no solo no pasa desapercibido, sino que se termina convirtiendo en el punto neurálgico de la actuación. De esta forma, el árbol resulta siempre una indicación, un hito en el paisaje, que al incorporarlo como parte de la propia arquitectura, facilita la fluidez del patio hacia el resto del jardín, a la vez que, termina de acotar el espacio interno atrapado con las paredes vidriadas del pabellón.



Álvaro Siza - Escuela de Arquitectura de Oporto / Pabellón Carlos Ramos, 1986.

<sup>52</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

Uno de los proyectos, donde con más claridad se ve la preocupación del maestro portugués por el “espacio intermedio”, es el proyecto de las VIVIENDAS DE QUINTA DE LA MALAGUEIRA en la pequeña población de Évora, que por aquel entonces tenía unos 35.000 habitantes.

El cuidado por este tipo de espacios, se percibe tanto en una escala más propia del urbanismo, como en la escala más cercana a la arquitectura. De esta forma, se mostrará la importancia de estos lugares intersticiales tanto en una escala como en otra.

Por ello, es interesante analizar detenidamente los planteamientos de Álvaro Siza para este crecimiento urbano de 1.200 viviendas, ubicadas en algo más de 27 hectáreas de superficie. Esta doble visión de las diferentes escalas es explicada por el mismo Siza,

“El ayuntamiento de la ciudad me encomendó elaborar el plan, mientras el proyecto de las casas nació a petición directa de la ya constituida Asociación de Vecinos. Así tuvieron inicio al mismo tiempo el trabajo sobre la ciudad y el trabajo en la arquitectura.”<sup>53</sup>



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977 – actualidad.

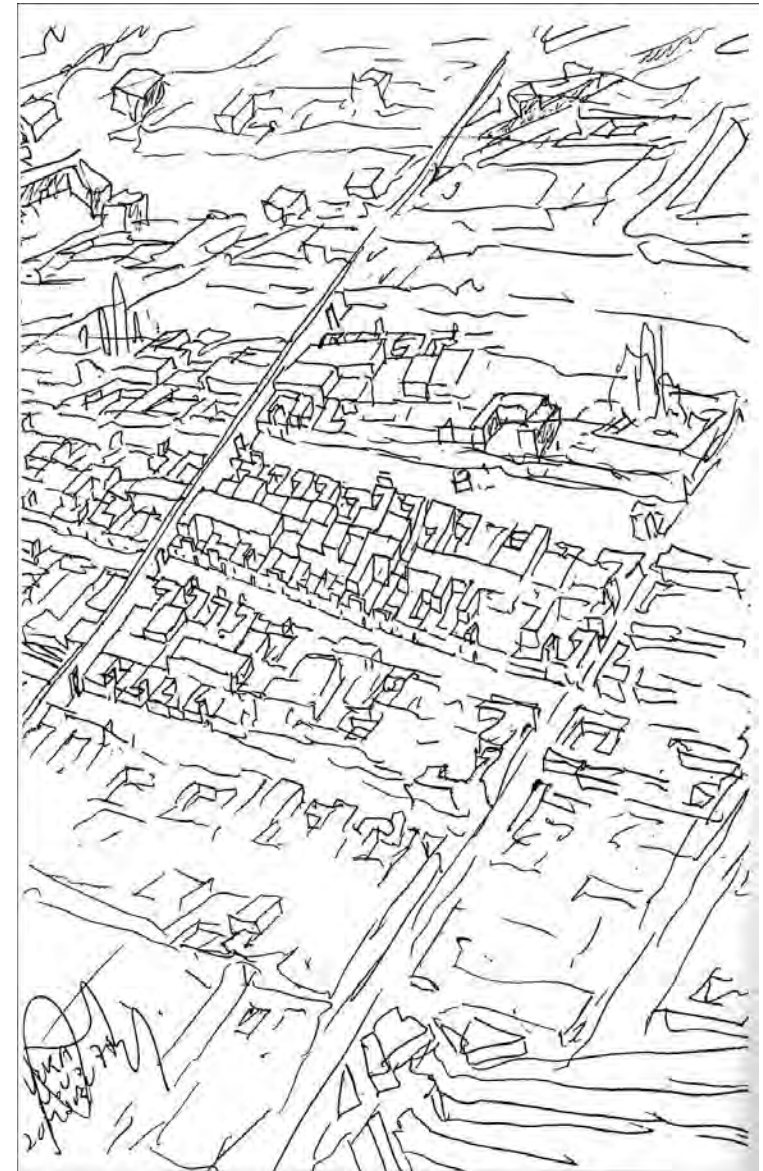
53 ALVARO SIZA – Imaginar la evidencia, Abada editores, 2003.



Siza estudia los accidentes topográficos existentes con suma meticulosidad, intenta salvar los grandes alcornoques que se encuentra en el ámbito de actuación y analiza cómo viven las barriadas ya existentes y cuáles son los recorridos más habituales de sus habitantes. A su vez, valora la existencia de unos baños árabes cercanos a unos viejos molinos que se encontraban en la propia área de intervención. De hecho, una de las premisas de partida del proyecto era mantener viva la llama que hacia de esta zona un verdadero lugar antes de plantear la ampliación. Por ello, Siza hace especial hincapié en comunicar adecuadamente “las barriadas clandestinas existentes”, a la vez que éstas quedan ligadas tanto a la nueva urbanización, como a la población original.

Para conseguirlo, Siza propone un eje viario y de servicios (este – oeste), que discurre paralelo al cauce de un arroyo y que atraviesa todo el área cosiendo el tejido existente de la propia Évora con la nueva urbanización. Como bien comenta Rafael Moneo,

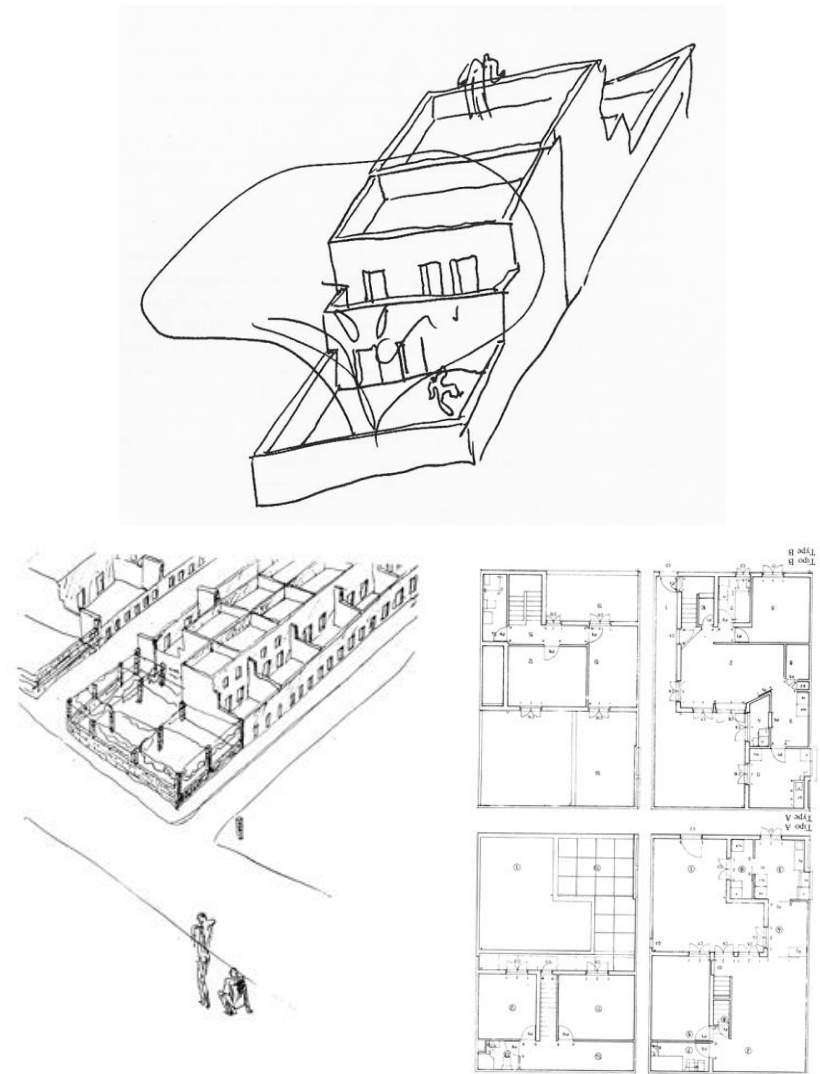
“En el área que recibe el encargo Siza, se ha llevado a cabo un proceso espontáneo de construcción que ha dado lugar a que se consolidase una calle y toda una serie de callejones perpendiculares a ella. De esta forma, se le pide que extienda este barrio, y al hacerlo, ve con simpatía la lógica y la racionalidad de la construcción espontánea e insistirá en ellas con las armas de su propia experiencia. “



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977.

Por otro lado, en el espacio que quedaba libre entre los ejes principales y el acueducto que “cose” la intervención llevando los servicios a cada zona, se comenzó la discusión sobre cómo debían ser estas viviendas. Desde el principio se apostó por que se agrupasen en hiladas, en las que cada vivienda, de dimensión 11x 8 metros dispondría de una sola fachada a la calle, colocando delante de ella un pequeño patio, que fuera capaz de albergar futuros crecimientos y que hacen de transición entre el espacio público y el espacio privado. De esta forma, se plantea estos espacios como zonas acotadas donde cada habitante pueda tener contacto directo con un pedazo de naturaleza propio, y donde la sensación de intimidad fuese máxima al cerrarse las vistas de la vivienda contigua sobre cada recinto. Cada hilada quedaba espalda con espalda con otra hilada, de modo que se formaban diferentes racimos que se iban adaptando a la topografía del terreno. La elección de esta tipología es explicada por Siza de la siguiente manera,

“El patio depende ciertamente de unas claras influencias históricas, y se explica por la evidente necesidad de crear un microclima de transición entre las condiciones atmosféricas existentes en el exterior y el interior de la vivienda., que no podría ser suficientemente protegido dada las limitaciones técnicas de los humildes materiales que se iban a utilizar. Si se ignoran estos factores, no puede comprenderse en absoluto el verdadero sentido del proyecto. “



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977.



A esta solución se llegó, no sin antes grandes debates sobre el tipo de ciudad que se quería para esta nueva intervención. Sobre ello reflexiona, Siza,

“La ciudad está hecha fundamentalmente de un tejido uniforme, repetitivo, donde solo ciertos edificios destacan por su función, por aquello que representan. Y estos dos aspectos de la arquitectura de la ciudad son complementarios. El encontrar el tono en este balance entre objeto y ciudad es el todo de cada operación, es uno de los trabajos y exigencias más importantes, a mi juicio, que tenemos los arquitectos”

Posteriormente el espacio intermedio que quedaba entre las viviendas debería ser “rellenado” por equipamientos que, si se hubieran construido, se habrían llevado ese protagonismo que Siza reclamaba para la arquitectura pública, pero que no veía necesario para la trama urbana.

De esta forma, Siza dotó a las viviendas proyectadas de un cierto halo de anonimato con el que rápidamente pasaron a formar parte de ese tejido existente y en cierta forma repetitivo (que no monótono) del que le gusta hablar al maestro portugués, “!en los centros históricos las casas son prácticamente iguales y a nadie le parece aburrido!”.



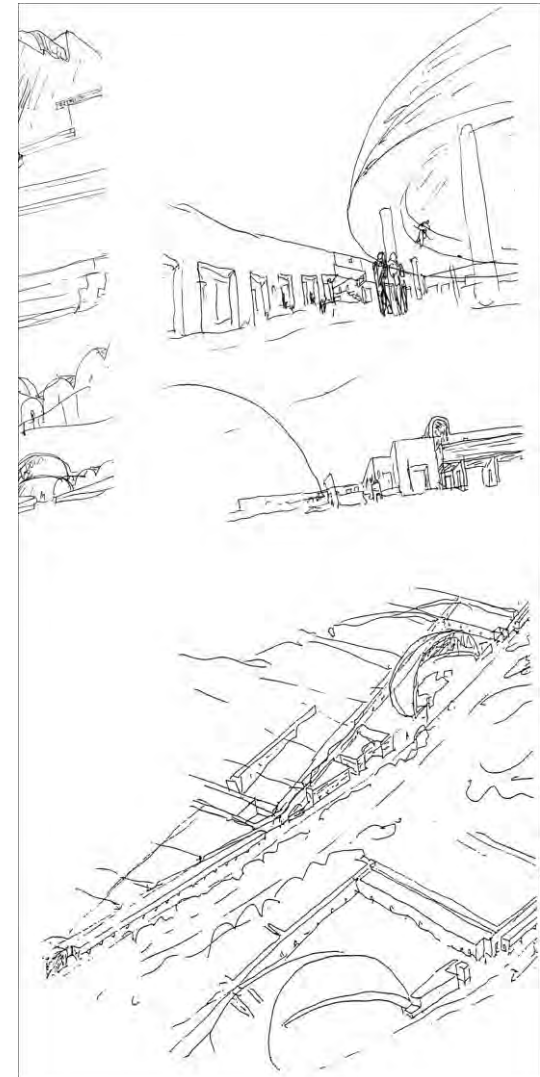
Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977 – actualidad.

Uno de los aspectos fundamentales, a la hora de concretar los lugares intermedios que quedaban entre las casas, fue la adaptación de toda la propuesta a la orografía y el respeto por cada curva de nivel del terreno. Esto hizo que la trama urbana no siguiera una rigurosa ortogonalidad sino que se situase de la manera que mejor le convino al proyecto. Gracias a estos pequeños “gestos”, la intervención se enlaza directamente con la tradición de la arquitectura vernácula, pudiéndose afirmar que, a día de hoy, los vecinos están bastante convencidos del resultado formal del conjunto de las viviendas.

A su vez, es importante incidir en la idea de que Siza no concibe una trama urbana en la que el espacio intersticial que queda entre estas agrupaciones de viviendas estuviera planeado de antemano en su totalidad. De hecho, plantea las agrupaciones de viviendas, en torno a los ejes anteriormente citados y cuidando los caminos preexistentes, pero deja prácticamente sin colonizar el espacio entre ellas. Según sus propias palabras,

“todo este trayecto que separa antiguas y nuevas construcciones, permite regenerar las áreas libres de casas preexistentes, haciendo además posibles los accesos, así como escaleras y jardines, para que los habitantes de la zona puedan ir saliendo de la situación ilegal en la que se encuentran”<sup>54</sup>

<sup>54</sup> ALVARO SIZA – Imaginar la evidencia, Abada Editores, 2003.



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977.

En estos espacios intermedios, también Siza preveía zonas de estacionamiento (incluso a cubierto) para el vehículo privado, para que desde ahí la gente pudiese ir caminando tranquilamente hacia su vivienda. Quedando de esta forma las calles como zonas de vida común exentas de tráfico.

Pero la realidad no acompañó las buenas intenciones de Siza y a los pocos años de iniciarse la construcción de la Quinta, las personas que allí vivían comenzaron a tener más y más coches y a hacerse cada vez más dependientes de ellos, quedando los espacios entre las viviendas ocupados por el aparcamiento del vehículo en un carril y destinado el otro para acceso a las mismas. El propio Siza comenta que no podía imaginar el cambio que sufriría la sociedad en su relación con el vehículo privado, y que haría que sus espacios de juego y relación hayan sido colonizados por el automóvil.

Pero a pesar de plantearse estos espacios intersticiales como zonas de futuros edificios públicos, sí que es cierto que durante las sucesivas propuestas a lo largo de los años, Siza plantea una serie de equipamientos, zonas verdes y urbanizaciones, que por motivos políticos y económicos no se han llevado a cabo. De esta forma, el planteamiento inicial de que fueran las verdaderas necesidades de cada momento las que decidiesen cuales serían estas dotaciones, se ha sustituido por un “boicot” político hacia la ciudad de Évora, y más concretamente hacia la propia Quinta de la Malagueira, que ha llevado a que no se haya construido ninguno de estos planteamientos.



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977 – actualidad.

