



Entrevista con Álvaro Siza en su estudio de Oporto.

Diálogos de Arquitectura y Luz con Álvaro Siza

Dialogues of Architecture and Light with Alvaro Siza

Raúl García García

RESUMEN: Extracto de una entrevista inédita y exclusiva realizada a Álvaro Siza, arquitecto portugués ganador del premio Pritzker en 1992, que tuvo lugar en su estudio de Oporto. La entrevista fue realizada en dos partes -diciembre de 2016 y enero de 2020-. En ella, Siza habla de arquitectura, de su obra, y de la importancia de la luz como parte esencial del proyecto y del proceso creativo, reflejado de forma paradigmática en su Iglesia de Santa María en Marco de Canaveçes.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, Luz, Alvaro Siza, Iglesia de Santa María, Marco de Canaveçes, Arquitectura religiosa.

ABSTRACT: Extract from an unpublished and exclusive interview with Álvaro Siza, Portuguese architect who won the Pritzker Prize in 1992, which took place in his studio in Porto in two parts -December 2016 and January 2020-. In the interview, Siza talks about architecture, his work, and the importance of Light as an essential part of the project and the creative process, with the more paradigmatic example in the Church of Santa Maria, in Marco de Canaveçes.

KEYWORDS: Architecture; Light; Alvaro Siza; Iglesia de Santa María, Marco de Canaveçes; Religious architecture.

RECIBIDO: 04 agosto 2020 APROBADO: 22 octubre 2020

Introducción

Álvaro Siza es uno de los arquitectos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, y lo que va del XXI, con proyectos a lo largo y ancho del mundo, desde su Portugal natal hasta Korea, Macao, Brasil o, recientemente, también Estados Unidos. Acumula los más prestigiosos premios y galardones, y cuenta con el reconocimiento y la admiración de la crítica, los compañeros de profesión y sus compatriotas, siendo frecuente que la gente se dirija a él como 'Maestro' cuando camina por las calles de Porto, o toma un taxi.

A sus 87 años, el maestro portugués nos recibe en su Estudio situado a la orilla del río Duero, en Oporto, a donde salvo raras excepciones sigue yendo cada día, incluidos los fines de semana, 'para poder organizar el trabajo de la semana siguiente'. En esta conversación, servida en dos tiempos que se corresponden con dos encuentros mantenidos en diciembre de 2016 y enero de 2020, Siza nos habla de la situación actual de la arquitectura y de la importancia de la luz en el espacio arquitectónico, ya desde el inicio del proyecto, para terminar ahondando en la simbología de esta luz en su proyecto más paradigmático en ese aspecto: la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveçes, objeto de una investigación que el autor de las entrevistas viene desarrollando en torno al carácter material, cinético y semiótico de la luz como elemento generador fundamental del espacio-tiempo arquitectónico.

Primer Movimiento: Arquitectura y Luz

1. **La figura del artista total que durante el Renacimiento tuvo representantes tan notables, hoy se ha perdido. El arquitecto parece cada vez más alejado de la figura de artista/artesano y más próximo a la de un Director de orquesta... ¿Se puede hacer buena arquitectura sin interesarse por las otras artes?**

AS: *Coordinar está bien porque el saber incluido hoy en la Arquitectura es tan complejo, con la exigencia de confort, medidas, estructural, normativa... Se ha tornado muy complejo, de forma que o alguien tiene que coordinar o de lo contrario caemos en la Torre de Babel. Y es lo que está sucediendo muchas veces; por ejemplo, uno hace un proyecto y después lo entrega a un ingeniero que hace lo mejor que sabe respecto a la imagen, y luego pasa a un paisajista que hace el jardín y luego pasa a un interiorista que hace los interiores... Creo que quien está capacitado para esa coordinación es el arquitecto. Porque no es un especialista. O es un "especialista de no ser especialista". Coordinar no es sólo escuchar y poner en contacto. Es tener una idea, un concepto, y luego los participantes se concentran en el resultado final, que es el arquitecto quien lo coordina.*

- El arquitecto debe saber un poco de todo.

