

REIA #07-08 / 2017
298 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Ángel Ruiz Cáceres

Universidad de Alicante / esculpirelaire@ctaa.net

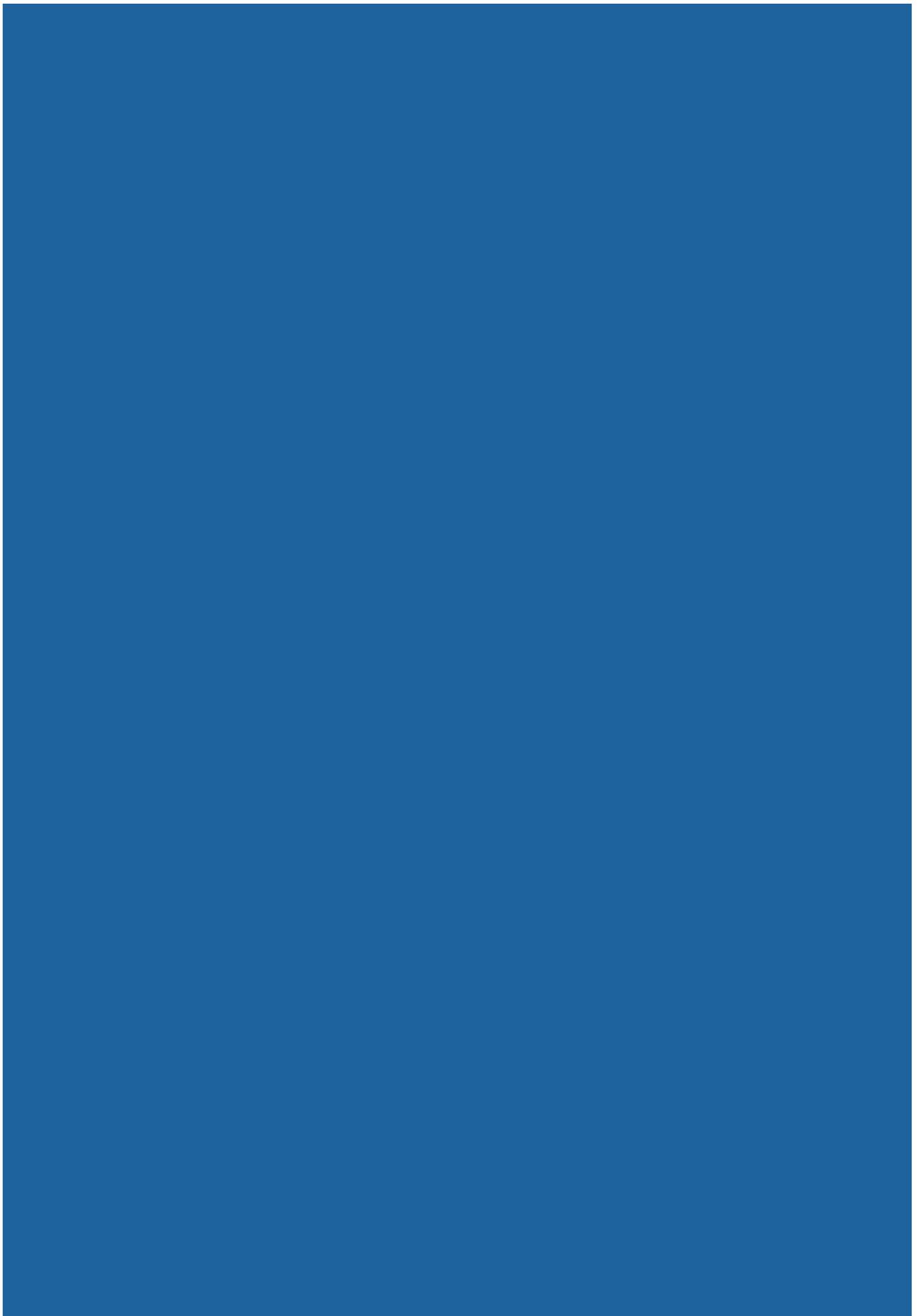
La transformación del recuerdo como método para una simultaneidad compositiva. La fragmentación en el proceso creativo de Álvaro Siza Vieira / Transformation of reminiscence as a method for a compositional simultaneity. Fragmentation in the Álvaro Siza Vieira's creative process.

Los perceptos y sentimientos que experimentamos sobreviven únicamente en la medida en que han dejado su rastro en nuestra memoria. Dichos rastros memoriales cohabitan en nosotros mediante simultaneidad espacial, influyéndose entre sí y sufriendo transformaciones motivadas por otros rastros que van llegando. Para poder comprender cómo se estructura una parte importante del desarrollo compositivo del arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira es necesario rescatar las referencias arquitectónicas a partir de las cuáles sus nuevas cristalizaciones devienen de las huellas del pasado: su biblioteca memorial se sustenta sobre una conjugación entre la tradición vernacular portuguesa y los modelos de referencia de la arquitectura internacional. En su proceso creativo subyace la técnica de la fragmentación cubista, desarrollando la puesta en escena simultánea de sus recuerdos aislados, transformados y reubicados en lugares del presente: su memoria recupera modelos arquitectónicos que son transformados para su adaptación a un programa concreto, a un enclave específico, proporcionando así una continuidad espacio-temporal con el paisaje circundante.

Percepts and feelings that we experienced only survive in so far as they have left its own track in our memory. These memorial traces alive with us by a space simultaneity, where they influence each other and suffering transformations by another traces are arriving. To understand how is structured an important part of the compositional development of the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira is necessary to rescue the architectural references through which his new crystallisations become from the past impressions: his memorial library is based on a combination between vernacular Portuguese tradition and the reference models of International architecture. In Siza's creative process underlies the Cubist movement's method of fragmentation, which develops a simultaneous staging of his separated and transformed reminiscence, for a new position on present places: his memory recovers the past architectural models which are transformed to obtain a particular program, to adjust a specified enclave, in order to offer a new approach for the temporal and spatial continuity of the surrounding landscape.