Para ello, huye de “la arquitectura que se empeña de inmediato en construir una imagen final”. Él sabe que si todo está enlatado desde el primer momento, no se deja margen a que la realidad de cada época pueda hacer que las construcciones sean más coherentes con las necesidades de esta población. En realidad, casi ninguna ciudad histórica nació de manera absoluta, sino que es el paso del tiempo quien va construyéndolas.

Además, por circunstancias del destino, éste proyecto se ha convertido en el “proyecto interminable” en el que Siza no ha dejado nunca de proyectar. Por un lado, las expectativas de llenar estos vacíos que se dejaron entre las viviendas no han dado sus frutos debido a razones políticas, y por otro lado, el que no todo estuviera prefijado de antemano, ha posibilitado que el crecimiento de cada grupo de viviendas no haya dependido de estas aportaciones de capital para poder desarrollar una vida digna en ellas.

De hecho, una de las ideas que motivaron constantemente a Álvaro Siza, era refutar el concepto de que la vivienda social o popular, por ser económica debía ser de peor calidad. Así es, que con grandes esfuerzos, se intentó demostrar que la calidad de la arquitectura no pasa por tener materiales especialmente caros o que las viviendas sean de grandes dimensiones, sino que la calidad pasa por la ordenación de las viviendas de manera correcta para que posteriormente sean construidas con adecuados y precisos espacios arquitectónicos.



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977 – actualidad.



Sobre está sensación, que se ha podido transmitir, de que el proyecto quedó incompleto en su planeamiento inicial ya que, con el paso de los años, por una u otra razón los equipamientos no se han ido construyendo. El propio Siza comenta al respecto,

“Esto tiene que ver con la idea de que una obra de arquitectura suele terminar en un estado ideal. Mis estrategias se derivan de mi convicción de que una obra no termina nunca. Mis planteamientos lo que tratan de conseguir es que se puedan asimilar los futuros cambios y recibir distintas aportaciones. Mi esfuerzo se dirigió a crear un soporte para la expresión personal, un espacio para cada familia.”<sup>55</sup>

Es más, con el paso de los años, lo que se ha constatado es la implicación de los vecinos en el propio barrio y la ausencia absoluta de guetos (las familias de etnia gitana se integraron con normalidad), pasando la intervención de ser un barrio de gente con muy pocos recursos a una barrida de clase media, donde el valor de las viviendas se ha multiplicado por cinco.



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977 – actualidad.

<sup>55</sup> ALVARO SIZA – Imaginar la evidencia, Abada Editores, 2003.



Aún así, no hay que olvidar que las complicaciones del proyecto fueron interminables. Todas estas dificultades llevaron al propio Siza, a ser apartado del proyecto, aunque más tarde volvió a recibir el encargo de recuperar las viviendas que se encontraban en peores condiciones debido al mal comportamiento de las constructoras que intervinieron en la Quinta.

Sin embargo, la pasión de Álvaro Siza por este proyecto, le llevó a tener una persona de su propio estudio siempre a pie de obra durante la construcción de las hileras de viviendas. De hecho, tanto él como su colaborador adquirieron sendas viviendas en una de las agrupaciones. Este dato es más significativo de lo que pudiera parecer, pues no hay que olvidar que Siza es premio Pritzker desde el 1992 y de la curiosidad de que la única vivienda que se ha construido durante su larga vida haya sido esta vivienda social, sin ninguna diferencia con las que proyectó para clases sociales menos favorecidas.



Álvaro Siza, viviendas en Quinta de la Malagueira, Évora, 1977 – actualidad.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## EL LUGAR COMUN DEL ESPACIO INTERMEDIO

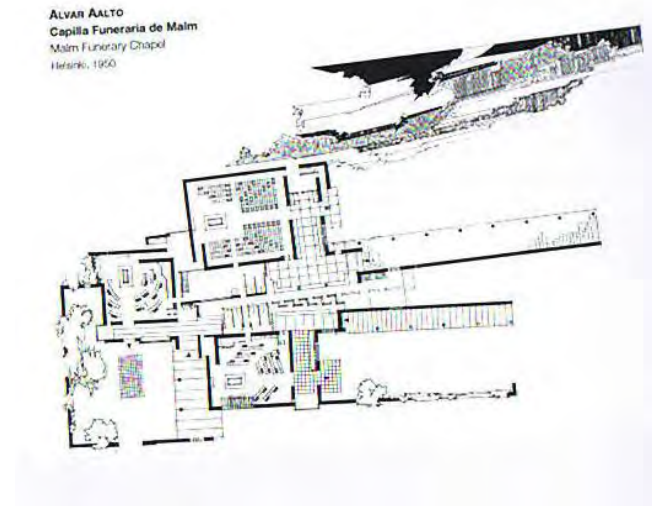
La fragmentación en los volúmenes de sus arquitecturas es una tónica común tanto en Alvar Aalto como en Álvaro Siza. Con ello consiguen crear una suerte de espacios intermedios que intentan matizar, acotar y definir a través de los distintos volúmenes de su arquitectura. De hecho, es complicado encontrar un volumen puro en sus proyectos, ya que estos se generan por la adición de diferentes partes. Así se consiguen atrapar interesantes espacios entre estos volúmenes fragmentados, que lejos de ser espacios residuales, se convierten en transiciones o en lugares donde suceden acontecimientos que terminan dando sentido a todo el conjunto. Realmente son arquitecturas “en las que se suceden muchos acontecimientos”.

Así, se produce un doble de espacio intermedio. Por un lado, el ya citado que surge entre estos volúmenes y por otro, el gran espacio central que en muchas ocasiones, estos “fragmentos de arquitectura” terminan definiendo.

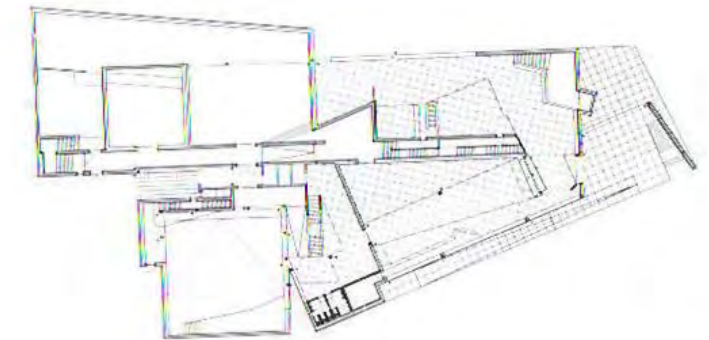
Desde estos lugares, siempre se producirán interesantes relaciones con el paisaje sobre las cuales reflexiona con mucho acierto, William Curtis,

“Los patios de Siza transforman la tipología antigua al igual que lo hicieron los patios informales de Aalto. Aalto pesca las vistas y captura sus alrededores. El artista nórdico consiguió repensar un arquetipo mediterráneo en términos modernos.”<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Texto de William Curtis, en El Croquis 68/69+95+95.



Alvar Aalto - capilla funeraria Malmi Helsinki, 1950

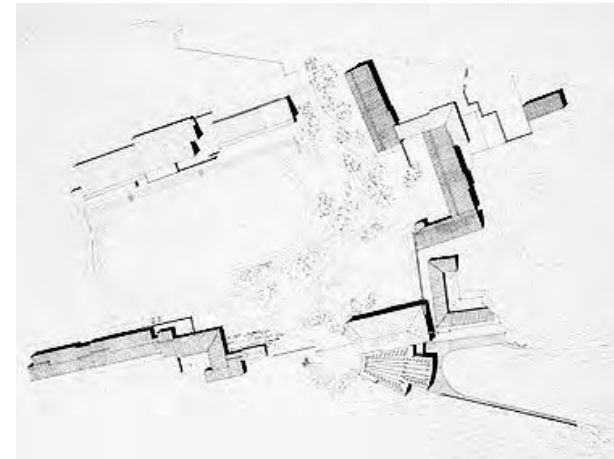


Álvaro Siza – Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, 1988-93.

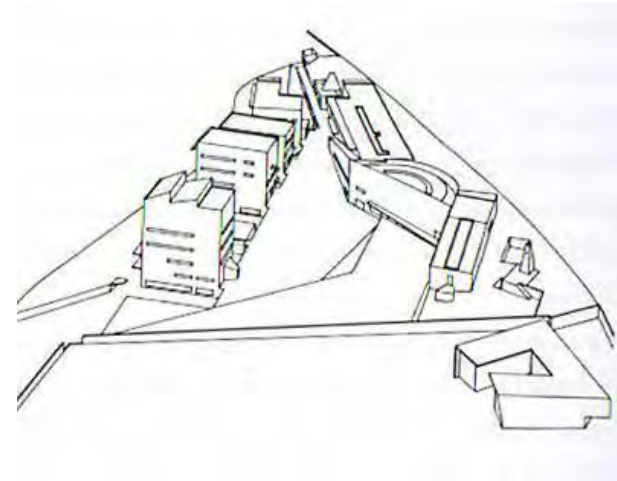
De esta forma, se ve que en las arquitecturas de ambos arquitectos cómo se definen grandes superficies a modo de plazas o zonas verdes donde se puede desarrollar la vida comunitaria. A modo de ejemplo, donde se producen este tipo de relaciones, se puede citar la Facultad de Arquitectura de Oporto de Álvaro Siza, donde cada volumen alberga una función y entre todos ellos dan sentido al espacio intermedio que queda entre ellos. La idea de recorrido que acompaña a esta propuesta, viene explicada nuevamente por William Curtis como,

“sus acciones sesgadas y fragmentos maclados revelan una sensibilidad contemporánea consciente no sólo del contexto como un palimpsesto, sino también de la naturaleza disyuntiva de la experiencia de finales del siglo XX.”<sup>57</sup>

Un proyecto, con un enfoque muy similar se puede considerar los volúmenes de la Universidad de Jyväskylä, en donde Aalto también otorgó a cada edificio una función específica, y gracias a todos ellos acotaron una gran zona deportiva exterior para los estudiantes.



Alvar Aalto – Universidad de Jyväskylä, 1964-72.



Álvaro Siza – Universidad de Arquitectura de Oporto, 1988.

<sup>57</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.

Pero si nos concentramos en el espacio intermedio previo a sus edificios, nuevamente en muchos casos ambos arquitectos parecen haber operado de manera similar. Ya se ha comentado la pasión que une a Aalto y a Siza tanto por la arquitectura vernácula (particularmente aquella que ancla sus raíces en el mediterráneo), así como por la arquitectura árabe.

En cierta forma, consecuencia de ello es que estos espacios de umbral suelen ser lugares muy similares a patios o jardines clásicos, definidos bien por tapias o bien por el propio edificio. Pero el matiz que en ellos aparece es que estos espacios intermedios nunca son patios cerrados o claustros herméticos, sino que son espacios exteriores pero con un marcado carácter interior. Recintos donde el usuario se siente cobijado. Se puede decir, que son lugares que se entienden como salas o habitaciones de sus edificios con el cielo como techo.

Para ello, ambos despliegan un sinfín de mecanismos arquitectónicos que por un lado, acotan el espacio y por otro, tienen una fluida y matizada relación con el exterior. A este respecto Álvaro Siza apunta,

“El espacio de atrio proporciona una entrada a modo de patio ceremonial, en señal de bienvenida al visitante. En cierta forma este espacio liga mi edificio, el pueblo y el paisaje y es el protagonista del proyecto.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Álvaro Siza en entrevista realizada por William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.



Alvar Aalto – Casa experimental de Muuratsalo, 1952.



Álvaro Siza – Pabellón Carlos Ramos, 1986-96.



Esta señal de bienvenida, es otra de las “normas de la casa” en materia de recepción del usuario, ya que tanto Aalto como Siza, suelen realizar en sus propuestas elementos que “tienden la mano” a quien se dispone a disfrutar de su arquitectura. Porches, marquesinas, espacios de transición previos a sus edificios, son habituales en sus propuestas. Por ello, o bien aparecen estos elementos más ligeros, a modo de “espacio intermedio”, o bien, trabajan con el patio previo que ayudará a realizar esta transición entre el interior y el exterior.

No hay que olvidar, que en la obra de ambos arquitectos la idea de peregrinaje está muy presente y sobre ella Antonio Armesto comenta, “Aalto en su última etapa apuesta por la idea del itinerario y de recinto formulados con mayor o menor intensidad.”<sup>59</sup>

Itinerario que no es muy diferente del paseo arquitectónico del que habla William Curtis al referirse a la arquitectura de Álvaro Siza,

“Siza combina la agudeza y la sobriedad con una brillante manifestación del paseo arquitectónico y una idea de espacio específicamente moderna.”<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Antonio Armesto. Patio y casa. DPA 13, 2001.

<sup>60</sup> Texto de William Curtis, en el croquis 68/69+95+95.



Alvar Aalto, Paimio, 1932



Alvar Aalto, Villa Mairea, 1937



Álvaro Siza Pavillon Anyang Korea

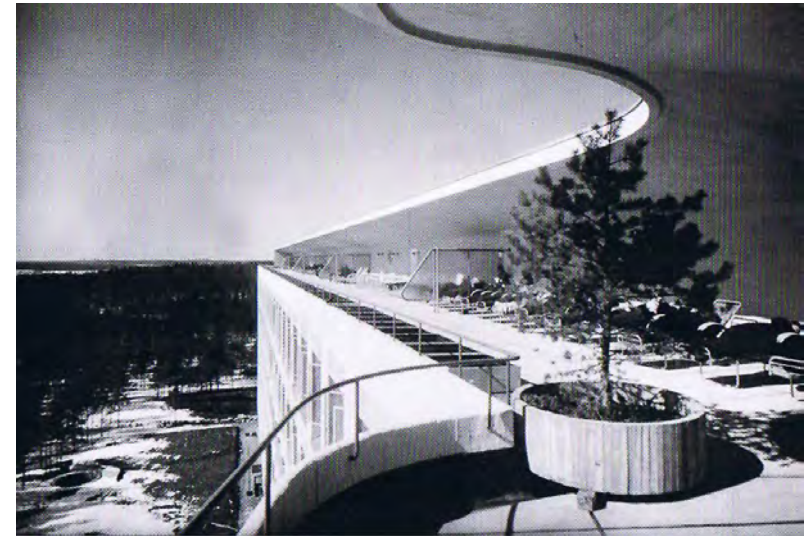
Y por último, conviene detenerse en la definición de los espacios intermedios que configuran ámbitos que aparecen una vez dentro del propio edificio y que intentan crear exteriores nuevamente acotados y definidos. Los dos arquitectos, han realizado numerosas pérgolas, porches o espacios semicubiertos, para que una vez dentro del edificio se pueda disfrutar del espacio exterior, sin tener la necesidad de salir a fuera. De esta forma, el usuario puede disfrutar de manera inmediata desde sus interiores del entorno exterior. La relación con el paisaje, la naturaleza y el sol definirán, en gran medida, estos lugares. Sobre ello habla José Luis Meza, al referirse a la obra de Siza,

“Resuelve problemas de diseño directamente. Si se necesita sombra, un plano voladizo se sobrepone para proporcionarla. Si se desea una vista, se abre una ventana. Escaleras, rampas y paredes, todo parece estar predestinado en un edificio de Siza. Esa sencillez, examinada detenidamente, se revela como una gran complejidad.”<sup>61</sup>

Quizás, sea la sencillez y la extrema funcionalidad de los espacios de Aalto y Siza, otro de los rasgos que une sus arquitecturas. Gracias a ello aparecen estos espacios intermedios, que por sensatos y lógicos, parece que no podían haber sido de otra manera. Ambos arquitectos, se puede decir que son maestros en la creación de precisas atmósferas que relacionan los espacios interiores de sus edificios con el exterior.

---

<sup>61</sup> Texto de José Luis Meza, noticias.arq.com.mx. Octubre 2007.



Alvar Aalto, Sanatorio de Paimio, 1929-33



Álvaro Siza, Restaurante Boa Nova, 1958-63

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## **LUGAR COMUN 6, LA LUZ Y EL ESPACIO**

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.