AS: *Sí, saber un poco de todo ... Y con la experiencia cada vez sabe un poco más. Pero no para sustituir al ingeniero de estructuras, o al paisajista... sino para ponerlos a trabajar en conjunto, y conquistar y defender la integridad del proyecto. Por tanto, no es un coordinador neutro. Es un coordinador con un objetivo claro, eso es fundamental. Hoy es imposible una formación que abarque e incluya en profundidad todos los saberes que se concentran en la Arquitectura y el proyecto. Claro que los equipos nuevos son un apoyo muy importante, rápidos en unas fases, lentos en otras. El boceto es mucho más rápido, no es comparable. Por eso la importancia del dibujo en la formación*

de los arquitectos es grande. De ninguna forma se puede dialogar con más rapidez que con el boceto.

Estoy empezando ahora mismo a concretar un proyecto (muestra su cuaderno repleto de bocetos). Son estudios para el interior de este proyecto. Aquí puedo ensayar muchas hipótesis. Esto el computador no lo hace de esa forma. Puedo intentar, criticar, cambiar, seleccionar...

- ¿Es posible integrar la luz con dibujos en esa fase tan inicial del proyecto?

AS: *Claro que es posible. Es contemporáneo con todo el resto. Después están la maqueta, el ordenador, conversaciones con ingenieros de las distintas especialidades. Ésta es una maqueta de una Fundación, un pequeño Museo, en Portugal, aquí cerca (alarga la mano para coger dos maquetas de su mesa). Ésta es para estudiar exactamente la luz, una luz indirecta que entra, e ilumina los nichos... Y claro que hay un sistema de iluminación indirecto, pero hay que controlar como define el espacio. Por tanto, el diseño recibe la influencia también de cómo entra la luz. Una ventana... esta ventana (señala en su despacho) está aquí porque necesito luz aquí y porque tiene una vista muy buena. Podría no tenerla o podría estar allí y tendría que abrir la ventana allí. Por tanto, esto es una prueba de cómo interior y exterior son la misma cosa. Es absurdo que uno se encargue de hacer el edificio y después llame a otro para ver la luz, estudiar el interior, a menos que sea un miembro del equipo, siempre con una coordinación general. Pero en la fase inicial de un proyecto hay una cabeza, sobre todo para pensar, captar a los otros y ponerlos en contacto.*

2. ¿No cree que la luz debería estudiarse en las escuelas no solo desde un punto de vista técnico, sino como herramienta proyectual con el fin de enseñar a integrar la Luz a priori en lugar de añadirla a posteriori al espacio construido?

AS: *Sí, y se hace. Yo trabajo con un ingeniero de luminotécnica, por ejemplo. Pienso en el tipo de luz indirecta, y su influencia en el espacio formal, pero hay un ingeniero especializado en electrotecnia, para controlar la intensidad, las distancias y todo eso. Y este ingeniero trabaja con ordenador, construye una imagen virtual y luego puedo estudiar qué intensidad hay en una pared, qué intensidad hay en el suelo... Es necesario para el rigor. Yo lo estudio con el apoyo de un ingeniero, y en las escuelas debe ser un tema como los otros, no es un tema especial. Es una parte del concepto de la Arquitectura.*

La última cosa absurda que escuché o leí respecto a eso fue un concurso en Portugal donde se exigió que en un equipo el coordinador fuese un ingeniero especializado. Es una cosa loca, porque un especialista no puede coordinar. No es que el arquitecto le vaya a decir a este ingeniero o aquél cómo hay que hacerlo. No le va a decir al ingeniero de estructuras cuánto debe tener de alto la viga. Claro que con experiencia el arquitecto empieza a tener una noción de la dimensión que es necesaria, de cuánta superficie de iluminación es necesaria, pero para dar rigor a eso y también para ahorrar muchas horas de trabajo eventualmente inútil, hay que trabajar con el que tiene la herramienta para ver la intensidad, etc.

3. Hay una gran diferencia entre el significado de la luz natural en occidente/oriente. Para proyectos como los de Macao o Corea, por ejemplo. ¿Tuvo usted un acercamiento a la cultura del lugar para abordar el tratamiento de la luz?