Memoria; Siza; Transformación; Recuerdo; Simultaneidad; Fragmentación /// Memory; Siza; Transformation; Reminiscence; Simultaneity; Fragmentation

Fecha de envío: 20/09/2016 | Fecha de aceptación: 31/12/2016



José Ángel Ruiz Cáceres

La transformación del recuerdo como método para una simultaneidad compositiva. La fragmentación en el proceso creativo de Álvaro Siza Vieira

“El arte es la puesta en escena de la memoria”¹



Figura 1. Dibujando el Guernica. Álvaro Siza Vieira. Fuente: FRAMPTON, Kenneth, Álvaro Siza: Obras y Proyectos. 1954-1992. Monografías, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1993, p. 475.

1. Las transformaciones de la memoria como sustento para el desarrollo del aprendizaje y del proceso creativo de Álvaro Siza Vieira.

La memoria constituye el factor más relevante en todo proceso de aprendizaje, relación, análisis y transformación, es decir, de todo proceso de creación. La experiencia del paso del tiempo y sus encuentros, fundamentados en nuestra estructura mental sobre la interpretación del espacio arquitectónico, posibilitan el escenario psicológico donde se produce el desarrollo comprensivo, organizativo y selectivo de nuestra memoria. Como evoca Rudolf Arnheim, “(...) el pasado como tal no es nunca accesible a la mente. Los perceptos y los sentimientos, no sólo de ayer sino de hace un segundo, han desaparecido. Sobreviven solamente en la medida en que han dejado en nosotros un resto, un rastro en la memoria. Cualquiera que sea la naturaleza de esos rastros en el cerebro, lo cierto es que persisten en simultaneidad espacial, se influyen entre sí y se ven modificados por otros que van llegando. (...) Todo lo que llegó antes es constantemente modificado por lo que llega después. (...) Así, todo percepto recién llegado encuentra un hueco en la estructura espacial de la memoria (...)”² La interacción entre los sucesos presentes y los pasados no es automática y omnipresente, sino que está guiada por una incesante comparativa espacio-temporal que experimentan nuestros procesos mentales, vertebrada sobre incansables recorridos de filtrado en continua regresión. El acto de crear “(...) es un acontecimiento que se desarrolla a diversos niveles en el tiempo, con sus retornos al pasado

1. Aparece citado en PALLASMAA, Juhani. (2005) *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006, p. 55.

2. ARNHEIM, Rudolf. (1979) 1999 *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza Editorial, p. 380.

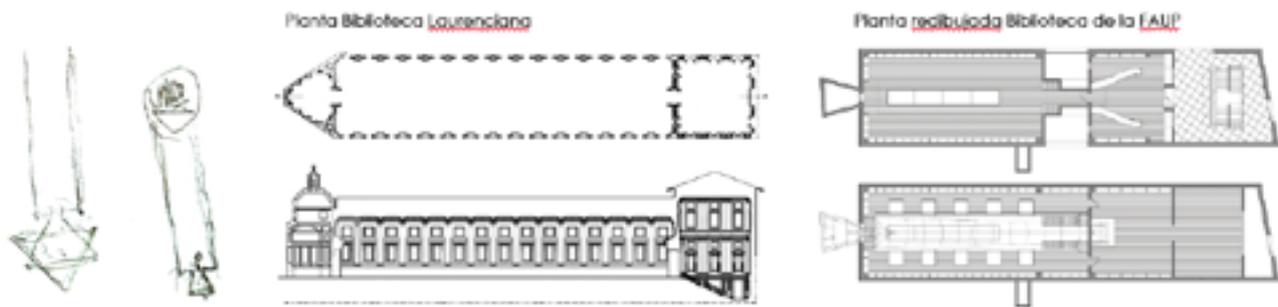


Figura 2. Comparativas memoriales // Vínculos entre la formalización de la planta de la Biblioteca de la FAUP: dibujos a mano de Álvaro Siza Vieira (inéditos) durante *Encuentro en Oporto. Intercambio de ideas con Álvaro Siza Vieira*, 2011, entrevista inédita de RUIZ CACERES, José Ángel; planta y sección longitudinal de la Biblioteca Laurenciana de Michelangelo Buonarroti; Plantas redibujadas de la Biblioteca de la FAUP. Fuente: RUIZ CACERES, José Ángel.

y a las profundidades del subconsciente, alimentándose de las experiencias acumuladas de todo tipo que se manipulan de una manera no necesariamente lógica.”³ Acerca de ello, Álvaro Siza Vieira⁴ rememora que “(...) la capacidad de relacionar cosas o ideas distintas es la capacidad de ver realmente (...)”⁵ poniendo de manifiesto, mediante un símil formal, que “(...) la mente humana no funciona linealmente, sino en una forma mucho más sincrética, en curvas o en zig zags (...)”⁶ y que “(...) los arquitectos no inventan nada” sino que “(...) trabajan continuamente con modelos que transforman en respuesta a los problemas con que se encuentran”.⁷

Expone William R. Curtis que “(...) Siza insiste siempre en que él acomete cada problema nuevo con una mirada fresca. Pero como todos los artistas, tiene su propio modo de contemplar la realidad y remodelarla según su propio criterio.”⁸ aSV no se limita a sacar una solución de su repertorio y aplicarla de forma mecánica sino que recurre, con asiduidad, a sus anteriores hallazgos, integrándolos junto con los nuevos, encontrando, así, ideas renovadas. Sus dibujos analíticos de aquello que ha visionado y le ha rodeado, en momentos del recuerdo, constituyen un particular modo de enlazar su memoria con su experiencia. Los trazados de su mano actúan como tamices selectores, dejando huellas que su mente retiene y que, posteriormente, desempolva a través del halo de sus trazados. Él mismo evoca que “(...) todos guardamos en nuestro subconsciente las imágenes y sensaciones advertidas a lo largo de la vida, que reaparecen a lo largo del proceso de interiorización”⁹