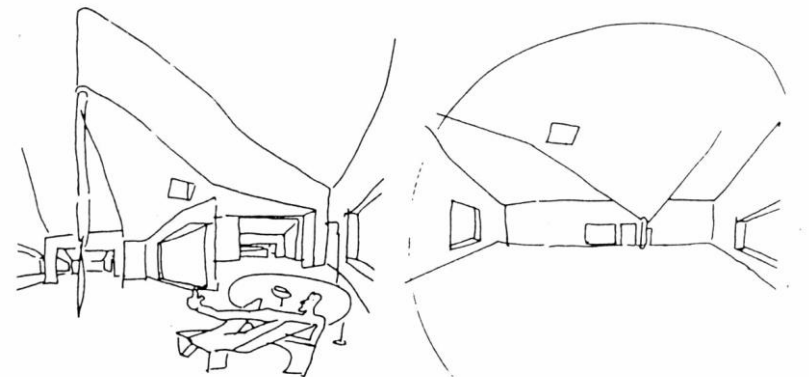
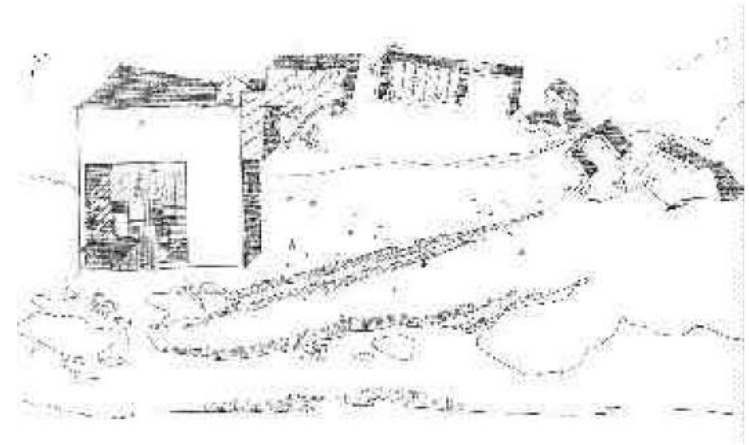
Hablar de luz en la arquitectura de Aalto y Siza, es tener que hablar obligatoriamente del espacio. Es una arquitectura que necesita ser proyectada d-espacio, pues en ella se ve un cuidadísimo manejo de la iluminación natural. Esta luz, se entiende como un material más de construcción. Tiene peso propio, y funciona desde la gravedad.

Sus arquitecturas siempre se iluminan de manera sutil y, en muchos casos, sorprendente. Por ello, se intentará entender cuál es la relación entre la forma y medida del hueco, su ubicación en el edificio, su relación con el exterior, y la incidencia de esa luz en función del uso al que se destina el edificio.

Se verá, cómo en función de lo que quieren conseguir, plantean una iluminación u otra. Unas veces querrán “atrapar” el paisaje y realizarán huecos horizontales, de modo que este horizonte queda totalmente enmarcado, como si de un cuadro se tratase.

En otras ocasiones, veremos como quieren trasladar al usuario al exterior, y lo consiguen con la gran trasparencia que crean con grandes huecos que posibilitan una gran continuidad visual entre ese “dentro” y el “afuera”.

Y por último, veremos como gracias al manejo de la luz buscan la creación de espacios íntimos e introvertidos, que llegarán a conseguir con estudiados huecos cenitales.



ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## 6.1 LA LUZ Y EL ESPACIO EN AALTO

El uso de la luz y el espacio en Alvar Aalto es el factor determinante a la hora de terminar de entender cómo es su arquitectura. Hay que tener en cuenta que todas sus propuestas, tienen puntos de anclaje en determinadas arquitecturas del pasado, pero a la vez son totalmente novedosas.

Quizás, el referente más importante en la obra de Alvar Aalto, es el arquitecto Gunnar Asplund. Una de las características más importantes de esta influencia, es el uso de interiores de generosas dimensiones abiertos al paisaje mediante ventanales de grandes dimensiones, que provocan una intensa relación con el exterior. Si tomamos como ejemplo, el espacio a doble altura del Sanatorio antituberculoso de Paimio, se puede observar cómo la continuidad espacial aparece de manera muy clara. En esta obra, de principios de los años treinta, se dota al espacio de una cualidad lumínica que aporta tranquilidad, calma y sosiego a los usuarios del sanatorio.

Estamos hablando de un espacio interior que difícilmente se puede apreciar en ningún otro edificio anterior a esta realización. A partir de esta obra el “interior” siempre será relativo, pues la luz y la climatización que consiguió Aalto, nos traslada a una nueva concepción de la relación dentro – afuera en la arquitectura.



Asplund – Exhibición de Estocolmo, 1930.



Alvar Aalto – Sanatorio Antituberculoso de Paimio, 1929-33.

Con Gunnar Asplund, también comparte Aalto su pasión por los espacios donde predomina una luz neutra y homogénea. Ambos maestros nuevamente marcaron las pautas de lo que será este tipo de iluminación a partir de estos primeros años treinta.

De alguna forma, Alvar Aalto recrea un espacio natural en sus interiores. ¿Y cómo lo hace? Pues intentando atrapar la luz con una serie de lucernarios que garantizan una uniformidad en todo el espacio. Sus techos son emboscadas para los rayos del sol. Verdaderas trampas de luz que no permiten la incidencia directa de estos rayos en sus espacios.

Así, gracias a la refracción que se produce dentro de sus tragaluces, la luz desciende de manera mansa y densa (casi como si tuviese peso propio) en los recipientes lumínicos que Aalto construye con sus edificios.

El resultado son espacios muy llamativos para la época. De líneas muy puras y donde evidentemente había un gran grado de abstracción. Sorprendentemente para un arquitecto tan vanguardista, todos y cada uno de los edificios de Aalto, fueron muy bien acogidos por la crítica pero sobretodo por el usuario de a pie. Eso dice mucho a favor del maestro, pues a pesar de plantear un mundo casi mágico con sus entradas de luz, nunca perdió los pies en la tierra y siempre tuvo presente la parte más pragmática de la arquitectura haciendo edificios extremadamente funcionales.



Asplund - ampliación del Ayuntamiento de Goteborg, 1934-37.



Alvar Aalto – Edificio del Hierro, 1953-55



Otra característica propia de la obra de Aalto, es hacer convivir luces cenitales con luces perimetrales en un mismo espacio. Cuando el uso y dimensión lo permite, además de usar todos los mecanismos ya descritos, para proporcionar a sus espacios la mejor luz neutra, en muchas ocasiones diseñaba ventanales que relacionaban el interior con el exterior, de una manera muy inmediata.

Son muchos los ejemplos donde estos mecanismos se pueden apreciar, pero quizás uno de los espacios donde con mayor acierto se ven, es en el comedor que proyectó para el edificio universitario del MIT, durante su etapa americana. Nos encontramos con un espacio muy dinámico, donde su propio uso le hace tender hacia un cierto bullicio, con lo cual los huecos perimetrales resultan muy afortunados ya que potencian la relación con el exterior. Por otro lado, el espacio se sigue centrando gracias a la luz que proporcionan los lucernarios diseminados de forma homogénea por todo el techo. De esta forma este vacío central se llena de luz convirtiéndose en el auténtico corazón del edificio.

Otro aspecto importante, en este comedor, es el uso de la luz artificial que como recuerda Luis Fernández Galiano, “Aalto, en cada lucernario colocó una lámpara de manera que la luz natural por la noche era sustituida por la luz artificial. De esta forma, se garantizaba este juego de luz tantas vez imitado a partir de este momento”<sup>62</sup>



Baker house, Massachusetts, 1946-49, Alvar Aalto.

<sup>62</sup> Conferencia de Luis Fernández Galiano en la Fundación Juan March, marzo 2010.



Esta obsesión de Aalto por provocar una correcta luz en sus proyectos le lleva a estudiar el tema de cuál es la mejor iluminación para una tipología como la biblioteca, de la cual rápidamente se convirtió en un auténtico experto. A este respecto el mismo comentaba,

“El problema de leer un libro es más que un problema del ojo; una buena luz de lectura permite al cuerpo posicionarse de muchas maneras, adaptándose a todas las relaciones entre el libro y el ojo. La lectura de un libro implica una peculiar clase de concentración, el deber de la arquitectura es eliminar todos los posibles elementos perturbadores.”<sup>63</sup>

En sus bibliotecas, Aalto, busca una luminosidad especial que produzca auténticos remansos de paz. Esta homogénea y difusa luz debía bañar a los libros apilados en vistosas estanterías, que en muchas ocasiones tienen la doble misión de servir de almacenaje y a la vez se encargan de salvar los habituales pisos a diferente nivel, tan del gusto del maestro finlandés. En este tipo de espacios se produce un interminable juego de diagonales, que hacen que el lector siempre tenga sensación de un espacio continuo. Es importante destacar la relación que existe entre lo que ocurre en el techo y cómo son las entradas de luz y los “acontecimientos” que se producen en los planos horizontales.



Alvar Aalto – Abadía de Sant Mont, 1964-67.

<sup>63</sup> Alvar Aalto. Conferencia en noviembre 1940.

De la misma forma que a Aalto le gusta crear espacios ensimismados y un tanto autónomos para usos o circunstancias que así lo requieren, en otras circunstancias cambia totalmente de planteamiento y lo que propone son espacios con una relación muy fuerte con el exterior. A este respecto Federico Prieto comenta,

“El edificio extiende sus efectos sobre el paisaje. La arquitectura se transforma en medio para alterar la naturaleza y crear un espacio –naturoartificial- de una sola vez. Aalto intenta forzar los límites y los consigue.”<sup>64</sup>

Así que estos límites de sus edificios son los que van configurando las entradas de luz y la forma en que su arquitectura se relaciona tanto con los típicos paisajes nórdicos, como con los espacios que Aalto “atrapa” con sus edificios, tal y como se vio al hablar del “espacio intermedio”. El tamaño y forma de estos huecos, como afirma Antonio Armesto será decisiva,

“Aalto con sus huecos facilita la entrada del débil y rasante sol nórdico y encuadran las vistas hacia el impresionante paisaje”<sup>65</sup>



Alvar Aalto – Estudio de Arquitectura, 1954



Alvar Aalto – Iglesia en Helsinki.

<sup>64</sup> FEDERICO PRIETO. Khorá. Ediciones upc, 2001.

<sup>65</sup> ANTONIO ARMESTO. Patio y casa. DPA 13, 2001.

Haciendo una retrospectiva de toda la obra de Aalto, quizás se pudiera afirmar que el uso de la luz y del espacio se va haciendo cada vez más complejo. Se pasa de la rotundidad de esos espacios ensimismados y autónomos de los primeros años treinta, a otros planteamientos donde además de conseguir esa luz neutra juega mucho más con la relación con el exterior.

En su propio estudio, a mediados de los años treinta, se ve cómo busca una luz homogénea para la sala de trabajo, pero ésta ya no proviene de tragaluces cenitales, sino que apuesta por una doble iluminación. Por un lado, sitúa altas claraboyas que proporcionan una nítida y neutra luz, a la vez que permiten ver el cielo desde el puesto de trabajo, y por otro lado, abre grandes ventanales en la fachada que da hacia el patio del estudio.

El mismo Federico Prieto, nos habla de la manera en que estos ventanales componen sus alzados, “los huecos aaltianos se insertan de modo sutil sobre cada alzado y mantienen cada uno ejes de relación vertical y horizontal.”<sup>66</sup> y es que los huecos de la arquitectura de Aalto siempre tienen mucho más que ver con el interior, que con el exterior. Evidentemente que a su vez existe un cierto equilibrio, pero quien lleva la voz carente siempre son las necesidades interiores de sus proyectos.



Alvar Aalto – Estudio propio, 1954-55



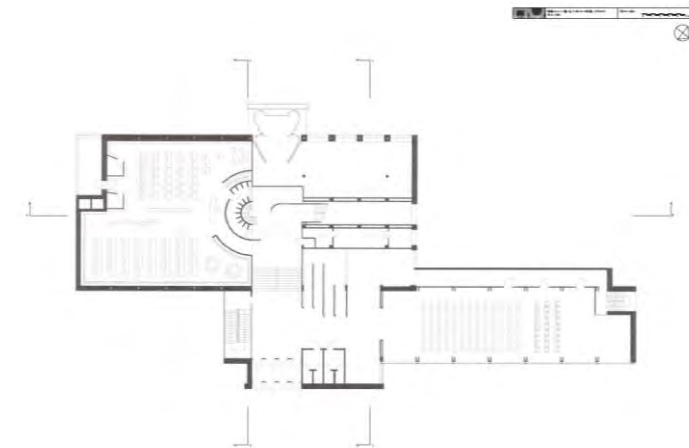
Alvar Aalto – Maison Carré, 1956-59

<sup>66</sup> FEDERICO PRIETO - Khora. Ediciones upc, 2001.

Pero para hablar de luz en la arquitectura de Aalto, es necesario entrar de lleno en la BIBLIOTECA DE VIIPURI. No tanto porque en el resto de su obra la luz no sea la protagonista del espacio, sino porque precisamente a raíz de esta obra, el cuidado por la luz natural sería una condición fundamental en el desarrollo de toda su carrera profesional.

Para situar el proyecto, hay que remontarse hasta 1927, cuando un jovencísimo Aalto gana el concurso para la construcción de una biblioteca en Viipuri, una pequeña ciudad que por entonces pertenecía a Finlandia (hoy lo hace a Rusia). Una vez que se hizo con el encargo, estuvo más de cinco años analizando una y otra vez el proyecto, hasta conseguir sorprender al mundo con una obra de absoluta vanguardia. Esta nueva arquitectura, que aunque no respondía plenamente a las premisas del estilo internacional, sí que fue considerada como uno de sus estandartes.

Pero lo que lleva a este proyecto a ser una de las obras cumbres de la arquitectura moderna, no es su estética cubista, ni el uso de sistemas constructivos de una tecnología avanzada para la época. Lo que la lleva a convertirse en una obra de referencia, es la “invención” de una nueva forma de realizar una biblioteca (que a continuación se pasa analizar) y que será ejemplo para sucesivas generaciones.



Alvar Aalto – biblioteca de Viipuri, 1927-33



Uno de los elementos del proyecto más innovadores se puede considerar el propio vestíbulo de entrada, que en palabras de Luis Fernández Galiano, “se trata de un gran espacio acristalado, que habla de la luz no solo como un gran principio del credo moderno, sino como una voluntad de claridad da la nueva arquitectura, que hace del vidrio y del acero los dos elementos fundamentales de su expresión”.<sup>67</sup>

La relación entre esta nueva arquitectura del estilo internacional y el funcionalismo cada vez se hacía más patente. Ello se ve de manera clarísima en otro de los espacios más innovadores y peculiares de la Biblioteca. Se trata de la sala de conferencias, y en ella Aalto diseña un ambiente de carácter espartano, únicamente amueblado con sencillos taburetes, donde el techo se convierte en el protagonista del espacio.

De esta forma el “sofite” se ondula con esas geometrías que pronto se convertirían en uno de los sellos de la arquitectura aaltiana. Gracias a ella se consigue que la voz del conferenciante pueda llegar hasta el último rincón de la sala de forma clara y nítida. A su vez, la sala se abre de manera descarada hacia el paisaje y por estos mismos enormes huecos se llena de una luz, que gracias a la reflexión que se produce en el propio techo curvado de madera se consigue dotar al espacio de ese carácter dinámico y delicado que tanto le gustaba a Aalto.



Alvar Aalto – biblioteca de Viipuri, 1927-33

<sup>67</sup> Conferencia de Luis Fernández Galiano en la Fundación Juan March, marzo 2010.



Sin embargo, en otros espacios de la biblioteca de Viipuri, Aalto, apuesta por un ensimismamiento casi total, diseñando una luz difusa que garantice la adecuada lectura.

Al espacio de las salas principales se accede después de un intenso “peregrinar” bajo un techo bajísimo, que va comprimiendo el espacio, para que una vez el lector se encuentre bajo los 57 “soles”, se produzca una fuerte descomprensión. Con este nuevo mecanismo arquitectónico, que tiene mucho que ver con la idea de espacio intermedio o de umbral que se analizaba en el capítulo anterior, Alvar Aalto, consigue provocar una sensación de un espacio mucho más grande, alto y luminoso de lo que realmente es.