AS: *Hay un aspecto climático, hay un aspecto geográfico y hay un aspecto cultural. Por ejemplo en Holanda hay mucha menos intensidad de luz, en general, que en Portugal o en España. Por tanto en principio las ventanas tienen que ser más grandes.*

Luego hay aspectos culturales. Con respecto a la luz, un ejemplo muy interesante son las casas árabes. Los palacios árabes y la tradición cultural que existe también en la Península. Si entras en La Alhambra, ves un patio con luz fortísima, y luego un pórtico donde disminuye un poco, y luego una secuencia de salas con mucha luz, luego pasas a una casi penumbra y hasta la oscuridad... y después vuelve la luz. Porque en realidad una casa sirve para proteger, para descansar y para socializar también. Y por tanto las necesidades de luz para el confort son distintas dentro de una casa. Es muy limitado definir la misma exigencia de luz para todos los espacios. Es absurdo porque las necesidades son distintas. Pero eso sucede... Yo recuerdo cuando iba a trabajar en el Metropolitano de Nápoles. Había una exigencia de que la intensidad de la luz fuera la misma en todas partes, medida con aparatos a un metro del suelo. Siempre la misma luz... Puede ser que en un sitio no haya necesidad de luz intensa, o en unas oficinas, por ejemplo. No, tenía que ser igual. Esto es absurdo, es una limitación cultural increíble.

- 4. Nombraba antes La Alhambra... Usted ha dicho en alguna ocasión que es más fácil hacer un proyecto cuando hay una referencia fuerte, pero también piensa que construir en un lugar muy bello equivale a destruirlo... ¿qué ocurre en proyectos como el del Atrio de La Alhambra? ¿Cuánto le impone el hecho de actuar en una obra con tanta relevancia y con una identidad tan marcada?**

AS: *Lo único que me apetece decir es que, con todo el esfuerzo, con todos los concursos, jurado... Al final mi proyecto no se va a construir... Pero este es como cualquier proyecto. Puede haber una inhibición ante la calidad enorme, pero esa calidad también produce una sugestión mucho más profunda para encontrar el camino, para encontrar la solución arquitectónica. Algo parecido ocurre al proyectar dentro del Casco Histórico, porque en la periferia tienes mucha más dificultad porque no encuentras puntos de apoyo con el ambiente preexistente. Entonces para mí es mucho más tranquilo trabajar con una identidad muy marcada, que trabajar en las periferias.*

- 5. Leyendo entrevistas, Siza ha sido catalogado de funcionalista, esencialista, racionalista, contextualista, pragmático, minimalista... ¿Cómo se define a sí mismo? ¿Cómo le gusta que le consideren?**

AS: *Lo que tengo que decir sobre eso es que hay demasiados '-ismos'. Los '-ismos' son inventados para poner orden en el análisis del conocimiento, por los historiadores, por los artistas mismos. Para saber la vía que se está analizando, que se está siguiendo, que es siempre una cosa para partir hacia otra. No es una cosa fija. De la misma forma que no se puede decir que Picasso es neoclásico, cubista, expresionista o surrealista... Es todo eso. Porque todo eso forma parte del patrimonio de su obra, de su conocimiento global.*

6. En su obra, quizás inconscientemente, se aprecia la influencia de algunas referencias anteriores como Le Corbusier, Aalto, Loos, J.J.P Oud...

AS: Claro que las hay. Ése es el aprendizaje de cualquier arquitecto. Nosotros aprendemos viendo. No mirando, viendo. Y claro que ese aprendizaje exige un gran margen de observación y de atención. Por tanto en un cierto momento, uno ya no está concentrado solo en Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, aunque vienen cuando es necesario. Por eso, cuanto más se ve, más capacidad proyectual se tiene y más libre se está de caer en la copia.

- A estas alturas de su vida, ¿Álvaro Siza encuentra referencias también en arquitectos jóvenes o su mejor referencia es la propia experiencia acumulada?

AS: Claro que sí. No importa ser joven o viejo o del siglo XVI. Lo que se ve produce un impacto. Puede ser una ayuda más tarde o puede no interesar, pero queda ahí. Todo lo que se ve tiene un interés, aunque sea de negación, de crítica negativa.