3. Extraído de MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. (2001) Alvar Aalto (1898-1976): El camino de vuelta, el paisaje interior, Sevilla: recogido en *Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº 2-3, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, p. 117-141 cuando se refiere al artículo *La trucha y el torrente* de Alvar Aalto, publicado en 1947 en la revista *domus* y en 1948 en la revista *Arkkitehti*
4. A partir de este momento, me referiré a él utilizando el acrónimo aSV.
5. DE LA MATA, Sara, PORRAS, Fernando. (1998) Entrevista a Álvaro Siza Vieira, Madrid: recogido en *Arquitectura*, nº 271-272, p. 175.
6. ZAERA, Alejandro. (1994) Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza, Madrid: recogida en (2007), *El Croquis* 68-69+95. Álvaro Siza 1958-2000, El Croquis editorial, p. 11.
7. SIZA, Álvaro, “Interview”, *Plan Construction (PAN)*, 11ª sesión, mayo de 1980. Citado por TESTA, Peter (1984) *The Architecture of Alvaro Siza*, Massachusetts: *Thresholds Working Paper 4*, MIT Department of Architecture.
8. CURTIS, William R. (1988) Una conversación (con Álvaro Siza), recogido en [2007], *El Croquis* 68-69+95. Álvaro Siza 1958-2000, Madrid: El Croquis editorial, p. 24.
9. DE LA MATA, Sara, PORRAS, Fernando. (1998). Óp. Cit., p. 175.



Figura 3. Comparativas memoriales // Vínculos de la envolvente del patio divergente de la FAUP (planta redibujada) con la Plaza del Campidoglio de Michelangelo Buonarroti. 2014. Fuente: José Ángel Ruiz Cáceres; Vínculos de la envolvente de la sucursal del Banco Pinto & Sotto Mayor con la Biblioteca de Cambridge. Bocetos previos: visiones axonométricas del Banco Pinto & Sotto Mayor, SIZA VIEIRA, Álvaro. Fuente: www.moma.org.

Encontramos legados arquitectónicos presentes en el patio oeste de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto —FAUP— [fig. 3] que rememoran la Plaza del Campidoglio de Miguel Ángel en Roma y, también, en sus bocetos para la sucursal en Oliveira de Azeméis, donde confiesa su experimentada influencia de un conocido modelo de referencia: “(...) acaba de venir de ver la Biblioteca de Cambridge, de James Stirling, y estaba muy impresionado por el edificio”.¹⁰ Si bien, finalmente, el modelo inicial compuesto por superficies cóncavas secuenciadas devino en la materialización de una secuencia de superficies convexas traslapadas.

En los dibujos de aSV subyace una fuerte componente de relación con el pasado a través de su memoria, allí donde no es posible imaginar sin instrumentos de soporte. Se produce, así, “(...) un ensamblaje de la información y del conocimiento, consciente o subconsciente... Cada experiencia proyectual se acumula para transformar parte de la próxima solución.”¹¹ Su particular modo de hacer evolucionar el pasado en presente, diseccionando los trazados a saltos de temporalidad y con una puesta en escena de la simultaneidad de los sucesos, como si de un lienzo cubista se tratase, convierte sus reminiscencias en alimento para la imaginación y en material predispuesto para una continua transformación: su arquitectura se asemeja a una investigación en constante desarrollo, donde se van desenterrando encuentros de antaño que terminan cristalizando en composiciones que contienen elementos arquitectónicos interconectados con los sucesos del presente. Puesto que “(...) en el cerebro, todo rastro tiene domicilio, pero no fecha”¹², su proceso creativo se articula sobre un patrón libre de ubicaciones temporales, donde se disponen y reposicionan, conjuntos y articulados, los rastreos memoriales junto con los nuevos trazados. Durante la fase de invención arquitectónica “(...) existe una clara interdependencia entre pensar, dibujar, mirar e interpretar el dibujo. La mano plasma lo que la mente imagina, a la vez que la mirada recorre lo que la mano dibuja. El ojo, que mira lo dibujado, analiza y juzga la capacidad de la mano para reflejar lo inventado. La mirada del autor comprueba si lo imaginado y lo trazado por su mano se corresponden entre sí, si el esbozo es una traslación fiel de la idea. Existe una íntima conexión entre la creación y la observación que une invención y dibujo”.¹³

10. ZAERA, Alejandro. (1994) Óp. Cit., p. 23.

11. *Ibíd.*, p. 10.

12. ARNHEIM, Rudolf. (1979). Óp. Cit., p. 380.

13. CALDUCH, Juan. (2010) texto extraído de su conferencia en la Escuela de Arquitectura de Alicante.UA.

Figura 4. Dibujo a mano de Álvaro Siza Vieira (inédito) recordando cómo definió el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en relación al jardín-cementerio colindante. Realizado durante *Encuentro en Oporto. Intercambio de ideas con Álvaro Siza Vieira*, 2011, entrevista inédita, Fuente: RUIZ CACERES, José Ángel.



2. Los rastros arquitectónicos en la memoria de Álvaro Siza Vieira: la tradición vernacular portuguesa junto con las referencias internacionales.

Los numerosos y obsesivos bocetos de Siza, insistiendo en partes y aspectos concretos de sus diseños, revelan ‘una mano de la memoria’ que sugiere un continuo fluir de conceptos imaginativos, alojados en su subconsciente, y que avanzan, para retroceder, tras deliberaciones consensuadas con su conciencia crítica. Para aSV “no hay, por tanto, un camino recto hacia la invención. Más bien parece suceder una fase de movimientos hacia delante y hacia atrás que oscilan entre las intuiciones y las imágenes vagas de orden espacial y otras consideraciones de carácter más concreto (...), entre la observación directa y la abstracción.”¹⁴ De su época de juventud, aSV recuerda esta doble vertiente, expresando que “(...) las revistas de arquitectura se centraban, entonces, en el debate entre la recuperación de una arquitectura local —nacional— y la incorporación a las tendencias internacionales, de una arquitectura más abstracta y funcionalmente determinada.”¹⁵ En ese encuentro, la arquitectura de aSV articula la renovación de la tradición en combinación con aquellos mecanismos compositivos que la arquitectura internacional de referencia le brinda: “recuerdo haber encontrado casualmente en un número de la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* la obra de Alvar Aalto, y quedarme completamente fascinado, como me sucedió más tarde también con la arquitectura vernácula.”¹⁶

2.1. La tradición vernacular portuguesa

Describe Curtis que “Siza es un arquitecto que se alimenta de la interpretación poética de la experiencia y de los enormes recursos de la tradición.”¹⁷ La influencia que sobre él ha ejercido la tradición vernácula portuguesa es ciertamente relevante, adquiriendo y adaptando el uso de

14. CURTIS, William J.R., (1998), *Óp. cit.*, p. 25.

15. ZAERA, Alejandro, (1994) *Óp. Cit.*, p. 20.

16. DOMINGO SANTOS, Juan, (2008) *El Sentido de las Cosas (Una Conversación con Álvaro Siza)*, recogido en ALVARO SIZA. 2001/2008, Madrid: El Croquis Editorial, p. 30.