Sobre este espacio Antón Capitel comenta, “la eficaz y atractiva disposición y el protagonismo y libertad que toma la famosa sala de lectura, espléndidamente iluminada por la colección de –soles- que se sitúan en el -firmamento- está permitida por el gran acierto de concebir la planta baja como un basamento y hacer que a dicha sala se penetre desde abajo y en posición central.”<sup>68</sup> Y al penetrar en ella, lo que se descubre es que ese “acantilado del soles” lo que produce es una luz homogénea (y novedosa para estos primeros años treinta) en todo el espacio.



Alvar Aalto – biblioteca de Viipuri, 1927-33

<sup>68</sup> ANTON CAPITEL, La obra de Aalto en Finlandia, edita e arquitectosdecádiz, 2005

Una vez dentro de las salas lo más destacable, es sin duda la continuidad que se produce en todo el espacio, concepto en el que acertadamente incide José María Jové,

“hablamos de un gran espacio continuo en el que se definen varios ambientes, que se estructuran en dos alturas. Si fuera necesario una cortina permite independizar las salas. La zona superior emerge sobre la otra como un balcón elevado, como un accidente topográfico.”<sup>69</sup>

De esta forma, el espacio resulta unitario quedando iluminado de manera tenue y constante gracias al estudio de las dimensiones de estos lucernarios. Éstos, a su vez, no dan una imagen de huecos recortados en el techo, sino que transmiten una sensación de continuidad visual, como si de una malla de llenos y vacíos totalmente homogénea se tratase.



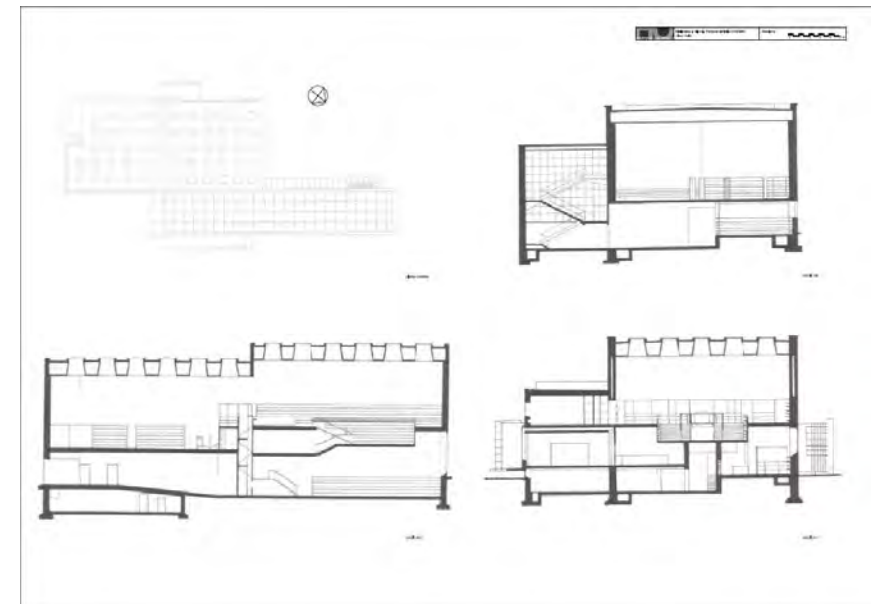
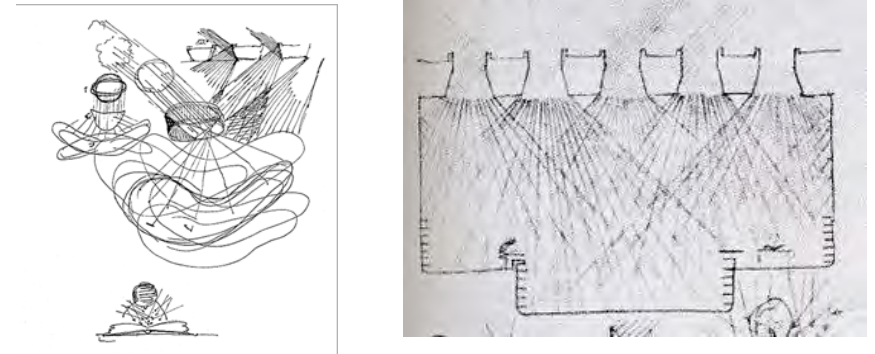
Alvar Aalto – biblioteca de Viipuri, 1927-33

<sup>69</sup> JOSÉ MARÍA JOVÉ SANDOVAL - Alvar Aalto, proyectando con la naturaleza, edición coacyle, 2003.

El proyecto parece que fue concebido por Aalto desde una poética un tanto especial, que el mismo José María Jové trata de explicar, “el usuario tendrá la sensación de estar en un espacio exterior, ascendiendo una montaña imaginaria, un paisaje metafórico, creado al abrigo del rudo clima exterior. Este ascenso a la cúspide permitirá llegar al secreto del conocimiento. Desde ahí podrá divisarse los días claros, el horizonte que se extiende al fondo de la sala de lectura de revistas”.<sup>70</sup>

La definición del espacio, no se puede entender sin un estudio riguroso de las secciones del edificio. Lo cual, será una constante en la obra de Alvar Aalto, pues sus plantas como tales no son demasiado explicativas de lo que en sus espacios acontece. En este caso, desde la sección transversal por un lado, se entiende cómo los rayos de sol son frenados antes de entrar en el espacio principal y por otro, cómo las librerías funcionan a modo de zócalo. Sin el estudio de estas secciones, es imposible hacerse una idea de cómo es la relación entre los diferentes niveles, mientras que quien termina de definir volumétricamente el espacio es la sección longitudinal.

La verdad, es que nos encontramos ante uno de los proyectos más complejos de la obra del maestro finlandés, en la que innumerables recursos que provienen tanto de la parte racional, como de una parte más intuitiva están presentes en el proyecto.

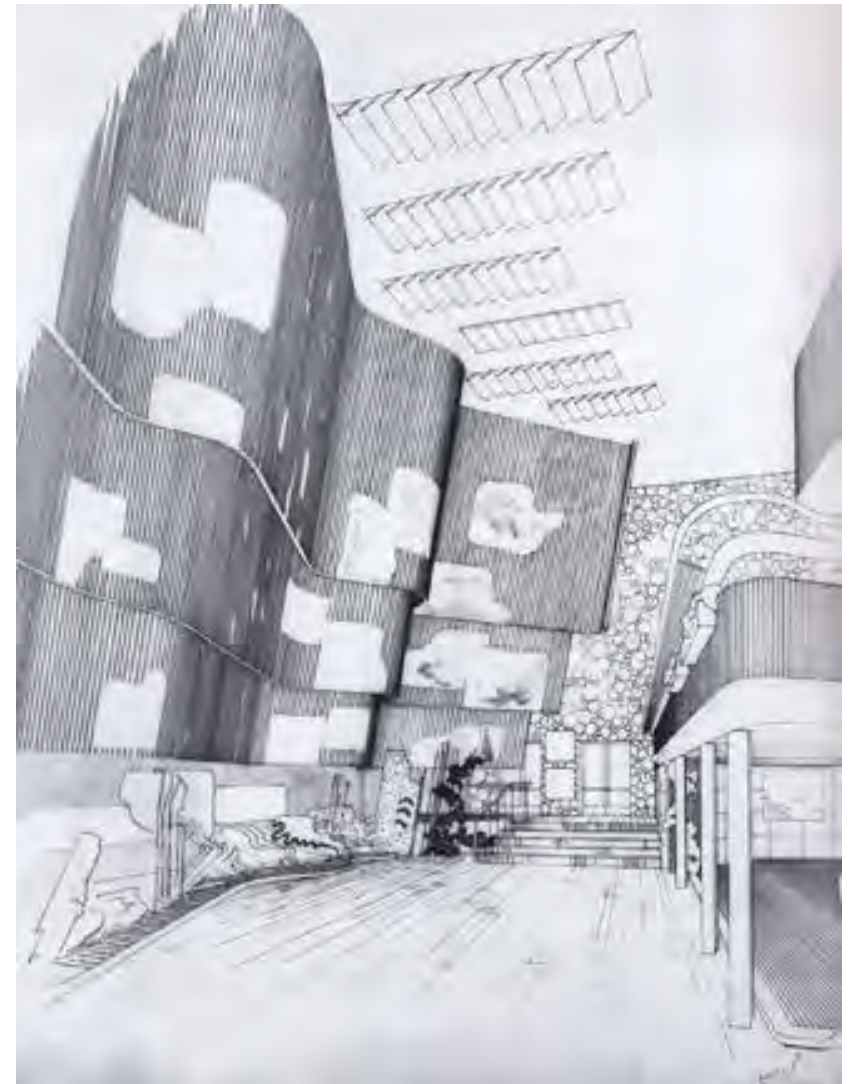


Alvar Aalto – biblioteca de Viipuri, 1927-33

<sup>70</sup> JOSÉ MARÍA JOVÉ SANDOVAL - Alvar Aalto, proyectando con la naturaleza, edición coacyle, 2003.

Y si Viipuri se puede considerar uno de los proyectos más famosos del maestro finlandés, el proyecto del PABELLÓN DE FINLANDIA PARA LA EXPOSICIÓN DE NUEVA YORK de 1937, es una obra que quizás no ha tenido la repercusión que merecía. En ella, Alvar Aalto, consigue crear un magnífico contenedor de luz que en este caso abandona la estética moderna para incorporar la tradición como parte fundamental del proyecto. Éste tuvo una acogida espectacular por la crítica estadounidense que lo aclamó como la más interesante e innovadora intervención de toda la muestra. Incluso el mismísimo Wright declaró que esta obra sólo la había podido hacer un genio de la arquitectura. A partir de aquí los dos maestros siempre se mostrarían mutuo reconocimiento.

El proyecto se genera por una sucesión de líneas curvas, que evidencian su etapa más organicista. Se puede decir que esta “obsesión” de Alvar Aalto por las formas más blandas se empieza a poner en evidencia en el techo de la sala de conferencias de Viipuri para acabar siendo el centro de su trabajo en sus famosos jarrones y cuencos de vidrio que Aalto desarrolla en esta época. El jarrón para el restaurante Savoy de 1936 es un buen ejemplo, donde el arquetipo del lago finlandés se apodera de su trabajo. *Stuart Wrede* hace una interesante comparativa entre el jarrón y el propio pabellón, “el jarrón no solo se ondula en un plano sino que la película de vidrio se reclina más allá de la vertical, tal como lo hace la pared de la exposición en madera y contrachapado de la feria”.



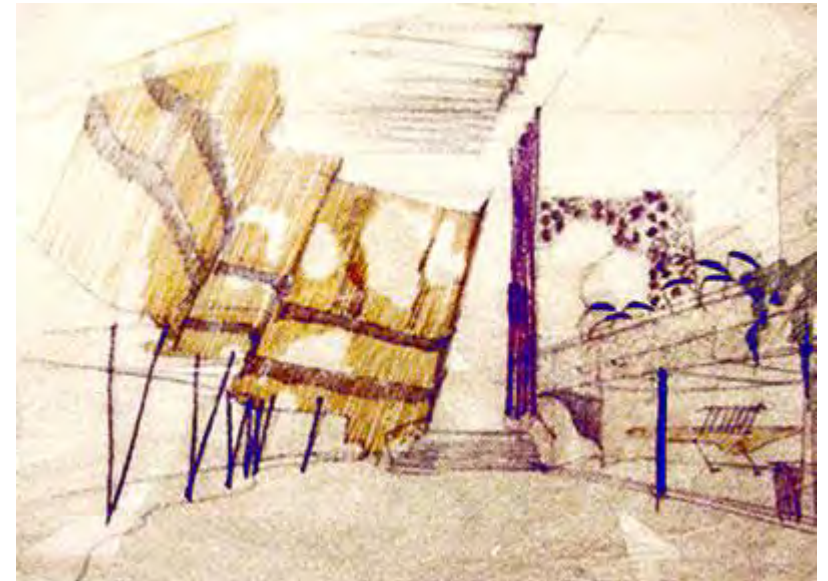
Alvar Aalto – Pabellón de Finlandia para la exposición de Nueva York , 1937



El pabellón de Nueva York sigue la línea metafórica del pabellón de París de 1936. La intervención es una representación del pueblo finlandés, que a través de la arquitectura consigue mostrar su esencia. Aalto renuncia a imagen típica de pabellón de exposiciones, y apuesta por una caja neutra, con una luz controladísima que encierra un gran tesoro en su interior. A este punto *Luis Ángel Domínguez* comenta “la luz se controló restringiendo su entrada mediante ocho lucernarios longitudinales paralelos a la fachada de acceso. Unas pantallas interiores evitaban el asoleo directo en el interior, una celosía tamizaba la luz, convirtiéndola en una auténtica luz del *norte difusa* y uniforme”. Aalto, solamente se permite el “lujo” de colocar en una de las fachadas una pequeña escultura que imita a un grupo de abedules, tamizando una ventana horizontal, por donde treparían las viñas plantadas en su base.

El espacio exterior y el interior no tienen ningún tipo de relación. La entrada al edificio se produce por un espacio muy comprimido, frente a la recepción, con un techo bastante bajo, que nos lleva hacia la sala principal donde se produce una descompresión del espacio. El vacío es el tema que genera el proyecto y como comenta *José María Jové Sandoval* “es un espacio alrededor del cual se suceden acontecimientos, espacio que no es imprescindible recorrer, salvo circunstancialmente, en consecuencia diferente al espacio del bosque. Esta idea a modo de – piazza - aparece con frecuencia en sus edificios. Su espacio se ordena según el concepto de vacío, a semejanza de un lago”.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> JOSÉ MARÍA JOVÉ SANDOVAL - Alvar Aalto, proyectando con la naturaleza, edición coacyle, 2003.

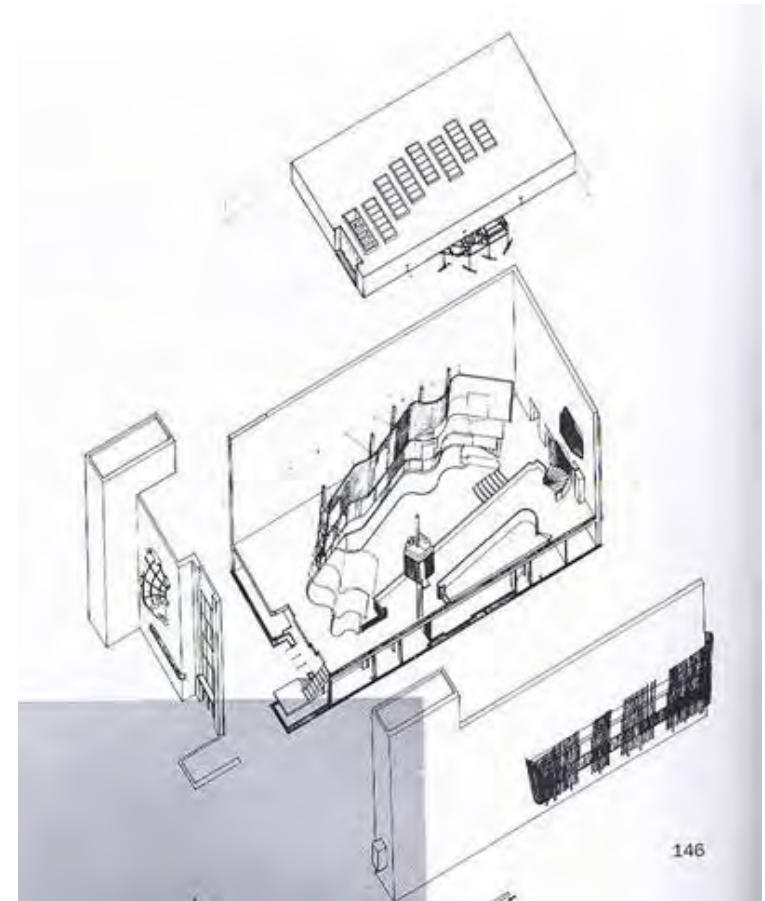


Alvar Aalto – Pabellón de Finlandia para la exposición de Nueva York , 1937



Aquí, Aalto juega a crear un universo particular enfatizado aun más si cabe, por el contraste que se produce al entrar en este mundo mágico. Se puede considerar una sublimación teatral donde el efecto sorpresa predispone a percibir un espacio dinámico y sorprendente. Nuevamente aparecen claves ya tratadas en capítulos anteriores de este trabajo. La transición y la idea de viaje arquitectónico están muy presentes en el pabellón. De hecho, Aalto va mas allá de una recreación del país, la arquitectura se convierte en una representación del propio país, el concepto de metáfora se queda corto para expresar lo que el maestro finlandés fue capaz de conseguir con este edificio. Sobre este espacio interior es muy sugerente el comentario de *Bruno Zevi* “ninguna fotografía podría dar idea de la experiencia psicológica y estética experimentada por el que anda por la sala”

Los más de quince metros de altura del pabellón se dividían en cuatro niveles, donde en cada uno de ellos se muestran diferentes fotografías (con marcado carácter propagandístico) de gran formato de su país. Estos paramentos verticales se situaban en forma de cascada escalonada y de manera oblicua a las rígidas paredes exteriores, siendo iluminados con focos que proyectaban luces de colores. Con estos mecanismos visuales Aalto consiguió crear una compleja tensión espacial en interior del recinto convirtiéndolo en una especie de instalación artística.