7. Usted defiende que el gran talento de Le Corbusier era ser el hombre adecuado en el momento y el lugar adecuados...

AS: Sí, el aparece en un momento de gran transformación en todo el mundo. En los años 20, años 30... Hay una enorme euforia después de la I Guerra Mundial, un apetito de vivir, de crear... es un momento donde la creación artística sufre un impulso tremendo. Más tarde sucede un poco lo mismo, cuando acaba la II Guerra Mundial, en los años 40. Y realmente Le Corbusier estuvo ahí en ese momento y eso tuvo un impacto enorme para un hombre tan sensible como era él.

- ¿Cuál es el gran talento de Siza?

AS: No creo que haya sido una cuestión de talento. Es una cuestión de trabajo, concentración y de ojos abiertos. Nada cae del cielo... Ojos y espíritu... (ríe).

- ¿Y su gran debilidad?

AS: La edad (ríe de nuevo).

- En una entrevista en 1998, afirmaba que le despertan gran admiración arquitectos como Gehry o Herzog & de Meuron por su capacidad para resolver con brillantez la materialidad de los edificios, ya que esta 'materialidad' era su punto débil. ¿Actualmente sigue pensando lo mismo o cree haber resuelto esa debilidad?

AS: Sí. Tengo más dudas... tengo más dudas, pero las dudas sobre la materialidad del proyecto... No me lamento por tener tantas dudas, porque las dudas son un incentivo para el trabajo. Por tanto, en cierta medida,



Figura 1. Fundación Serralves. Fuente: autor.



Figura 2. Pavilhão de Portugal para la Expo de Lisboa 98. Fuente: autor.

tengo y todos tenemos debilidades (muchas), de ahí que haya una concentración de relaciones, de diálogo, etc.

- Sin embargo, si entendemos la luz como un material constructivo más, el manejo que hace de ella en sus edificios está al alcance de muy pocos...

AS: Sí, es un material de proyecto sin duda. Pero la materialidad de un edificio es un concepto más amplio que la materialidad de la luz, o la de la fachada o la escalera...

8. En varias ocasiones ha explicado que entiende toda su obra como un único proyecto continuo... ¿Cree que en lo que respecta a la luz también guardan todos sus proyectos esa continuidad? ¿O cada uno tiene unas condiciones que lo hacen singular y único en el diálogo espacio-luz?

AS: Seguro que sí. Ahí también influye la experiencia. Cuanto más puedes experimentar en concreto más se

desarrolla tu capacidad como proyectista. Y nunca es suficiente la experiencia. Incluso la experiencia a veces es un enemigo.

Segundo Movimiento: La Iglesia

9. Mi investigación en torno a la Iglesia de Marco de Canaveçes se está organizando en clasificar su luz desde tres tipologías diferentes. Una es la luz física, la realidad objetiva sobre la luz que define si en cada uno de los vanos la luz es directa, indirecta, vertical, horizontal... Otro es la luz fenomenológica; cómo el usuario percibe esa luz. Y el otro, que es el que más vamos a analizar en esta conversación, es la especial simbología que tiene esa luz en una iglesia.

AS: *En realidad, no pensé mucho en el significado y la simbología. Después son los usuarios los que buscan razones simbólicas. Hay toda una historia de la luz en las iglesias, durante siglos, no sólo por razones técnicas sino también de intención. En el románico era penumbra. Después hubo más luz gracias a una razón técnica, las mayores aberturas que permitieron los arbotantes. Pero en el fondo esa evolución técnica se corresponde con la idea de dar más luz e iluminar más la iglesia. Pero siempre con un filtro, buscando recogimiento, porque quien está dentro de una iglesia gótica no ve el exterior.*

Ahora bien... en la Iglesia de Marco hay una luz general, que viene desde arriba, de las grandes ventanas orientadas al norte, y eso está relacionado con las iglesias manieristas, cuando aparece la iglesia cerrada con las ventanas altas. Y también con la iglesia de Matosinhos, donde había unas ventanas altas con barandillas. De pequeño, cuando iba a la iglesia con mis padres, me intrigaban porque nunca veía a nadie en esas barandillas y no sabía cómo se llegaba allí. Ahí está el origen de las ventanas altas de la iglesia de Marco, y el espesor de ese muro inclinado...

- Para que se vea la luz pero no se vea la ventana.