17. CURTIS, William J.R., (1998) *Óp. Cit.*, p. 31.

Figura 5. Visión periférica de la FAUP desde el acceso sureste. 2011. Fuente: RUIZ CÁCERES, José Ángel.



materiales naturales —piedra y madera—, asimilando los muros bajos para la extensión, las superficies de los zócalos —adaptados tanto para la protección como para la composición— y reflejando una profunda influencia de la arquitectura blanca: “(...) la arquitectura del sur, del Alentejo, hecha de superficies blancas, influyó mucho en la práctica de aquellos años.”¹⁸ aSV explica que “si voy a construir en Évora utilizo el color blanco porque la ciudad es blanca, también porque la nueva arquitectura que propongo se entiende como una prolongación de la ciudad antigua. Pero por otra parte el blanco en Évora aparece también como respuesta al clima y a la solución mediterránea del patio, un espacio mítico que actúa como un microclima entre el interior de la casa y la calle, con sus pérgolas como filtros de luz y sombra.”¹⁹ La aportación de dichos rasgos memoriales a su arquitectura se ven también ejemplificados en la utilización de guías—bordes de piedra y/o de hormigón que otorgan materialidad arraigada a un modo particular, a la vez que efectivo, de articular las superficies edificadas con su entorno y prolongar los espacios para el movimiento. Dichos recursos, junto con el uso arcaico de extensas plataformas, rampas y escaleras de los pueblos lusos, enlazadas mediante secuencias de recorrido [fig. 5], facilitan, a su vez, un mayor acercamiento de su arquitectura a la figura del hombre y a un fuerte vínculo de aproximación con el paisaje, aportándole una menor escala para conducirlo a través de una experiencia conjunta de percepción visual y percepción táctil. Sobre la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses, Siza describe que “(...) las rampas, las escaleras, los desniveles, los muros y las terrazas de piedra fueron dispuestos para procurar una secuencia comprensible de espacios, acontecimientos y vistas.”²⁰ Y, sin embargo, parece que esté describiendo también la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Porto [fig. 5].

2.2. Las referencias arquitectónicas internacionales

En una conversación con Juan Domingo Santos, aSV le expresa: “(...) recuerdo oír hablar a un crítico acerca de algo que hice en un determinado momento y que aludía a trabajos de otros arquitectos. Me detuve a pensar y percibí que era cierto, aunque no intencionado. Nuestra mente se va cargando de información de forma natural e inadvertida y, cuando es necesario, el subconsciente viene a ayudarnos, aparece y lo hace

18. ZAERA, Alejandro. (1994) Óp. Cit., p. 20.

19. DOMINGO SANTOS, Juan, (2008) Óp. Cit., p. 40.

20. CURTIS, William R. (1998), Óp. cit., p. 11.

desde cualquier sitio.”²¹ Aunque sí es totalmente consciente de que “(...) otros arquitectos han recurrido también a tradiciones muy lejanas que hoy son próximas. Frank Lloyd Wright y la cultura japonesa, Louis Kahn y la India, Le Corbusier y Marruecos, etcétera. Sucede también en el arte, hay un nexo evidente entre Picasso y el arte africano que se refleja en *Las señoritas de Avignon*, donde el interés por el arte primitivo se manifiesta junto con las nuevas teorías científicas de la época. (...) Abren caminos para una nueva tradición a partir de otra existente.”²²

Es notoria la influencia sobre Siza de los primeros arquitectos modernos como Frank Lloyd Wright, Adolf Loos y Le Corbusier. El propio arquitecto portugués, hablando sobre las geometrías curvas, confirma que “(...) es una preocupación que desarrollé probablemente tras el descubrimiento de (...) Frank Lloyd Wright, cuyas publicaciones comenzaban a divulgarse en Portugal”.²³ Pero será Alvar Aalto, pese a una menor difusión de su trabajo en Portugal, quien provoque una mayor influencia sobre la arquitectura de aSV. Nuno Portas, haciendo referencia a dicha situación, alude a que “(...) al contrario de un Le Corbusier, que había que redescubrir, o de un Wright, que se estudiaba con pasión, la obra del finlandés se resistía a una codificación que facilitara la influencia directa y epidérmica como las que habían alimentado el ‘Estilo Internacional’ por todas partes y, también, pese a las dificultades, en Portugal.”²⁴ Pero, incluso al amparo de dicha circunstancia, “(...) fue Siza, seguramente, quien asimiló de manera más profunda el sentido ‘aaltiano’, bien sea en su tendencia a privilegiar las relaciones urbanas entre la nueva intervención y las preexistencias, bien por atribuir un valor de fundamento expresivo al espacio interno como significante complejo.”²⁵ En palabras de William J.R. Curtis, “Siza le debe (...) a Aalto, en particular, ese interés por los matices psicológicos del espacio (...)”²⁶

3. La transformación del recuerdo como método para una simultaneidad compositiva: la fragmentación (un *collage* de fragmentos memoriales, programáticos y de enclave).

Las propuestas de aSV operan, continuamente, sobre y a partir de modelos de referencia arquitectónicos conocidos que devienen, en aplicación de aquellos requisitos presentes con los que se enfrenta, en la constatación de una nueva solución. Es decir, desentierra, en una reunión de fragmentos, aquellas trazas memoriales que colman sus expectativas, para, de forma simultánea, materializarlas geoméricamente en forma de líneas, huecos y superficies contenidos dentro de una elaborada y compleja composición de escenarios para la acción.

21. DOMINGO SANTOS, Juan, (2008), Óp. cit., p. 30.

22. *Ibid.* p. 20.