Alvar Aalto – Pabellón de Finlandia para la exposición de Nueva York , 1937

En el cuarto nivel había fotografías del paisaje del país, en el tercero se encontraban fotografías de la población, en el segundo había fotografías de la industria y en la planta de acceso se mostraban diferentes productos que en ocasiones se relacionaban con lo que se veía en los pisos superiores.

Entre este material de exposición se encontraba abundante mobiliario del propio Aalto. La sensación general de este nivel de acceso era que pareciese una especie de bazar. En palabras del propio maestro “he buscado la mayor concentración posible, un lugar repleto de mercancías superpuestas y productos industriales. No era tarea fácil reunir estos elementos y formar un conjunto armonioso... La exhibición de objetos como tal no puede proyectar una imagen viva de un país. Esto solo puede hacerse de forma convincente mediante la atmósfera que ellos evocan juntos, a través de una totalidad que se comprenda intuitivamente.”

Estamos hablando de uno de los edificios de Aalto donde la idea de espacio es más importante. Éste no se percibe de una forma estática, es un continuo devenir de diferentes puntos de vista que nunca terminan de conquistar todo el espacio. El pabellón tiene vocación de recorrido, es una auténtica *promenade*. Como comenta a este respecto *Moisés Puente* “los ojos del espectador se movían en todas las direcciones, en vertical, en horizontal abrumados por la cantidad de productos heterogéneos yuxtapuestos en un conjunto unitario, como en un bazar; quesos junto a hélices, telas bajo esquís, etc.”



Alvar Aalto – Pabellón de Finlandia para la exposición de Nueva York , 1937

En este pabellón de Nueva York nos encontramos con el Aalto más libre, con el artista, con el arquitecto que se escapa de su corsé y se transforma en auténtico sociólogo para entender la idiosincrasia de su pueblo. Aquí nuevamente nos tenemos que remitir al capítulo de la identidad, para poder abordar la complejidad de su planteamiento para el pabellón. Metáfora, símbolo y representación aparecen en perfecta simbiosis dando cuerpo a la parte más humanista y escultórica del maestro. Es pura magia que se escapa a cualquier razonamiento, es la esencia misma de la arquitectura la que está presente en este proyecto.

Alvar nunca volvió a realizar espacios tan extremadamente abstractos y a la vez icónicos como este. Y lo más asombroso e insólito de la intervención, es que aun con semejante despliegue plástico, la forma no surge del espectáculo sino que viene de la mano de la más absoluta funcionalidad.

Para ser conscientes de la verdadera importancia del pabellón se pueden rescatar las palabras de *Antón Capitel* “El pabellón fue sin duda uno de los espacios experimentales más atractivos y espectaculares de la arquitectura moderna. Supuso la confirmación de un modelo de hacer con el que Aalto, dentro ya de una práctica plena de la arquitectura moderna, definía un modo tan personal como avanzado y poco convencional en el interior de la misma.

El edificio tiene cierta apariencia aleatoria en la forma, falsamente gestual o improvisada, y magistralmente modelada. Todo ello al servicio del carácter y del programa, y todo ello, genialmente efímero y ferial”



Alvar Aalto – Pabellón de Finlandia para la exposición de Nueva York , 1937

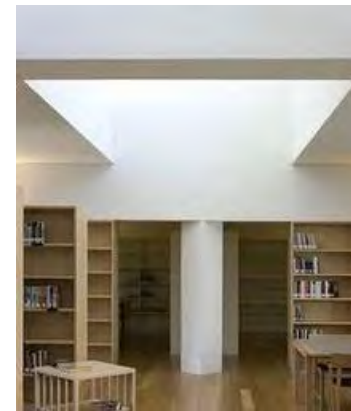
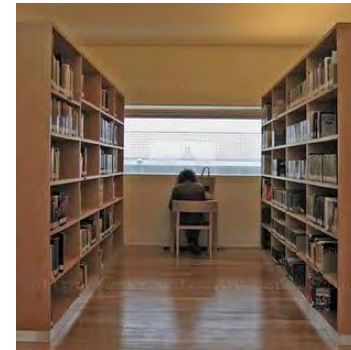
## 6.2 LA LUZ Y EL ESPACIO EN SIZA

Intentar explicar la luz y el espacio en la obra de Álvaro Siza, resulta complicado si lo desligamos de los demás factores que definen su arquitectura. Todos los conceptos analizados hasta el momento están estrechamente ligados entre sí, y cuando llegamos a este nuevo apartado no podía ser de otra manera. Tradición, identidad, contexto, topografía y transiciones son los elementos que junto al uso de la luz pueden dar una visión cercana de los “porqués” de la arquitectura del maestro portugués.

Este análisis de la luz y el espacio parece conveniente enfocarlo desde dos ópticas diferentes, pero que nuevamente se contaminan entre sí.

Por un lado, tenemos espacios donde Siza despliega innumerables mecanismos para garantizar una luz desde lo alto, que provoque sensaciones de calma y serenidad. Estos espacios suelen ser de carácter más bien introvertido y en ellos reina una gran intimidad.

Por otro lado, tenemos las aperturas que Siza realiza en sus fachadas. Éstas son siempre un compromiso entre el mundo exterior (que en muchas ocasiones queda enmarcado en potentes huecos), y la luz que necesita su interior en función del uso al que se destine.



Álvaro Siza - Biblioteca Viana do Castelo, 2001-2007



En la arquitectura de Álvaro Siza, rara vez se encuentran grandes paños acristalados a dos o tres niveles. No tiene fe en inmensas fachadas donde el vidrio es el único protagonista, ya que entiende que, en estos casos, la luz no se puede controlar ni matizar. Aun así, Siza, siempre es consciente de la cultura y clima en el que interviene, como bien comenta Brigitte Fleco, “A Diferencia de Portugal, donde la incidencia del sol puede resultar problemática, en Holanda tuvo que luchar por conseguir mucha luz. Este fue el argumento a favor de las grandes ventanas.”<sup>72</sup>

Álvaro Siza apuesta por huecos controlados, donde la luz nunca es excesiva, ni el sol pueda incidir en los espacios interiores aumentando su temperatura excesivamente. Para él, la luz es una cuestión de control y precisión. No es un problema de medir la cantidad de luxes, es algo más complejo que tiene que ver con medir la calidad de la luz. Para ello, sus aperturas se sitúan en lugares donde el exterior realmente vale la pena, siendo su forma (que no su tamaño) directamente proporcional a la belleza de la visión que se puede contemplar a través de estos huecos. Unas veces traerá el paisaje al interior, mediante ventanas de carácter horizontal, donde enmarcará el paisaje y otras veces, serán superficies de vidrio que llegarán hasta el suelo, provocando la sensación de continuidad entre el interior y el exterior. A Siza le gusta jugar a estar dentro del edificio pero pareciendo que estas fuera, y a estar en el exterior pero sintiéndose bajo cobijo, como si de un interior se tratase.

---

<sup>72</sup> BRIGITTE FLECO - Álvaro Siza, aka! arquitectura, 1999.



Álvaro Siza Pavillon Anyang Korea, 2007.



Álvaro Siza - Escuela Setúbal, 1986-94



Esa sensación de estar en un exterior, es la que Siza intenta buscar en proyectos como el pabellón Carlos Ramos o el restaurante Boa Nova. El concepto de ventana es eliminado para dar paso a una relación total con el exterior. El edificio se enlaza directamente con la escala más lejana, con la línea de horizonte del océano como telón de fondo del paisaje. Para ello, dispone de una amplia superficie acristalada que se puede “esconder” al tener un mecanismo que la hace descender completamente bajo tierra. Así, se libera al espacio de cualquier elemento que interrumpa la visión sobre el océano. A este respecto Curtis comenta,

“Los edificios de Siza hacen uso de la inversión entre el marco y lo enmarcado, y de la alternancia del primer plano con el telón de fondo, pudiendo orientar al visitante hacia una pequeña apertura, o bien pueden crear visiones ilusorias de perspectivas forzadas...

Las fronteras y los bordes son manejados de un modo ambiguo de manera que estos pueden percibirse como experiencias interiores”.<sup>73</sup>

Mientras que en el Pabellón Carlos Ramos, lo que realmente establece Siza es una relación inmediata con la escala más cercana. Por ello, plantea una serie de huecos que lo que hacen es atrapar un trozo de jardín, que queda acotado y definido por el propio pabellón con el cielo como techo. De este modo, este patio exterior se convierte en una sala más del propio edificio.

---

<sup>73</sup> El Croquis 68/69+95+95.



Álvaro Siza - boa nova 1958-63



Álvaro Siza - Pabellón Marcos Ramos, 1985-86

Por otro lado, la cualidad que Siza otorga a sus espacios tiene gran carga poética. Su arquitectura en este sentido se acerca muchísimo al mundo del arte. Llegado este punto, hay que reconocer que ese “algo” mágico que convierte la arquitectura en arquitectura con mayúsculas, es prácticamente indescriptible, y como todas las grandes obras de arte, solo se puede llegar a disfrutar al cien por cien con la experiencia sensorial de primera mano.

Él mismo reconoce no poder desdibujar las fronteras que separan el arte de la arquitectura (dando por hecho que ésta no siempre es arte), y quizás por eso sea que la pluma de José Saramago, haya sabido leer tan bien la relación de Siza con la luz y el espacio,

“La pared, en Siza Vieira, no es un obstáculo para la luz, sino un espacio de contemplación en que la claridad exterior no se detiene en la superficie. Tenemos la ilusión de que los materiales se volverán porosos a la luz, de que la mirada penetrará la pared maciza y reunirá, en una misma conciencia estética y emocional, lo que está fuera y lo que está dentro. Aquí, la opacidad se ha hecho transparencia. Solo un genio sería capaz de fundir tan armoniosamente estos dos irreductibles contrarios. Siza Vieira es ese taumaturgo.”<sup>74</sup>

<sup>74</sup> Artículo Publicado el 15 de Julio de 2009 en El Cuaderno de Saramago.



Álvaro Siza – Fundação Serralves, 1991-99

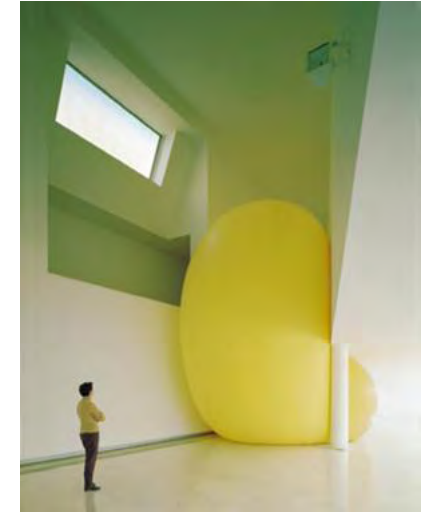


Álvaro Siza - facultad de ciencias de la información,  
Santiago de Compostela 1993

Esos materiales de los que habla Saramago y que forman la piel de los edificios de Álvaro Siza, no son otra cosa que una excusa para atrapar la luz en su interior. Su luz es precisa y delicada, nunca escasa ni excesiva, siempre aparece inundando los espacios en su justa medida. Luz moldeada y que modela el espacio.

La luminosidad siempre es resultado de varios condicionantes que definen y acotan sus interiores. Cada dimensión de la obra de Siza tiene un porqué y todos los espacios han sido recorridos por su cabeza antes de ser construidos. Siza, tiene esa capacidad espacial que se escapa al común de los mortales y que le hace poder recorrer sus edificios como si de un viaje se tratase cuando todavía su arquitectura se encuentra en el papel.

Quizás sea en la tipología del museo donde Siza se empeña con más ahínco en dotar a sus espacios de la luz natural que se merecen. Esta apreciación es siempre uno de sus caballos de batalla. Es una lucha constante contra directores de museos y comisarios de exposiciones que muchas veces quieren que no haya luz natural. Ni mucha ni poca, pues entienden que es mejor un espacio que solo dependa de la luz artificial para no condicionar las exposiciones. Pero ni siquiera en esto Álvaro Siza cede, y plantea las salas de exposiciones totalmente condicionadas por la luz natural, como por ejemplo sucede en el museo Santiago de Compostela, donde el artista, muchas veces, tendrá que jugar con la luz de Siza como una parte más de su intervención.



Álvaro Siza – Museo de Arte de Contemporáneo, Santiago de Compostela,

Pocas veces sus planteamientos arquitectónicos son blanco o negro, casi siempre tienen miles de matices. Siza disfruta de los grises. Mil circunstancias son que hacen que cada uno de sus espacios siempre resulte sorprendente y solo tengan en común el afán del maestro portugués por hacer de la luz la protagonista de sus intervenciones. Pero en cada caso, como veremos con algunos ejemplos, lo hace de manera totalmente diferente. Unas veces busca la intimidad más absoluta, las dobles orientaciones, los techos suben y bajan, otras veces provoca espacios que parecen más pequeños que lo que realmente son y en otras, como la iglesia de Marco de Canaveses, lo que busca es monumentalizar el espacio.

La arquitectura de Siza es profunda y compleja, aunque cuando se contempla de una manera superficial pudiera parecer un tanto formal y caprichosa. Sus espacios son muy puros, dan sensación de estar hechos sin apenas esfuerzo, pero es precisamente esa búsqueda de sencillez una de las características de su arquitectura, que como bien se encarga de recordarnos Máximo Del Vecchio,

“la fuerza de la simplicidad arquitectónica de Siza radica en el redescubrimiento de la arcaica topológica, que con una clara economía de medios hace reflejar un refinado sentido de la proporción y el espacio.”<sup>75</sup>

---

75 MÁXIMO DEL VECCHIO - Portogallo e dintorni. Edizioni Kappa, 1998.



Álvaro Siza – Fundação Serralves, 1991-99



Álvaro Siza - fundación Ibere Camargo, 2003-2006



Para Álvaro Siza, el usuario es sagrado y nunca un espacio queda sacrificado por su mayor espectacularidad formal o estética. En sus planteamientos nunca hay “a priori” siempre todas sus decisiones son “a posteriori”. El espacio y su luz son siempre consecuencia, nunca origen, y jamás parte de ningún gusto formal ni de ningún tipo de debilidad espacial.

Muchos de los espacios que diseña necesitan de una intimidad especial. Sus obras en muchas ocasiones parece que tienen que ver con el silencio. Son planteamientos sobrios, ordenados y evocadores. Su arquitectura nunca abandona la idea de cobijo, ni de recogimiento. Quizás aquí, en este aspecto, es donde más se pueda sentir su pasión por la arquitectura árabe,

“en la Alhambra, y en la arquitectura árabe en general, uno pasa del sol, de una luz fortísima de un patio, hacia un porche y luego llega a un ambiente de penumbra y luego a otro casi oscuro, en el que la luz modula y organiza el espacio.”<sup>76</sup>

Con este mismo espíritu parece que Siza coloca cada elemento de su arquitectura otorgándoles siempre la posición correcta. Cada lucernario está en el lugar preciso, con su dimensión y forma perfecta. Sus espacios, siempre generosos en dimensión y altura, parecen tener el don de la medida perfecta.