AS: *Sí, exactamente, para dar profundidad. Se encuentran con el techo, y la pared empieza a inclinarse, como suspendida, para permitir ese espesor. Todo eso tiene que ver con la memoria de asistir a misa de pequeño, y la intriga que me despertaban esas ventanas con su barandilla. Aquí hay un acceso que no es visible de inmediato, desde la sacristía en la parte anexa, y una escalera que da acceso aquí (señala la parte superior del muro curvado).*

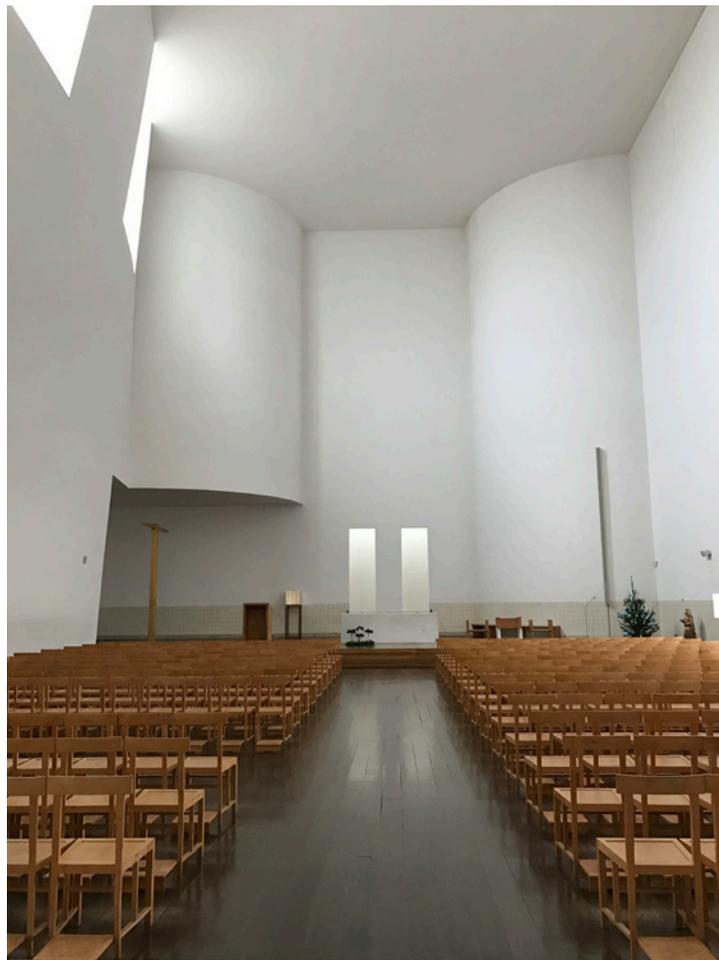


Figura 3. Iglesia de Santa María en Marco de Canaveçes. Fuente: autor.



Figura 4. Iglesia de Santa María en Marco de Canaveçes. Fuente: Cortesía de Juan Rodríguez.

10. Me llama la atención, revisando los planos del proyecto que hay en el archivo, que esa ventana es prácticamente igual desde los primeros estudios del anteproyecto, hasta lo que finalmente se construyó. Esa inclinación de la pared, el tamaño de los huecos, la curvatura... ¿estaba claro desde el principio?

AS: Estaba en la memoria. Tenía claro que aquí había que dar profundidad... por esta razón y otras. En el proyecto hay mucho de recuerdos de mi infancia...

- ¿Y de influencias inconscientes también? Mucha gente dice que esa pared tiene mucho sabor aaltiano...

AS: Sí, es posible, aunque no recuerdo ahora ningún edificio de Aalto que tenga una pared inclinada.

Otro recuerdo de infancia que tenía era la sensación de asfixia, de no poder ver para fuera nada.

- Y eso fue lo que dio lugar a la ventana alargada de la pared sur.

AS: Exacto. Que se abre al valle. Había una vista muy bonita que después se estropeó un poco con construcciones. Esto tiene que ver con la relación del interior-exterior. Encuentro una simbología en eso que tiene que ver con la apertura de la Iglesia a la sociedad.

- La Iglesia después del Concilio Vaticano que pretende abrirse más...