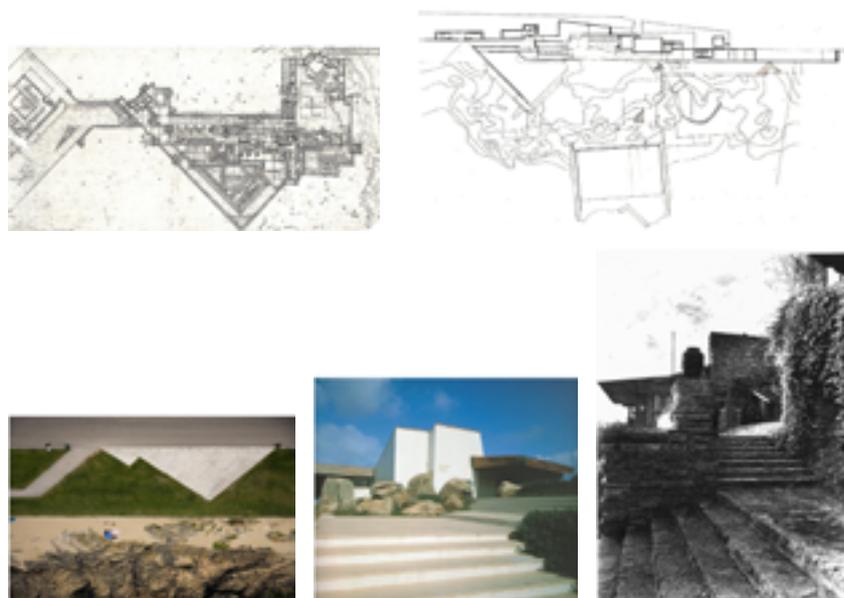
23. ZAERA, Alejandro. (1994) Óp. Cit., p. 22.

24. FRAMPTON, Kenneth, ALVES COSTA, Alexander, GREGOTTI, Vittorio y otros. (1988) Álvaro Siza: profesión poética, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, p. 4.

25. *Ibid.* p. 41.

26. CURTIS, William J.R. (1998), Óp. Cit., p. 26.

Figura 6. Comparativa memorial geométrica:
 Taliesin West, Scottsdale, Arizona, EE.UU.
 Frank Lloyd Wright. 1937-1959; Piscina
 das Marés, Leça da Palmeira, Portugal.
 1961-1966. Álvaro Siza Vieira; Master Plan,
 Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal.
 2007. Álvaro Siza Vieira. Fuente: www.ultimasreportagens.com; Restaurante Boa
 Nova, Leça da Palmeira, Portugal. Álvaro Siza
 Vieira. 1958-1963; Taliesin III, Spring Green,
 Wisconsin, EE.UU. 1925. Frank Lloyd Wright.



2.1. El recuerdo transformado de la obra de Frank Lloyd Wright.

De Frank Lloyd Wright, absorberá el uso de geometrías en rotación como herramienta para el despliegue del movimiento —potenciando así la percepción visual y táctil de oblicuidad aproximativa entre hombre y lugar—; insertará los recorridos en diagonal para hacer resonar la experiencia arquitectónica y permitir una mayor articulación dinámica entre los espacios; otorgará importancia al enclave y a la adaptación entre lo proyectado y lo construido; adoptará la disposición orgánica de la planta y de los elementos estructurales como fragmentos de una composición global; impregnará sus espacios del ‘continuum wrightiano’ —readaptado a su propia filosofía metodológica— mediante una intensa y necesitada relación entre el interior y el exterior de su arquitectura; reconducirá la secuencia perceptual de muros, mesetas y escaleras retomadas de la tradición portuguesa para materializar los desniveles de la topografía en la aproximación del hombre a la arquitectura; etc. En las dos Piscinas en Leça y Matosinhos, “(...) la relación de lo construido con el paisaje es bastante distinta. Lo construido se destaca muy firmemente por su geometría, por su naturaleza geométrica. (...) No es una adaptación mimética sino una transformación del paisaje. Sólo las grandes líneas del paisaje influyen en el proyecto, y en algunos accidentes que participan de la construcción de las piscinas.”²⁷

La arquitectura, como el arte o el lenguaje, en general, “(...) sólo puede progresar con sentido cuando se enmarca en una tradición acumulativa, una tradición que encuentre un equilibrio entre los elementos reformadores y conservadores propios de la expresión.”²⁸ De este modo, la meseta y muros oblicuos en el Taliesin West de 1937 [fig. 6, izquierda], están presentes en las Piscinas de 1961 y, en 2007, reaparecen materializados en el Master Plan de Matosinhos; el ascenso por las escaleras del Boa Nova ya había cristalizado en Spring Green [fig. 6, derecha], al igual que

27. ZAERA, Alejandro. (1994) Óp. Cit., p. 20.

28. PALLASMAA, Juhani. (2010) Una arquitectura de la humildad, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 38.



Figura 7. Comparativa memorial geométrica: Casa Robie, Chicago, Illinois, EEUU. Frank Lloyd Wright; Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famalição, Portugal. 1984-1994. Álvaro Siza Vieira; Casa Vieira de Castro. Álvaro Siza Vieira.

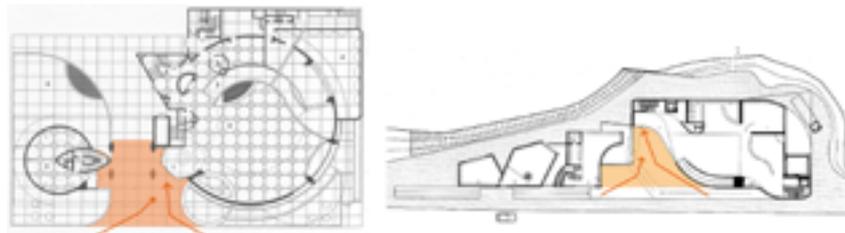


Figura 8. Comparativa memorial geométrica: diagramas de movimiento sobre la planta del Museo Guggenheim, Nueva York, EE.UU. 1956-1959. Frank Lloyd Wright; diagramas de movimiento sobre la planta de la Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil. 2000-2008. Álvaro Siza Vieira.