Álvaro Siza - Facultad de Ciencias de la Información,  
Santiago de Compostela, 1993.

<sup>76</sup> ÁLVARO SIZA, LA ARQUITECTURA UNIVERSITARIA, AAVV, 1983.



La arquitectura de Álvaro Siza, en este sentido, es extremadamente funcional, de hecho él mismo reconoce,

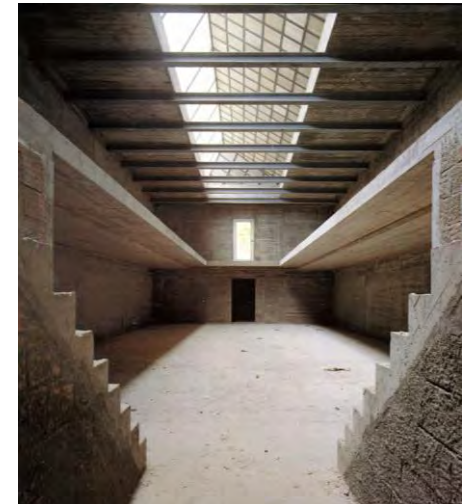
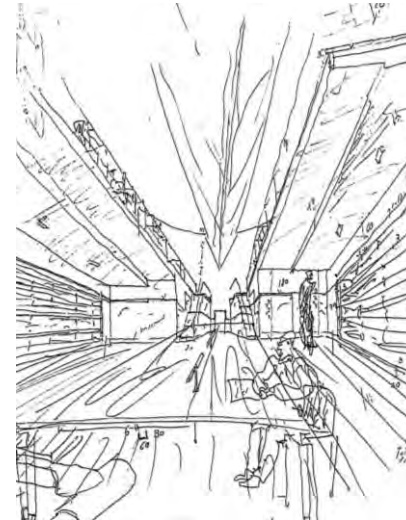
“soy un arquitecto antiguo, un funcionalista. Más adelante trato de liberar al edificio de esta atadura para hacerlo vivir en el tiempo”<sup>77</sup>.

De la misma forma, que en el capítulo de la contextualidad comprobábamos que efectivamente Siza era un contextualista, inmediatamente después debíamos reconocer que era eso y mucho más. Con su “funcionalismo” ocurre algo parecido. Siza siempre dota al espacio de una cualidad especial, que le hace además de funcionar perfectamente, se convierte en un deleite para los sentidos.

Gran parte de su arquitectura, presenta espacios ciertamente introvertidos, en parte por su propio uso y en parte por deseos de sus clientes. Para ello Siza crea auténticas atmósferas. Quizás sea esta la palabra que mejor recoge la esencia de sus espacios interiores. Como él mismo reconoce, estos mecanismos están siempre presentes en su obra, “Es muy importante el valor de la intimidad, de la defensa frente el exterior, que puede entenderse como visibilidad / no visibilidad y protección.”<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Entrevista a Álvaro Siza, 28.01.2007, publicada en el diario EL PAÍS.

<sup>78</sup> Álvaro Siza, entrevista; Enrico Molteni, Alessandra Cianchetta Álvaro Siza.: Casas 1954-2004, Editorial Gustavo Gili, S.L.2008.

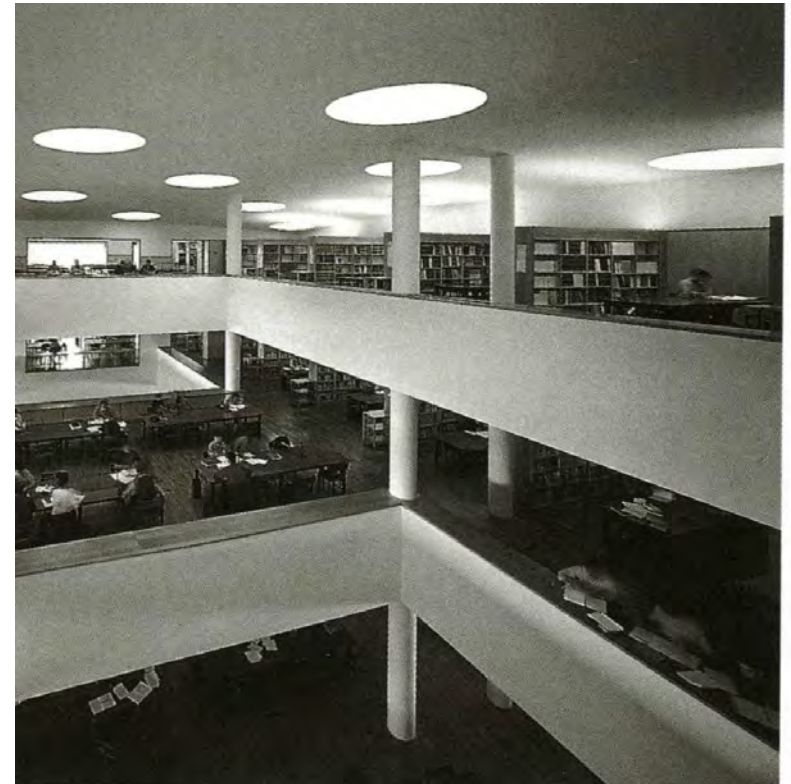


Álvaro Siza – Facultad de arquitectura de Oporto, 1988

Esta atmósfera que acoge debidamente cada actividad de los edificios de Siza, se cuida de manera especial cuando entramos en el mundo de las bibliotecas. Así, si tomamos como ejemplo su BIBLIOTECA PARA LA UNIVERSIDAD DE AVEIRO podremos entenderlo perfectamente. A este respecto Siza comenta,

“la biblioteca moderna ha perdido esa atmósfera casi de desván y también el valor simbólico, glorificado con las cúpulas, los techos altísimos y modulados. Ha perdido esa polvareda de luz dorada, que llega de las ventanas a una altura inesperada, siempre insuficiente para iluminar con eficacia, solicitando el apoyo de las lámparas vedes. Ha perdido del mismo modo la posibilidad de volver a ser lo que era, en sus diversas versiones, y sin duda y definitivamente, se ha distanciado de los caminos de la nostalgia”.

Realmente, proyectos como la biblioteca de la Universidad de Arquitectura de Oporto o este proyecto para Aveiro, no dejan lugar a dudas de la calidez y calidad que consigue con el uso de la luz en sus espacios. Siza lo confirma con su comentario sobre esta última biblioteca, “se optó en la medida de lo posible por el uso de luz natural de una forma indirecta y difusa, a través de la aplicación de elementos de corrección en la incidencia solar en los vanos de las paredes y en los tragaluces de las cubiertas”<sup>79</sup>.



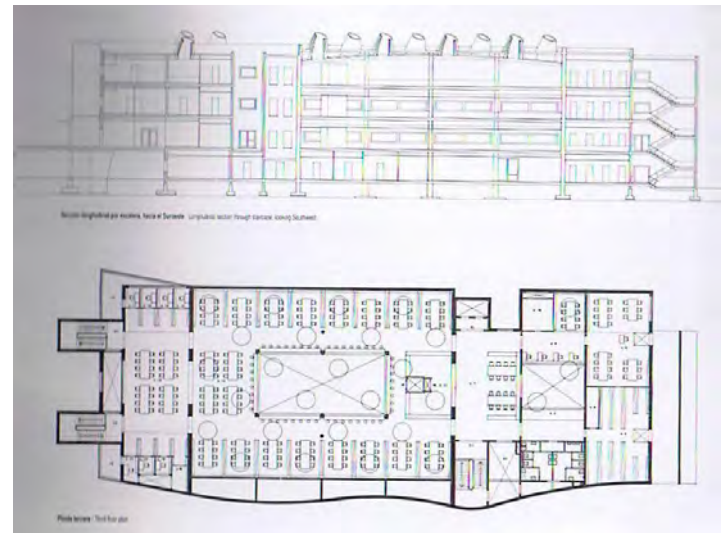
Álvaro Siza – Biblioteca en Aveiro, 1988 – 1994.

<sup>79</sup> Memoria del proyecto de la biblioteca de Aveiro.

Este sobrio edificio consta de cuatro niveles sustentados por columnas circulares exentas, que se disponen en torno a un “patio” central cuadrado donde la luz natural desciende desde lo alto por una serie de lucernarios “a lo Aalto”. Estos tragaluces son debidamente inclinados con orientación norte, para no recibir una radiación directa, inundando de manera difusa todo el espacio central. Siza buscaba con ello,

“un ambiente de recogimiento que creara una atmósfera de concentración. No quería grandes aperturas exteriores que perjudicasen esta concentración. Al espacio central se pasa por un atrio, también a triple altura, iluminado cenitalmente. Una vez en las salas, se puede disfrutar de grandes visiones diagonales entre los diferentes pisos. <sup>80</sup>

De esta forma, la sala de lectura está ocupada por mesas de lectura para ocho personas, que a su vez son flanqueadas por las estanterías. Éstas no llegan hasta el techo, permitiendo ordenar el espacio a la vez que este fluye por toda la planta al no perderse en ningún momento la continuidad del techo.



Álvaro Siza – Biblioteca en Aveiro, 1988 – 1994.

<sup>80</sup> Documental, Cava de'Tirreni - Fornace della Cava



Quizás, lo más destacado del proyecto sea la relación que se produce entre una luz vertical que centra todo el espacio y esas visiones cruzadas que se producen desde cualquier punto de la sala. Es importante recordar, que siempre se tiene la referencia del exterior gracias a las ventanas perimetrales. Toda esta riqueza espacial da, como resultado, una atmósfera de calma y quietud ideal para la lectura.

De esta forma, la biblioteca dispone de abundante iluminación natural en su parte central que se complementa con las hendiduras horizontales que Siza rasga en el muro exterior. Esta fachada de ladrillo rojo, que reviste todo el exterior de la biblioteca está horadada, de manera precisa, por huecos que responden siempre a las necesidades interiores. Como el propio autor afirma,

“creo que los límites del edificio se encuentran en el modo de controlar las relaciones entre el exterior y el interior. Tiendo más a pensar las aberturas de un edificio por razones específicas de su interior que por la composición y la imagen exterior que puedan ofrecer.”<sup>81</sup>

---

81 El Croquis 140, ALVARO SIZA



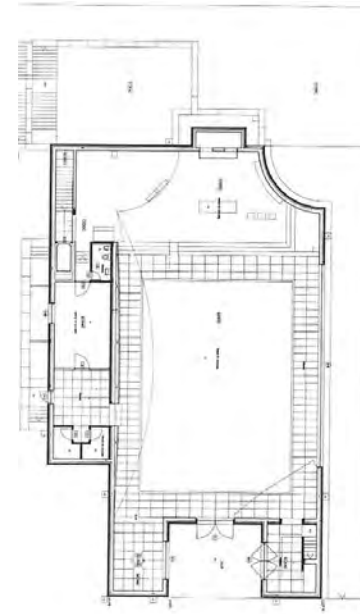
Álvaro Siza – Biblioteca en Aveiro, 1988 – 1994.

Para seguir profundizando en el estudio de la luz y el espacio en Álvaro Siza nada mejor que hacerlo con la pequeña iglesia de MARCO DE CANAVESES, que construyó en el año 1996. El proyecto se realiza en estrecha colaboración con el propio párroco de la iglesia – Nuno Higinio –, asumiendo desde el principio unos condicionantes económicos muy fuertes que le llevan a Siza a plantear una de sus soluciones conceptualmente más complejas pero que se traducen en espacios sencillos y relativamente fáciles de construir.

Pocas veces una planta y un alzado tan simétricos nos pueden llevar a soluciones espaciales tan asimétricas, donde el uso de la luz juega un papel clave a la hora de entender y disfrutar el espacio interior del edificio.

Nos encontramos en un lugar del extrarradio de una localidad periférica del centro de Portugal. El lugar elegido, tiene unos fuertes desniveles que la propia iglesia va salvando, usando su cripta a modo de zócalo para alzar el volumen principal hasta la cota de la plaza que preside la propia iglesia. Este espacio público se termina de configurar gracias al centro parroquial que años más tarde se levantaría de manos del propio Siza.

Cuando el feligrés se va aproximando al emplazamiento, se encuentra con una visión del volumen de la iglesia en la que no se puede reconocer ningún símbolo “clásico” que la identifique como tal. Álvaro Siza comenta que no quería “hacer un edificio con una cruz”. Por ello, en esta visión lejana no se reconoce ni siquiera las torres de la iglesia que acogen el campanario, del que no se tiene noción hasta estar justo en frente de la fachada principal.



Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canaveses, 1996



La iglesia está orientada de manera tradicional, este – oeste, y su composición en planta no puede ser aparentemente más sencilla. Una sola nave, con capacidad para 400 personas, de algo más de 30 metros de longitud, conforma todo el espacio. A la iglesia se entra desde el lado oeste, quedando el altar enfrente en el este y formando ambos el principio y fin del eje longitudinal de la iglesia. Hasta aquí nada novedoso, y sobre todo nada que pudiera hacer presagiar la riqueza del espacio que se desencadena con el resto de los mecanismos arquitectónicos usados por Siza. Como veremos a continuación, el edificio solo se puede llegar a entender cuando aparecen las sucesivas secciones que van generando el volumen interior.

Es importante resaltar, que el alzado principal ya descrito aparece después de una larga caminata hacia la iglesia, siendo la puerta principal el elemento más sorprendente del proyecto. Dos gigantescas hojas de madera marcan la entrada agudizando la sensación de simetría del alzado y confiriéndole una verticalidad mucho mayor que la que realmente posee. Estos mecanismos “ilusorios” sirven para conseguir más por menos. Y ese “más”, es poder aspirar a tener una cierta monumentalidad, que ni su presupuesto, ni su tamaño, ni sus materiales se lo podían permitir. Pero esta gran entrada se reserva para los días señalados. La puerta de uso habitual se ubica en la base de una de las torres que flanquean la puerta principal, mientras que en la base de la otra torre se sitúa el baptisterio.



Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canavases, 1996

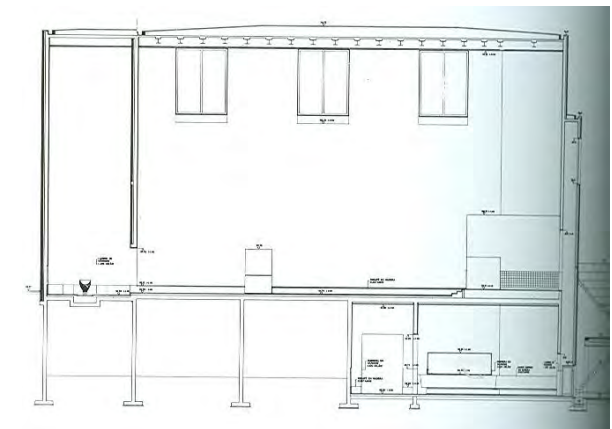
Una vez dentro del volumen de la iglesia nos encontramos con un espacio cuya dimensión es 16 metros de largo por 16 metros de ancho, es decir una proporción cuadrada. Esta proporción será nuevamente distorsionada por el arquitecto portugués gracias a diferentes estrategias espaciales.

Como es habitual en la obra de Siza, este espacio es imposible entenderlo completamente mediante fotografías. Si nos seguimos refiriendo al baptisterio, esta dificultad se agudiza pues hablamos de una dimensión vertical de toda la nave, es decir 16 metros de alto, para un espacio en planta, de 4x5 metros.

Lo que está claro, es que en este lugar de “inciación”, la luz tiene una delicadeza especial a deslizarse por los azulejos (fabricados artesanalmente) con que Siza ha revestido este espacio. Pero la localización del baptisterio no fue siempre tan clara, según palabras del propio Siza, “en un principio se situó junto al altar, pero posteriormente fue trasladado muy cerca de la entrada, para anunciar con ello la presencia de la asamblea de fieles.”<sup>82</sup>

La iglesia de la que estamos hablando, se pudiera decir, que en realidad son dos iglesias. Por una lado, tenemos una superior (la que se está analizando) y por el otro, una inferior que es una auténtica cripta. Ésta se relaciona con un mundo mucho más introspectivo y en el que la luz acompaña esta búsqueda de una mayor intimidad creando un espacio lleno de penumbra y focos de luz natural.