AS: Eso es. Pero para mí fue más importante esa idea de no estar encerrado, como en mi recuerdo de infancia. Después surgieron algunas polémicas con la altura de esa ventana, ya que está situada a una altura tal que sólo puedes ver el paisaje cuando estás de pie. Y cuando estás sentado, no ves hacia fuera. Y por eso hubo críticas...

- Porque la gente decía que no se podía concentrar con esas vistas.

AS: Sí, una vez una señora me dijo eso, y le dije "si no se puede concentrar es porque no quiere concentrarse. No mire hacia fuera."

11. Esa ventana alargada también simboliza la separación entre dos conceptos muy presentes en la iglesia, que es la presencia de dos escalas muy diferenciadas: la escala humana o terrenal, y la escala divina o celestial. Y esa ventana, además de visualmente, también en la parte inferior tiene un basamento más sólido y en la parte alta, tanto en el interior como en el exterior, es totalmente blanca, simbolizando la parte celestial.

AS: Sí, así es... Es una interpretación, pero define de algún modo una especie de frontera horizontal...

Después está la gran puerta. Por su orientación, cuando se abre (que no se abre todos los días, para eso está la otra puerta lateral) se produce una cosa

realmente interesante, ya que entra un rayo de luz que va a parar directamente al altar. En las fotografías se ve como un haz... No hay esa luz cuando la puerta está entreabierta.

- Hay quien dice que esa luz simboliza a Dios guiándonos, señalándonos el camino hacia el altar.

AS: Es genial, pero yo nunca lo pensé... Para mí fue una sorpresa cuando vi por primera vez que el Sol entraba ahí de una forma tan directa, pero no pensé en eso previamente.

- Y el hecho de que la puerta sólo se abra algunos días. ¿era algo que ya se sabía durante el proyecto o se decidió después?

AS: Los días normales la gente entra por la puerta lateral. Pero cuando hace buen día, y en ocasiones especiales cuando hay mucha gente que quiere asistir a la misa, la gente se pone por aquí (dibuja el atrio exterior).

12. Hubo un debate importante sobre la posición del baptisterio: si debía estar más cerca de la entrada, o más cerca del altar.

AS: Sí, pero hubo muchas conversaciones posteriores, sobre todo con el párroco Nuno Higinio, que era una persona inteligente. Ya no es cura, dejó la Iglesia y ahora se ha formado en filosofía. Escribió un libro sobre la Iglesia de Marco. Había opiniones divididas, y toda la Iglesia está impregnada del debate propugnado tras el Concilio Vaticano, donde hubo un cambio fundamental en la posición del párroco, si está de espaldas o girado mirando a la gente. En relación al baptisterio, unos teólogos consultados lo veían mejor cerca del altar. Ése era el principio democrático, que toda la asamblea asistiera. Y había una opinión más conservadora de que el baptisterio debe estar o fuera o en la entrada porque el no bautizado no pertenece a la asamblea. Yo opté por ésta...

- Y esa ventana baja del baptisterio. ¿también busca esa idea de abrir más la iglesia al exterior para que la gente pueda asistir al bautizo sin estar necesariamente en el interior?

AS: Sí, efectivamente. Y hay una cosa, una posición de la Iglesia después del Concilio Vaticano, que suscitó mucha polémica. Incluso hubo un cisma en Francia.

- Ni siquiera los teólogos se ponen de acuerdo entre sí.

AS: Ahora bien, después del Concilio hay una polémica. Primero, el Padre, estaba en esta posición (de frente al ábside, dando la espalda a la asamblea) y pasa a estar de frente a los feligreses. Estaba el tradicional ábside, que era el lugar más rico de las iglesias con retablos, detalles... Y cuando el Padre estaba frente a él, ese espacio tenía que ver con el padre, que toda la asamblea

viere al padre y toda la ceremonia de misa frente a ese espacio. Cuando el padre se gira hacia la asamblea, este espacio deja de tener el mismo significado. Esta forma en planta no ejerce una fuerza sobre esta posición del Padre, fue más porque yo tenía una sección cuadrada, y quería provocar cierta verticalidad. Es una idea antiquísima, y cuando hago ese movimiento, aparecen dos líneas verticales marcadas por las dos ventanas, lo que también te da la sensación de verticalidad. Yo no quería subir más.