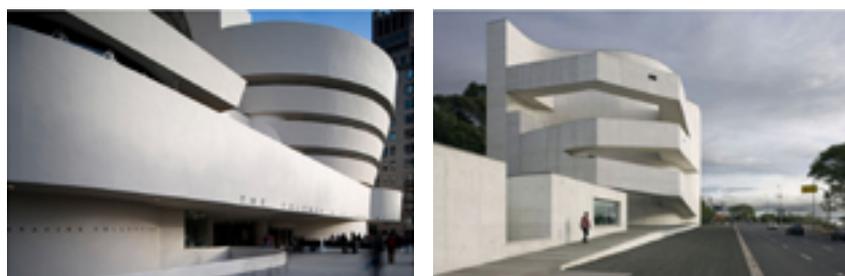


Figura 9. Comparativa memorial geométrica: Imagen exterior del Museo Guggenheim. Frank Lloyd Wright. Fuente: www.impactony.com; imagen exterior de la Fundación Iberé Camargo. Álvaro Siza Vieira. Fuente: www.ducciomalagamba.com

los elementos verticales que sustentan sus aleros en un voladizo sin fin; la chimenea de la Casa Robie [fig. 7], resurge en la Casa Vieira de Castro para reestructurar, en planta simétrica, el espacio interior en exterior...

Y, sin duda, el museo de Nueva York [figs. 8 y 9] es transformado en museo para Porto Alegre. En ambos, subyacen dos estructuras formales con retazos de similitud: el juego combinado de superficies ortogonales, inclinadas y curvadas ofrece la estela de los recorridos que el visitante aún tiene pendiente por trazar; la disposición de sus dos cuerpos principales, el de mayores dimensiones, dominando espacialmente sobre el segundo, recoge el peso principal a la composición. Dos proyectos, distanciados en espacio y tiempo, que proponen una entrada principal y una entrada secundaria, en un mismo ámbito convergente de recepción exterior, donde se contienen y proyectan recorridos principales guiados por la direccionalidad oblicua de sus cóncavas envolventes.

2.2. El recuerdo transformado de la obra de Adolf Loos.

De igual modo que expresan las palabras de Agustín de Hipona “(...) yo no mido lo que ya no es, sino que mido algo en mi memoria que permanece fijo en ella”²⁹, la obra de Adolf Loos se mide, también, como una alargada sombra de influencia sobre la arquitectura de aSV. Los bordes y contornos exquisitamente delineados de sus formas arquitectónicas, la disposición compositiva de los huecos sobre las superficies, la secuencia rítmica mediante cambios de escala de la piel exterior y la aportación

29. HANNAH, Arendt (2001) El concepto de amor en San Agustín, Madrid: Ediciones Encuentro, pág. 31.



Figura 10. Comparativa memorial geométrica: Casa Scheu, Viena, Austria. 1912-1913. Adolf Loos. Fuente: www.designculture.it; Museo de Arte Contemporáneo Fundación Serralves, Oporto, Portugal. 1991-1999. Álvaro Siza Vieira; Banco Pinto & Sotto Maior, Oliveira de Azeméis, Portugal. 1971-1974. Álvaro Siza Vieira.

Figura 11. Comparativa memorial formal: Casa Steiner, Viena, Austria. 1910. Adolf Loos. Fuente: www.cosasdearquitectos.com; Iglesia de Santa María, Marco de Canaveses, Portugal. 1994-1997. SIZA VIEIRA, Álvaro; Edificio Zaida y Casa Patio, Granada, España. 1998-2006. Álvaro Siza Vieira; Casa Steiner, Viena, Austria. Adolf Loos. Fuente: www.experimenta.com; Casa Avelino Duarte, Ovar, Portugal. 1981-1985. Álvaro Siza Vieira.

Figura 12. Comparativa memorial formal y material: alzados de la Rufer House, Viena, Austria. 1922. Adolf Loos. Fuente: www.cosasdearquitectos.com; Villa Müller, Praga, Chequia. 1930. Adolf Loos. Fuente: www.urbipedia.org; FAUP, Oporto, Portugal. 1986-1993. Álvaro Siza Vieira. 1987-1994; Casa Steiner, Viena, Austria. 1910. Adolf Loos. Fuente: www.urbipedia.org; Casa Avelino Duarte, Ovar, Portugal. 1981-1985. Álvaro Siza Vieira.

de una secuencia gradual de espacios a la experiencia arquitectónica —donde cada espacio se diseña individualmente atendiendo a su percepción, etc., que articulan tanto el exterior como el interior de los espacios arquitectónicos de Siza—, establecen una herencia formal y material extraída de la obra del arquitecto austriaco. La secuencia escalonada, como recurso espacial que proporciona continuidad entre la escala urbana y la escala del hombre, materializada en la Scheu House de Loos [fig. 10, izquierda] es reinterpretada por aSV en numerosos de sus proyectos —en el Museo Serralves [fig. 10, centro], en la sucursal de Oliveira [fig. 10, derecha], en la FAUP, etc.—. La estructura formal y material de la Casa Steiner [fig. 11, izquierda] reaparece en la Iglesia de Santa María, en el Edificio Zaida, y, entre otros, en la Casa Avelino Duarte, exponiendo a la luz la marca perceptible de su vínculo [fig. 11, derecha].

La disposición dinámica de los huecos sobre las fachadas-lienzos de la Rufer House y la Müller House [fig. 12], como sustento de su composición, es desempolvada en la FAUP para, recomponiéndose, ir guiando al visitante en su camino. La articulación de los espacios interiores, en movimiento continuo, evocando una percepción táctil que se conjuga con la visual, parte de Viena y se deposita, entre otros tantos espacios, en Ovar [fig. 12, derecha], en Vila do Conde o en Matosinhos.