<sup>82</sup> ALVARO SIZA, IMAGINAR LA EVIDENCIA, Abada editores, 2003.



Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canaveses, 1996

Pero volviendo a las estrategias ilusorias que definen el espacio central de la nave, nos podríamos preguntar; cuáles son y cómo se llevan a cabo. Por un lado, Siza dispone de muy pocos elementos pero muy meditados en el interior de la iglesia y por otro lado, juega con la luz de manera que ésta provoca diferentes sensaciones espaciales. Álvaro Siza, tuvo la suerte de poder diseñar todos y cada uno de los elementos de la iglesia, lo cual contribuye a que nada quede fuera de lugar y todo haya sido cuidadosamente estudiado. Cada elemento tiene sentido en si mismo, pero es en su visión conjunta cuando cobra todo su esplendor. De hecho, una de las decisiones más importantes fue cómo diseñar los bancos. Al final, se decidió algo relativamente novedoso. El banco no es un elemento corrido, sino que se convirtió en una sucesión de sillas que remarcaban la idea de que cada individuo es único aunque, evidentemente, pueda formar parte de una misma comunidad.

Por otro lado, el juego de la luz es de una sutileza elevadísima. El mismo Kenneth Frampton comenta, “en esta obra, Siza recrea el espíritu de la iglesia cristiana primitiva proporcionando a la nave un carácter sobrenatural que reside, en gran medida, en la fluctuante presencia de la pared inclinada norte que ilumina la nave mediante altísimas ventanas”<sup>83</sup>. Y aún más lejos parece ir el propio párroco de la iglesia, Nuno Higinio, comentando, “la ventana horizontal tiene una escala humana, mientras que, las altas ventanas de la pared curva tienen una escala divina que te lleva directamente a pensar en un Dios que metafóricamente se está inclinando para proteger a sus fieles”



Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canavases, 1996

<sup>83</sup> KENNETH FRAMPTON, Álvaro Siza obra completa, Editorial GG, 2000.

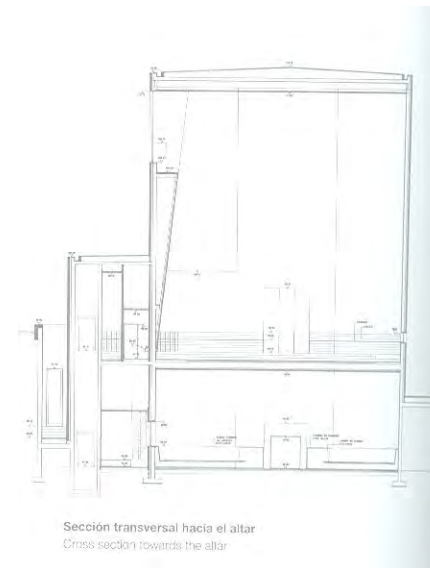
El maestro portugués, buscaba un espacio siempre luminoso, en el que poder disfrutar de una agradable luz neutra. Como el propio Siza recuerda, “yo recibí una educación católica, y tengo recuerdos de infancia de iglesias cerradas y oscuras. Me recordaban a las cárceles!”<sup>84</sup>, y esto es precisamente lo que intenta evitar con la disposición de tres generosos huecos situados en lo alto de la pared norte, donde nunca entra el sol de manera directa, aunque sí que es cierto, que la luz se va matizando a lo largo del día, “La iluminación natural va variando de acuerdo con el tiempo, siempre dependiente de la posición del sol, y va desde la proyección del trazo lumínico hasta el silencio de su difusión; un gran intervalo, riguroso y palpable “.<sup>85</sup>

Por otro lado, el altar se eleva 14 centímetros del nivel de la nave y queda enmarcado por la erosión que producen dos formas convexas en las esquinas y que no son otra cosa que la manifestación interior de los ábsides de la nave. La luz, con que Siza dota a este espacio fue uno de los temas más peliagudos del proyecto. Como él mismo comenta, “uno de los problemas a los que más vueltas le di fue a la pared del fondo de la iglesia. Tuve ahí una gran dificultad que resolví, con dos entradas de luz detrás del altar. Es una luz que viene de lo alto, y por lo tanto es una luz no intensa, que da como una vibración por detrás de la figura del sacerdote...”<sup>86</sup>

<sup>84</sup> ÁLVARO SIZA en entrevista realizada por William Curtis, El Croquis 68/69+95+95

<sup>85</sup> ALVARO SIZA, IMAGINAR LA EVIDENCIA, Abada editores, 2003.

<sup>86</sup> ENTREVISTA A ALVARO SIZA Por Esteban Fernández y Giorgio della Longa para el primer Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea.



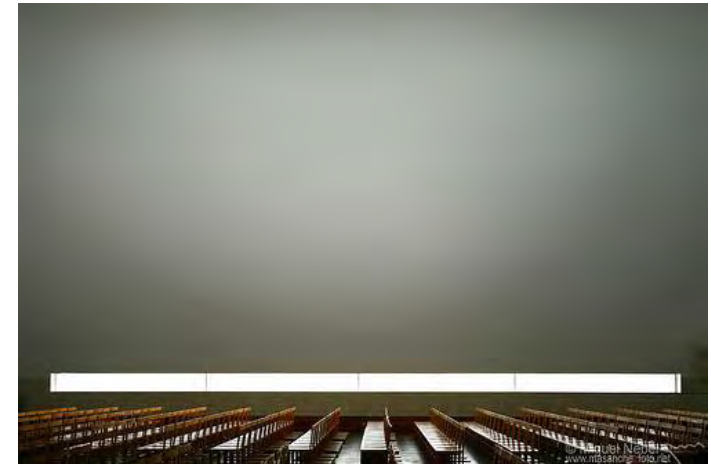
Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canavases, 1996



El tercer foco de luz de la iglesia, -una vez analizadas las ventanas altas y la luz del altar-, es la sorprendente ventana horizontal que aparece en la fachada sur. Realmente es complicado encontrar iglesias en las que desde el espacio interior de la misma, se pueda tener referencia del exterior y como bien dice el propio Siza, “la ventana contradice el ambiente de recogimiento al que estamos habituados en una iglesia, y generó polémicas por este motivo”.<sup>87</sup> De hecho, el autor también recuerda la anécdota de que una de las feligresas le escribía para contarle que por “culpa” de esta ventana no se podía concentrar en las palabras del sacerdote durante la celebración.

Aún así, la explicación que Siza da para este hueco viene a ahondar esta aparecete contradicción,

“la luz viene fundamentalmente de arriba y tiene como contrapunto una abertura baja, a la altura de los ojos cuando una persona está de pie, y que cuando está sentada las vistas sobre el valle desaparecen: sólo se ve el cielo. Es una ventana muy horizontal y de muy poca altura que también ayuda – con la verticalidad de las otras líneas de composición – a dar una idea de gran altura en el edificio.”<sup>88</sup>



Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canavases, 1996

<sup>87</sup> ALVARO SIZA, IMAGINAR LA EVIDENCIA, Abada editores, 2003.

<sup>88</sup> ENTREVISTA A ALVARO SIZA Por Esteban Fernández y Giorgio della Longa para el primer Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea.



Está claro, que los mecanismos arquitectónicos, no generan en todos los usuarios del edificio los mismos efectos. Y lo que para unos es una distracción, para otros en un punto de unión entre el mundo de la naturaleza y el mundo espiritual.

Quizás, sea el hecho de que Siza haya querido hacer más un templo de espiritualidad que una clásica iglesia cristiana, lo que le haya llevado a apostar por este elemento de relación con el exterior del que también habla William Curtis, “Es importante prestar mucha intención a las diferentes vistas que ofrece el edificio, pero también las vistas desde el edificio. Una larga y estrecha ventana horizontal te puede enmarcar el paisaje. El horizonte es traído al interior.”<sup>89</sup>

La verdad es, que nos encontramos ante uno de los proyectos más emblemáticos de la obra de Álvaro Siza, que coincide con el final de esta etapa exuberante de encargos y proyectos de gran entidad que recibió a partir de mediados de los años ochenta, y que coinciden con su periodo más analítico y a la vez más intuitivo de toda su carrera. .



Álvaro Siza – Igreja de Marco de Canavases, 1996

<sup>89</sup> Álvaro Siza en entrevista realizada por William Curtis, El Croquis 68/69+95+95

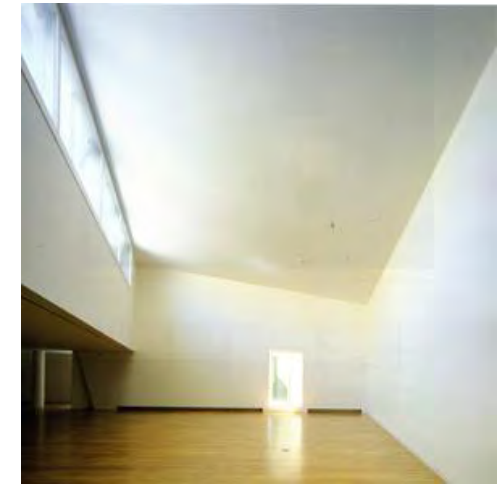
### 6.3 EL LUGAR COMUN DE LA LUZ Y EL ESPACIO

Alvar Aalto y Álvaro Siza siempre se plantean cuál es el dialogo que pueden entablar con la luz y el espacio. Comparten la mutua obsesión de querer dominar la luz natural para que actúe de la manera más adecuada en cada uno de sus proyectos. Como en toda la buena arquitectura, la luz no es un objetivo en sí mismo, sino un medio para conseguir dotar de diferentes caracteres a sus espacios. Por ello, ninguno de los dos cae presa del espectáculo de grandes huecos acristalados que ya desde mediados de la carrera de Aalto y principios de la de Siza, podían permitirse ciertas arquitecturas. En vez de ello, han seguido inventando y reinventando mecanismos para controlar la luz.

En la arquitectura de Aalto y Siza se puede observar una constante lucha por la precisión en este aspecto. Quizás, este sea un concepto que no ha sido demasiado utilizado como estandarte de la modernidad. Pero puede que sea el rigor en las medidas una de las características principales del estilo internacional, y en ese sentido, tanto Aalto como Siza, son extremadamente rigurosos. Por ello, es importante ver cómo en sus edificios difícilmente se verá un elemento estructural que interrumpa un espacio, a no ser que los propios maestros lo hayan buscado. La estructura de sus obras siempre parece bailar al mismo compás que sus entradas de luz, haciendo de lo más material y pesado y de lo mas inmaterial y ligero un solo “uno”, un solo “todo”.



Alvar Aalto – Museo en Aalborg, 1968.



Álvaro Siza – Museo de Arte de Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-93.



Alvar Aalto – pabellón de Paris, 1937

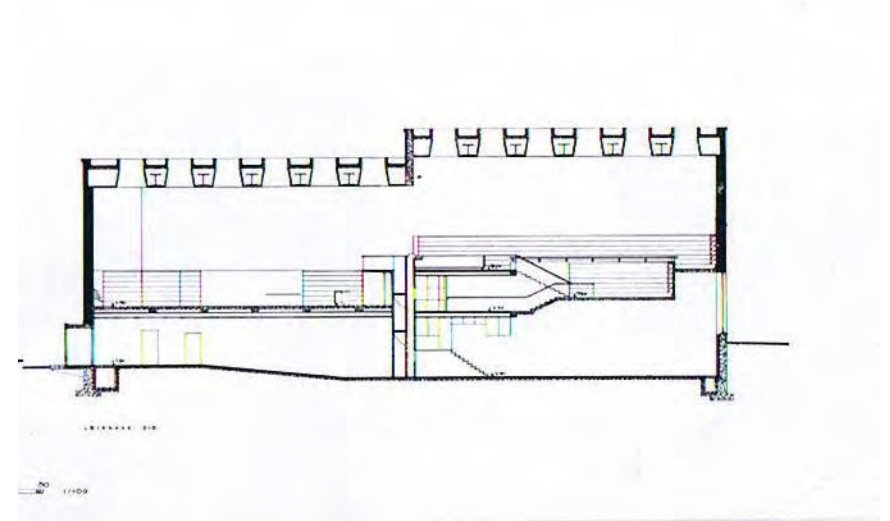


Álvaro Siza - casa vieira de castro, 1984-94

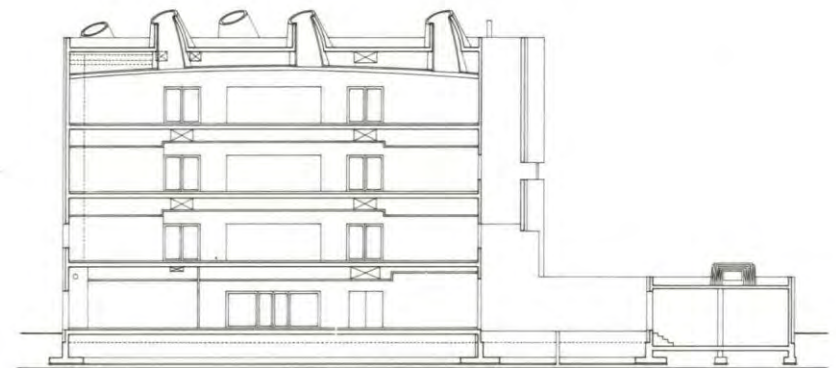
Como veíamos en el análisis del manejo de la luz en la arquitectura de Aalto, éste había sido pionero en una nueva forma de entender el espacio. Y este camino marcado por el maestro nórdico es el que no se cansará de seguir Álvaro Siza. Si nos centramos en el tema de la iluminación natural de los edificios, se pueden realizar dos afirmaciones. Por un lado, los dos arquitectos respiran de una sensibilidad similar a la hora de crear las atmósferas de sus edificios y por otro, los mecanismos que, en su día, usó Aalto no son muy diferentes de los que durante toda su carrera le ha gustado usar a Siza.

En este sentido, la similitud es tan fuerte, que el mismo Kenneth Frampton se atreve a afirmar, “la biblioteca de Aveiro de Álvaro Siza está directamente influenciada por la biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto”.

Ambos arquitectos tienen predilección por la luz neutra, por la luz que lucha contra la gravedad por permanecer en el aire, por la luz que parece tener peso propio. Estas luces densas, que parecen descender de manera lenta y homogénea, tienen que ver con su propia forma de entender la arquitectura. En ambos casos se huye del espectáculo, siendo ambos buenos estandartes de arquitectos silenciosos que presentan arquitectura que huye del espectáculo. Como ya se ha comentado anteriormente, tanto Siza como Aalto siempre necesitan tiempo para proyectar, pues saben que solo el paso de los días deja que fluyan las ideas de manera ordenada y correcta. Huyen de lo efímero, y de alguna forma buscan la eternidad. Sus arquitecturas hablan del silencio, y eso se transmite en sus serenos espacios, en sus pozos de luz.



Alvar Aalto – Biblioteca de Aveiro, 1988.



Álvaro Siza – Biblioteca en Aveiro, 1988 – 1994.



También cabe destacar, cómo estos mecanismos estructurales que conviven con tanta armonía con las entradas de luz, les llevan a planteamientos donde el centro del espacio se convierte en el corazón de sus proyectos. La estructura y la materia dejan paso al vacío, o más bien, se pudiera decir, que los muros se alzan para abrazar estos vacíos. En sus espacios, muchas veces serán las zonas perimetrales las que acogerán la mayor parte del tránsito de la gente. Tránsito que no tendría sentido si no hubiese este vacío central que termina “anclando” todo el espacio.

Esta relación entre la materia y el espacio es siempre muy comentada por el propio Siza,

“La luz funciona para la arquitectura y también para la pintura, porque cuando un pintor utiliza la sombra y la luz determina la composición, hace la forma. La luz es uno de los elementos de la formación del espacio, de la creación de ritmos que acompañan a los distintos tránsitos. Es tan importante la luz como la materia, como el muro. Constituye la lucha entre materia y espacio.”

Los límites de sus arquitecturas, muchas veces son totalmente herméticos, aunque cierto es, que esto no ocurre siempre, pero es una idea que se repite con cierta profusión. Lo que sí que es cierto, común y habitual es que sus mecanismos arquitectónicos siempre introducen en sus propuestas la idea de cobijo dentro de una atmósfera determinada.