13. ¿Por qué son dos ventanas? Se ha dicho que simbolizan la Santísima Trinidad, unos piensan que los dos huecos personifican al Hijo y al Espíritu Santo, y que el Padre está encarnado por el sacerdote, que es su representante en la Tierra, mientras otros mantienen la teoría de que los dos huecos simbolizan el Padre y el Espíritu Santo, y que el hijo está presente mediante la cruz ubicada en el altar. ¿Cuál de esas ideas es la correcta?

AS: No... Nunca me atrevería a separar a la Santísima Trinidad (ríe). Esto tiene varias historias. Aquí había dos ventanas y en el centro estaba la cruz, de forma que se iluminaba con la luz que entra desde arriba, que llega hasta abajo a la capilla mortuoria. Finalmente se decide desplazar la cruz para no eclipsar ese espacio, la riqueza del ábside antiguo. Yo quería que esa entrada de luz generase un efecto de contraluz, por lo que aquí todo lo que pasa es bajo una luz misteriosa... Era por tanto una manera de ordenar el espacio del altar. Y la cruz, cubierta por una lámina dorada, hace que la luz se torne vibrante, parece que la luz vibra. Todo lo que está tiene varias razones: unas de carácter histórico, otras de memorias de infancia, otras de influencias a veces inconscientes...

14. De esa cruz sí que ha hablado mucho, de lo que le costó darle forma.

AS: Sí... Primero pensé en un escultor para hacer la cruz, con una imagen y demás. Pero después fui a un museo de arte sacra, y vi libros de arte sacra moderna, y en el capítulo de la escultura no encontré nada que se pareciera porque hay un trauma muy grande provocado por siglos de iglesias maravillosas con grandes figuras de Jesucristo, y los escultores están inhibidos. Y yo también me cohibí. La idea era primero hacer una especie de Cristo pero nunca me convencía demasiado. Después quise hacer una cruz donde se notaba una cierta presencia humana, cierto cuerpo... a través del encuentro.

- Además de ésa, cuando se entra hay otra cruz en el pavimento.

AS: ¡Asíes! Cuando abrieron pusieron una cruz antigua aquí (en el altar). Pero yo quería hacer una iglesia donde no fuera preciso colocar una cruz para saber que era una iglesia, porque es una manera demasiado fácil. Quería que la propia arquitectura sugiriese que estabas dentro de un templo. Entonces me surgió una idea porque en el exterior, al lado, hay una cruz en piedra, y dejamos en la entrada esa junta que mucha gente ni siquiera aprecia como una cruz, pero está ahí.

- Y en algunos de los azulejos blancos también encontramos una cruz.

AS: Sí, eso es porque cuando una iglesia es inaugurada, va el Obispo a bendecir las cuatro paredes y les coloca ahí unas cruces. Y yo no quería que eso fuera demasiado evidente, con cruces por todas partes. Así que hice unos azulejos de forma que tienen un trazo que genera esa cruz, uno en cada pared. Cuando el Obispo fue a inaugurar se encontró con estas cruces y ya no tuvo que poner otras. Así ya no es un objeto añadido, forman parte del propio muro.



Figura 5. Iglesia de Santa María en Marco de Canaveães. Fuente: Cortesía de Juan Rodríguez.

15. La ventana alta del baptisterio, que proporciona luz desde un hueco no visible, cae en vertical como el agua bautismal y se vuelve además difusa con la vibración del reflejo en los azulejos. ¿También buscaba ese efecto de luz vibrante? ¿Simboliza a Dios descendiendo para posarse e iluminar al nuevo miembro de su Iglesia?

AS: *Sí, yo tampoco lo pensé así pero es muy posible... Intentamos que la luz no interrumpiese la pared en ningún sitio. Es una luz extraña, porque está muy focalizada, pero no marca ningún tipo de línea en el espacio.*



Figura 6. Iglesia de Santa María en Marco de Canaveçes.
Fuente: Cortesía de Juan Rodríguez.

16. La ventana de la capilla mortuoria –casi imperceptible al exterior– se muestra al interior como un fondo de perspectiva. Es el único resquicio de luz en un espacio premeditadamente umbrío. ¿Buscaba mostrarse como la luz al final del túnel, el nuevo camino que debe iniciar el difunto?