2.3. El recuerdo transformado del cubismo: la fragmentación.

Entre los filtros de aSV se incluyen los padres del cubismo, Braque y Picasso, que, a su vez, influyen notablemente tanto en Le Corbusier como en Alvar Aalto. aSV se sincera abiertamente al relatar que, cuando se inició en la arquitectura, el cubismo era lo que le interesaba realmente y, a día

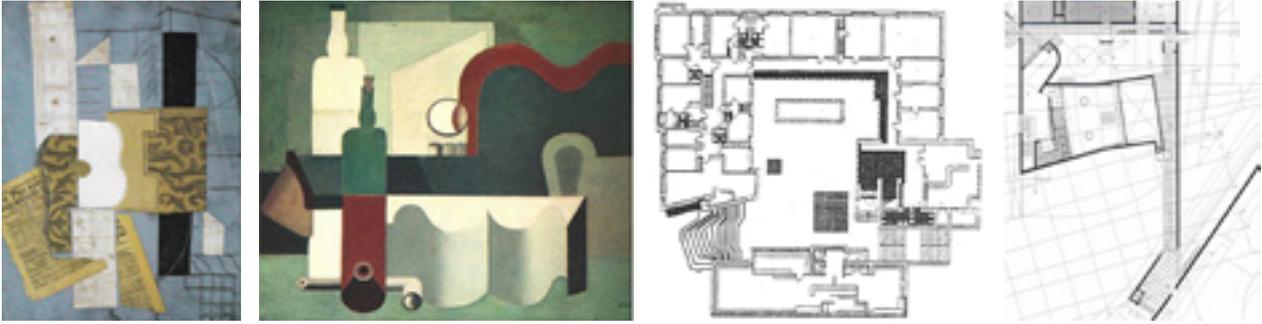


Figura 13. Comparativa memorial formal y material: *Botella de Vieux Marc*, 1913, Pablo PICASSO; *Naturaleza muerta*, 1922, Le Corbusier; planta primera del Ayuntamiento de Säynätsälo, Finlandia. 1948-1952. Alvar Aalto; planta tercera (acceso público peatonal). Fundação Serralves, Oporto, Portugal. 1991-1999. Álvaro Siza Vieira.

de hoy, expresa: “(...) sigo teniendo el cubismo grabado en el fondo de la memoria.”³⁰ La pintura y la escultura cubista “(...) contribuyen a la lectura que Siza hace del mundo y de sus múltiples identidades, pero también influye en el modo en que él genera ideas arquitectónicas hechas de fragmentos que mantienen una tensa relación entre sí”.³¹

Pero la lealtad de aSV al concepto aaltiano de conjunción de ‘partes del todo’ generando ‘paisajes sintéticos’, se muestra definitivamente al materializarse en “(...) un campo de espacios entrelazados en donde tienen lugar distintas actividades humanas, y en donde los alrededores —sean rurales, naturales o urbanos— se intensifican”.³² La técnica de fragmentación³³ del *collage* comienza a ser utilizada por Aalto en su propia casa, en Munkkiniemi-Helsinki, acabada en el año 1936, para ser continuada en la Villa Mairea en Noormarkku en el año 1938. También en obras como el Ayuntamiento de Säynätsälo [fig. 13] Aalto incorpora, “(...) la idea del collage cubista con objeto de manejar una diversidad de intenciones contradictorias, que tenían que ver con la reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre el edificio y el lugar que ocupa (...)”, sugiriendo, además, “(...) los modos posibles de combinar los fragmentos manteniendo una sensación global de orden.”³⁴ aSV también recurre a este modelo aaltiano en su necesidad de lograr una continuidad espacial entre lo proyectado y lo existente. Para él, “(...) el espacio se transforma del mismo modo que lo hacemos nosotros, por fragmentos que se comparan particular o generalizadamente a ‘otros’... Buscamos, pues, el espacio que envuelve al hombre y a la naturaleza apoyándonos en fragmentos aislados.”³⁵ El propio aSV expone que le interesa la fragmentación “(...) como reacción a la complejidad de un programa, por oposición a la propuesta de un sistema autosuficiente...”³⁶ En este entorno, el factor tiempo es también crítico: 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.”³⁷

30. CURTIS, William J.R. (1998), *Óp. Cit.*, p. 16.

31. *Ibíd.*, p. 26.

32. *Ibíd.*, p. 23.

33. Según se recoge en el capítulo ‘A second Finnish renaissance’ de QUANTRILL, Malcolm. (1995) *Finnish Architecture and the Modernist tradition* Londres: E&FN Spon, p. 107.

34. CAPITEL, Antón, (1999) *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Madrid: Ediciones Akal, p. 37.

35. FRAMPTON, Kenneth, ALVES COSTAS, Alexandre, GREGOTTI, Vittorio y otros (1988), *Óp. Cit.*, p. 7.

36. ZAERA, Alejandro, (1994), *Óp. Cit.*, p. 16.

37. CURTIS, William J.R. (1998), *Óp. Cit.*, p. 27.

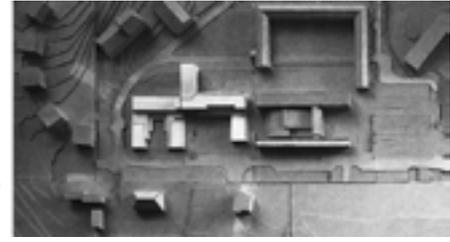
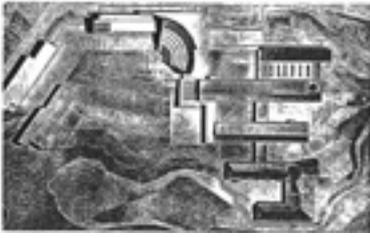


Figura 14. Comparativa memorial geométrica: maqueta del Instituto de Tecnología, Otaniemi, Finlandia. 1949. Alvar Aalto; Planta redibujada de la FAUP, Oporto, Portugal. SIZA VIEIRA, Álvaro. 1987-1994. Fuente: José Ángel Ruiz Cáceres. Inédita; maqueta de la Facultad de Ciencias de la Información, Santiago de Compostela, España. SIZA VIEIRA, Álvaro.