Álvaro Siza – Biblioteca en Aveiro, 1988 – 1994.

Es importante remarcar, que para conseguir que sus espacios tengan este carácter de refugio, ninguno de los dos se deja llevar por la arbitrariedad. En ellos todo va de la mano, cada parte tiene sentido si se analiza por separado pero es, a su vez, dentro del conjunto cuando termina de entenderse completamente.

En edificios como las bibliotecas, que tanto gustan a los dos protagonistas, el propio mobiliario es el que termina pautando y llevando el peso del orden en el espacio. En algunas de ellas, este mobiliario será el que “forre” las paredes de la fosa que tanto les gustaba ubicar como zócalo del nivel inferior. Al final, de una u otra manera son espacios donde prácticamente no hay otra cosa, que un usuario, unos libros apilados de manera muy accesible y una muy cuidada luz natural.

Las similitudes entre ambos protagonistas, si nos referimos a esta tipología, ya han sido puestas en evidencia por el mismísimo Kenneth Frampton,

“La biblioteca de Álvaro Siza toma su carácter global de la tradición moderna escandinava, en particular de la biblioteca de Alvar Aalto. Galería, puente, fuselaje: una serie de metáforas tipológicas y estructurales vienen a la mente de manera simultánea cuando se accede a la pasarela de servicio situada bajo el lucernario triangular casi opaco.”<sup>90</sup>

<sup>90</sup> KENNETH FRAMPTON, Álvaro Siza obra completa, Editorial GG, 2000.



Álvaro Siza – Facultad de arquitectura de Oporto, 1988



Quizás, este en este punto es donde más explícitamente confluyen ambos arquitectos. Además de las similitudes conceptuales que se han ido analizando en otros capítulos, en el presente, nos encontramos que existen numerosos gestos formales legibles y reconocibles, sobre todo si nos fijamos en el tema de la iluminación cenital. Con ellos intentan crear lugares donde el usuario se pueda sentir acogido y nunca quede a merced de la grandilocuencia del espacio. Es, quizás, una de sus premisas de partida y de la cual William Curtis hace una acertada reflexión al respecto,

“Siza aprovecha la sección del edificio para revelar varios niveles, escaleras o descansillos a menudo jugando con los propios techos. Las variaciones de luz y sombra y las compresiones y expansiones del volumen realzan esta sensación de dinámica interna y externa.”<sup>91</sup>

Para terminar con este apartado, nada mejor que rescatar una cita de Álvaro Siza, que no costaría mucho creer que la hubiera dicho el mismo Aalto,

“la luz es uno e los elementos de formación del espacio, por definición y también de creación de los ritmos que acompañan los distintitos tránsitos. Es tan importante la lucha como la materia, como el propio muro. Constituye la lucha entre la materia y el espacio.”<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Texto de William Curtis, en El Croquis 68/69+95+95.

<sup>92</sup> ÁLVARO SIZA - la Arquitectura Universitaria, AAVV, 1983.



Alvar Aalto - villa Mairea, 1937-39



Álvaro Siza – Escola de Educação Setúbal, 1986/93

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

## CONCLUSION

ALVAR O ALVAR, lugares comunes.

Relacionar dos arquitectos de la importancia de Alvar Aalto y de Álvaro Siza, es un reto que siempre conlleva un gran riesgo. En el presente trabajo, no se ha tratado de encontrar formas arquitectónicas de la arquitectura de Siza que recuerden a las del maestro finlandés, sino que la búsqueda ha ido encaminada hacia la definición de los conceptos, ideas, y planteamientos comunes que se aprecian en los proyectos de ambos arquitectos. Dejar de lado, el aspecto formal de sus propuestas era una de las premisas de partida de esta investigación. Esta decisión ha resultado fundamental a la hora de encarar estos “lugares comunes” y que de una u otra forma se manifiestan en sus arquitecturas.

Siza, comienza su carrera arquitectónica cuando Aalto está poniendo fin a la suya propia. Es importante recordar, que Alvar Aalto era un arquitecto muy conocido para Álvaro Siza, antes de realizar éste sus primeras obras como Boa Nova o Leca de Palmeira. Pero no fue hasta el año 1968, cuando Siza junto a otros arquitectos portugueses, pudo viajar por los países nórdicos y conocer de primera mano la obra del maestro finlandés. Curiosamente a partir de esta fecha, es cuando la arquitectura de Siza comienza a compartir ideas “aaltianas” con un registro diferente. A partir de aquí, los “lugares comunes” que se encuentran entre ellos hay que buscarlos con más ahínco, ya que no son tan evidentes. De hecho, se pudiera decir, que a partir de este momento, Siza comienza beber de la arquitectura de Aalto de una manera más sutil y delicada.



Álvaro Siza



Alvar Aalto

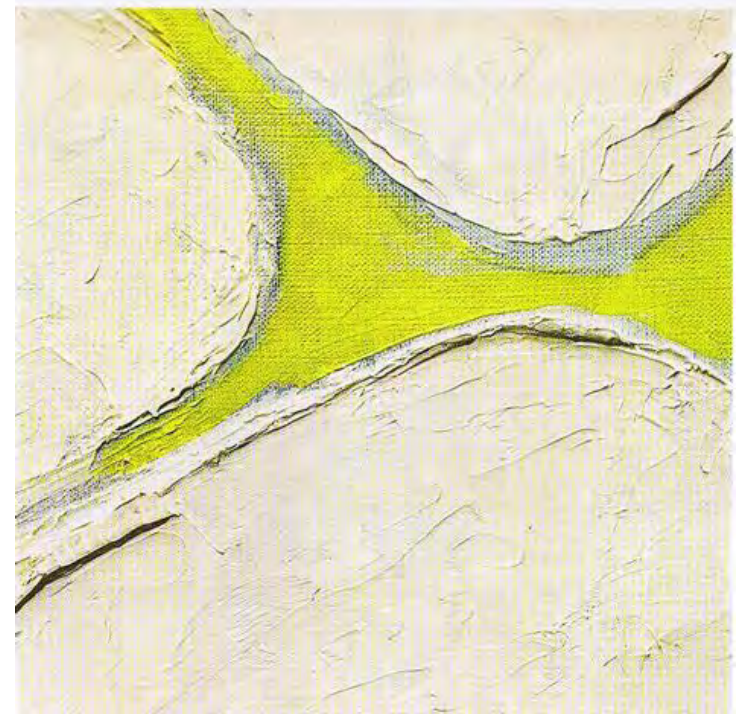


Las obras que realiza Siza pertenecientes a los años previos a este importante viaje, parecen estar bebiendo de las mismas fuentes arquitectónicas de las que bebió Aalto durante la mayor parte de su prolongada vida profesional. A este respecto el propio Siza comenta,

“la influencia de Aalto es inevitable porque se asienta en circunstancias muy similares entre nuestros dos países. Ambos hemos tenido la necesidad de redescubrir las raíces, restricciones comunes, y aislamiento. “

Con la elección de los seis “lugares comunes”: identidad, la tradición, el contexto, la topografía, el espacio intermedio y finalmente la luz y el espacio, se ha intentado poner cerco a esta investigación. Aún así hay que subrayar que no son compartimentos estancos que se puedan diseccionar de manera totalmente autónoma.

De hecho, el intentar explicarlos de esta manera, no deja de ser una simplificación de la complejidad real de sus planteamientos y por ello, sería deseable realizar una lectura transversal de este documento para que las ideas que se van analizando no queden incompletas.



Pintura de Alvar Aalto

También se puede comprobar lo agradecido del análisis, pues a diferencia de otras arquitecturas “más oscuras”, las de Siza y Aalto, parecen estar susurrando gran parte de sus secretos casi con solo mirarlas. Este atractivo natural que las envuelve se convierte en un plus que cuesta encontrar en otras arquitecturas.

Tanto Siza como Aalto, son arquitectos que teorizan poco y evitan hablar de utopías. Sus ideas siempre encierran el valor de lo concreto, el valor de aquello que es posible construir. Lo que han soñado, han construido y como toda la buena arquitectura, al percibirla, al disfrutar del espacio es cuando se puede terminar de experimentar lo que allá está ocurriendo. Porque lo más importante de sus arquitecturas es que son capaces de traspasar el mundo racional de quien las habita, y llegar directamente al mundo de las sensaciones y emociones.

Esta capacidad de sus arquitecturas de llegar a lo más profundo del ser humano, es algo que nunca se podrá describir en su totalidad. La esencia del arte es siempre, un tanto, escurridiza. Por mucho que este análisis se aproxime a este hecho fundamental, todo lo aquí expuesto no será otra cosas que una metonimia de lo que en la realidad acontece. La magia de la arquitectura no siempre se puede explicar en toda su complejidad, con solo palabras e imágenes. Aún así, se ha intentando entender cuáles son los mecanismos arquitectónicos que usan, tanto Aalto como Siza, para que cuando hablemos de sus arquitecturas, estemos hablando de arquitecturas con mayúsculas.



Boceto de Alvar Aalto en viaje a San Gimignano, 1924.

Lo que sí que se puede asegurar es que uno de los rasgos más característicos de la obra de Siza y Aalto, es que nunca manejan una sola variable en sus proyectos. No hay una idea potente que genere todo el proyecto, y mucho menos una metáfora de esa idea que sus planteamientos. En ambos arquitectos se ve el manejo de muchas las ideas que andan pululando en sus cabezas y que la suma de ellas es la que va dando forma al proyecto. Como bien se encarga de recordarnos Juhani Pallasmaa refiriéndose a la arquitectura de Aalto, pero que sus palabras, bien pudieran valer para cualquiera de los dos maestros,

“Aalto en sus diseños no se basa en una idea total dominante, sino más bien en una atmósfera. Su proceso no deja de ramificarse, sugiriendo nuevas posibilidades. En lugar de confiar en una única idea arquitectónica y sus articulación. Su arquitectura dividía el todo en secuencias y contrastaba motivos diversos, de la misma forma que una sinfonía está dirigida en tiempos o una obras de teatro en actos.”<sup>93</sup>

Para conseguir estas atmósferas en sus arquitecturas, parece que les gusta navegar siempre entre cierta ambigüedad que les hace obtener sinergias de varios frentes. Esta es la clave de su arquitectura, nunca niegan los opuestos, siempre los tratan de integrar, y nunca se amilanán ante las dificultades, sino que las usa en su favor. De lo que estamos hablando es de una verdadera síntesis de contrarios, que son el motor interno de sus planteamientos.

---

<sup>93</sup> AV Monografías 66, pag. 18.



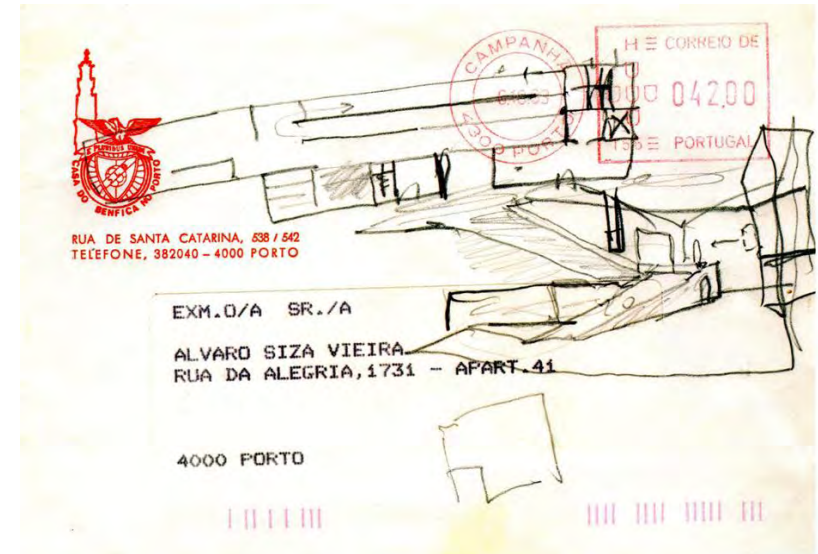
Boceto de Alvar Aalto



Boceto de Álvaro Siza



Para terminar, quizás volver a insistir en que una vez hecho este análisis a través de varias de sus ideas y obras más importantes, parece evidente que ninguno de los dos juega a ser divo de la arquitectura. Sus posicionamientos arquitectónicos, están marcados por la humildad y en ellos, el hombre, es siempre el centro de sus planteamientos. Quizás esta ausencia de ego, o por lo menos de un ego que se imponga al buen hacer arquitectónico, se ve claramente reflejado en delicadeza con la que sus edificios se sitúan en el lugar. A diferencia de otros arquitectos, sus planteamientos solo “hacen ruido” cuando es estrictamente necesario, siendo por lo general sus arquitecturas más bien calladas, alejadas de la farándula del espectáculo, y muy comprometidas con el lugar donde se insertan.



ALVAR O ALVAR, lugares comunes.



## BIBLIOGRAFIA

### LIBROS

JUHANI PALLASMAA; Conversaciones con Alvar Aalto, Ed. Gustavo Gili, 2010.

CAPITEL, ANTON; Alvar Aalto, ediciones Akal, Madrid – España, 2004.

JOSE MARIA JOVE SANDOVAL; Alvar Aalto, proyectando con la naturaleza, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.

GORAN SCHILDT; Aalto, de palabra y por escrito, el croquis editorial, Madrid, 1997.

LOUNA LAHTI; Aalto, Tashen, 2004.

PETER REED; Alvar Aalto 1998-1976, Electa, Milano, 1998.

AAVV Alvar Alto – Villa Mairea 1938-39, Alvar Aalto Foundation, Helsinki, 1998.

JOSEPH MUNTAÑOLA THORNBERG, Alvar Aalto, Khora, Barcelona, 2001.

FABIO MANGONE MAIRA LUISA SCALVINI; Alvar Aalto, Eitori Laterza ,2003.

GORAN SCHIDT; Alvar Aalto, de palabra y por escrito, El Croquis Edit. 2000.

GÖRAN SCHILDT, Alvar Aalto. Tehe mature years, Rizzoli, Nex York, 1991.

KENNETH FRAMPTON, Álvaro Siza obra completa, Editorial GG, 2000.

ALVARO SIZA, obras y proyectos 1954 – 1992, José Paulos dos Santos (ed), 1993.

AAVV ÁLVARO SIZA, LA ARQUITECTURA UNIVERSITARIA, 1983.

ANTON CAPITEL, La obra de Aalto en Finlandia, edita arquitectosdecádiz, 2005

JOSÉ ANTONIO CORTÉS - Patio y casa. DPA 13, 2001.

ALVARO SIZA – Imaginar la evidencia, Abada Editores, 2003.

BRIGITTE FLECO - Álvaro Siza, akal arquitectura,1999.

ALVAR AALTO - Visiones urbanas. Fundación ICO, 1999.

### ARTICULOS / REVISTAS / ENTREVISTAS

AV MONOGRAFÍAS 66, Alvar Aalto.

EL CROQUIS 68/69+95+95, Álvaro Siza.

EL CROQUIS 140, Álvaro Siza.

Habitar de tiempo. Imágenes para la lectura de una casa, JUAN P. QUINTERO (1996).<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/1/coll/coll4t.html>

ARQUITECTURA – Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 271-272, 1988.

REVISTA ARTE, SOCIEDAD Y PERCEPCIÓN, Número 29, por Vicente Pérez Carabias.

ARQ, Texto de José Luis Meza, [noticias.arq.com.mx](http://noticias.arq.com.mx). Octubre 2007.

EL PENSAMIENTO - Humanismo y teoría de la arquitectura en Alvar Aalto. REVISTA AITIM Carlos Asensio Galvín, 1992.

Álvaro Siza, entrevista de María del Mar Rodríguez en [MAGAZINEDIGITAL.COM](http://MAGAZINEDIGITAL.COM)

Entrevista a Álvaro Siza, 28.01.2007, publicada en el diario EL PAIS.

Entrevista a Álvaro Siza, publicada en EL CROQUIS 68/69+95.

Entrevista a Alvar Aalto, 1972, para la TELEVISIÓN FINLANDESA.

Entrevista a Álvaro Siza, 14.11.2008, publicada en EL PUEBLO DE CEUTA.