AS: *Sí, aquí está la entrada a la capilla funeraria. Y hay dos piezas de madera, para los familiares... Y hay otra ventana y fuera hay una fuente. No sé si está en funcionamiento porque el padre Higinio se fue. También había una cruz en esta posición, que nunca se hizo. Pero la idea era que el espacio tuviera una iluminación acorde al ánimo de los familiares, y después se abriese al exterior para los asistentes menos cercanos, que pueden estar fuera hablando o fumando.*

17. Uno de los grandes méritos en la obra de Siza es hacer que los espacios presenten una belleza poética tras la que se esconde un gran rigor compositivo. Es sabido que la sección de la iglesia es cuadrada, ya que la nave presenta la misma altura que ancho. Sin embargo, analizando en más detalle la planta, aparecen numerosas ‘coincidencias’ de medidas que responden a una modulación o proporcionalidad con respecto a otras... ¿Esto es algo consciente o responde realmente a la casualidad?

AS: *Sí, es posible. Porque cuando tenemos una idea, yo lo que suelo hacer no es tanto unas relaciones matemáticas, pero sí un trazado regulador a posteriori, para corregir las pequeñas variaciones. Por ejemplo muchas veces uso el rectángulo áureo. Y por ejemplo, las medidas que son tercios, o mitades... si esto son 90 y esto 120, pues lo ajusto para generar un orden, o lo inscribo en proporciones áureas. Porque eso garantiza que, por la experiencia de siglos, haya un orden de las proporciones muy riguroso que funciona. Pero primero es un concepto y un dibujo de partida, no es ‘la sala va a tener tanto por tanto’. Se corrige y se le da rigor después. No sabía que aquí habíamos hecho esto, pero como te digo son trazados reguladores, no para la concepción del edificio, sino para ajustarlo. A veces también para las ventanas, por ejemplo.*

18. Aunque las transiciones son tan sutiles que pasan desapercibidas, realmente hay multitud de materiales en el interior de la iglesia... El pavimento cambia de material, el zócalo perimetral cambia de materialidad e incluso de altura según la zona, las paredes de azulejo... ¿Esto responde a una cuestión organizativa del espacio, a razones prácticas o también están pensados en función del efecto que se quiere conseguir para la luz que incide sobre ellos?

AS: *Responde en parte a la organización del espacio, a proporciones entre partes que tienen diferentes usos. En el acceso por ejemplo hay mármol, y en la parte más próxima al altar hay madera. En la entrada también hay mármol para proteger la madera de la gente que viene con polvo en los pies, y demás, para progresivamente llegar al material más delicado, que es la madera. En las paredes hay un rodapié diseñado especialmente para cada zona, por protección y también porque ayuda a la lectura del espacio, de los elementos y las proporciones. En el baptisterio hay mármol porque hay agua y las paredes son de azulejo para conseguir que la luz rebote y para trabajar esas figuras que dibujé después. Se puede hacer ese dibujo en el revoco, pero después hay que pintar, así que es mejor hacerlo en un material que permita mantener ese dibujo, que además tiene relación con la luz.*

Epílogo

Cuando Álvaro Siza ganó el Premio Pritzker en 1992, el fallo del jurado destacaba que “sus formas como moldeadas por la luz, tienen una engañosa sencillez: son honestas. Solucionan directamente los problemas de diseño [...]. Sin embargo, tras un examen más atento, esta sencillez se revela como una gran complejidad. Una sutil maestría subraya lo que parecen ser creaciones naturales.” (Bill Lacy, Secretario del Jurado del Premio Pritzker, 1992).

En estas conversaciones, el Maestro portugués explica el papel que juega la luz en la Arquitectura actual, y cómo es capaz de integrarla como un elemento fundamental desde la fase de proyecto para conseguir resultados que van más allá de lo puramente físico y, en ocasiones, incluso más allá de lo perceptivo, como en el caso de la iglesia de Santa María en la que, sin duda, la luz adquiere una dimensión semiótica distinta en cada uno de los huecos, para aportar al espacio arquitectónico la simbología que un edificio de estas características requiere.



Raúl García García
Arquitecto por la Universidad Europea de Madrid. Doctorando por la Universidad Politécnica de Valencia, España.
E-mail: arquitectura.raulgarcia@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3775-6755>