La pintura y la escultura cubista: Contribuyen a la lectura que Siza hace del mundo y de sus múltiples identidades, pero también influye en el modo en que él genera ideas arquitectónicas hechas de fragmentos que mantienen una tensa relación entre sí. En el caso de Siza, “(...) esta tradición pictórica ha estimulado una especial sensibilidad por las complejidades de figura y fondo, y por relaciones e identidades múltiples...las ambigüedades espaciales y las tensiones perspectivas.”³⁸ De manera semejante, 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. Estas tensiones visuales pueden adoptar un carácter táctil en el que los planos inclinados o bordes angulares pueden orientar al visitante hacia una pequeña abertura, o bien pueden crear visiones ilusorias de perspectivas forzadas.”³⁹

Las imágenes anteriores nos muestran un Otaniemi [fig. 14, izquierda] que ha mutado en Oporto y también en Santiago. Estas transformaciones, no sólo dibujan un paisaje nuevo sino que, además, logran poner en relación la propuesta con el paisaje construido a base de establecer relaciones entre los fragmentos por medio de la distancia, la altura, la posición, la traslación, la rotación, etc. La maqueta de la Facultad de Ciencias de la Comunicación [fig. 14, derecha] muestra con destreza cómo el volumen principal, más alargado, se proyecta en continuidad con el edificio adyacente a su derecha; cómo el volumen transversal superior posibilita, junto con las superficies colindantes, la aparición de dos grandes patios abiertos a ambos lados; cómo los dos volúmenes transversales inferiores de la izquierda, continúan la secuencia de giro de las torres en curva, a la vez que dialogan con los edificios del otro lado de la calle; cómo el volumen transversal inferior de la derecha se dispone en un eje desfasado con respecto del edificio del otro lado de la calle y se acorta —con respecto al largo de sus hermanos— para ofrecer el paso al interior del patio del edificio adyacente.

2.4. El recuerdo transformado de Le Corbusier.

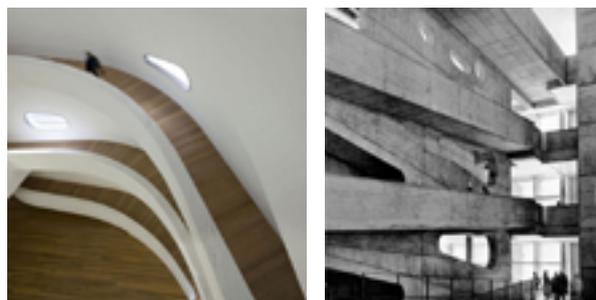
aSV nos sugiere que “(...) los cinco puntos de Le Corbusier para la nueva arquitectura existían ya de una u otra manera, lo verdaderamente interesante es la fuerza que Le Corbusier trasladaba a todo lo que hacía. Los lucernarios tan expresivos y monumentales de Ronchamp no son inventos suyos: podemos encontrarlos con otra función en las construcciones del norte de África; se trata de conductos de ventilación de las casa de marruecos que proceden del mundo doméstico marroquí.”⁴⁰ Ésta es una arquitectura que “(...) significa mucho para mí —que está muy dentro de

38. CURTIS, William J.R. (1994), Óp. Cit., p. 34.

39. *Ibíd.*, p. 41

40. SANTOS, Juan Domingo, (2008) Óp. Cit., p. 20.

Figuras 15 y 16. Comparativa memorial geométrica: Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil. 2000-2008. Álvaro Siza Vieira. Fuente: www.ducciomalagamba.com; Palacio de la Asamblea, Chandigarh, India. 1951-1965. Le Corbusier. Fuente: www.fondationlecorbusier.fr; Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil. Álvaro Siza Vieira. Fuente: www.ducciomalagamba.com; Estudio-taller Maison Ozenfant, París, Francia. 1922. Le Corbusier. Fuente: BENTON, Tim, QUETGLAS, Josep, TORRES CUECO, Jorge y otros (2012) *Le Corbusier. Mise au point*, Valencia: Ed. Memorias culturales; Villa La Roche, París, Francia. 1923-1925. Le Corbusier. *Ibidem*.



mí—, me refiero a la arquitectura islámica. En ella encuentras algo que está también ligado al clima de la región, a saber, una sensación de profundidad espacial, un moverse entre capas. En la Alhambra pasas por una secuencia de patios al aire libre con transiciones de zonas de luz a zonas de sombra. Los espacios cambian de tamaño e intensidad. De pronto, te puedes encontrar en una zona en penumbra, que permite un descanso, una mirada a través del paisaje. Esta forma de multiplicar el espacio, dividiéndolo, le da una sensación de densidad. En Granada tienes la sensación de haber entrado en un ‘mundo’ que continúa y continúa, siempre cambiante. Esa es una de las principales dimensiones de la arquitectura.”⁴¹

De Le Corbusier, aSV readaptará la pintura y la escultura cubista; su interés por lo urbano a la vez que su interés por el detalle; degustará el sabor de la arquitectura doméstica antigua centrada en las casas pompeyanas que Le Corbusier visitó —convirtiendo este tipo arquitectónico y el modo de vida que alojaba, en un modelo de referencia para la vivienda moderna tal y como él la entendía—; absorbiendo la relación de clausura y protección de la vivienda respecto de la calle y el concatenamiento de sus espacios domésticos, tanto cerrados como abiertos, a través de atrios, tablizados, patios, peristilos, jardines, huertos, etc.; recibirá el legado de la vinculación de la casa con el jardín (*viridarium*) y el huerto cerrado como el lugar de vida (*hortus conclusus*); adaptará el despiece diagonal de los pavimentos —“(…) hablo con un obrero de cómo colocar un pavimento de piezas de 30 x 30 en un suelo con forma irregular; en diagonal (como yo propongo) o paralelamente a una de las paredes”⁴²; y adaptará *la promenade architecturale* (el paseo arquitectónico), como guía material para el recorrido, llevando a cabo su propia interpretación, transformación y evolución de la misma.

La herencia de la rampa como medio para la experiencia arquitectónica es, probablemente, el componente más fuertemente enraizado en la memoria arquitectónica de aSV. Recurre a ella, con una mayor frecuencia, en el espacio interior, llegando a veces a desvelar, incluso, las obras ‘le corbusianas’ que le han servido de patrón. En ocasiones, incluso perteneciendo a épocas distintas, las relaciones coexisten en un tiempo simultáneo. Un ejemplo de ello queda contenido en la comparativa entre los huecos triangulares, de vértices curvos, recortados sobre los muros de las rampas de la Fundación Iberé Camargo [fig. 15] y aquéllos que, con anterioridad, ya fueron alojados en los muros que sustentan las rampas del Palacio de Justicia en Chandigarh. También existe una relación muy cercana, tanto

41. *Ibid.*, p. 17

42. FRAMPTON, Kenneth, ALVES COSTA, Alexandre, GREGOTTI, Vittorio y otros (1988), *Óp. Cit.*, p. 9.



formal como material, entre la disposición de la luz cenital para el espacio interior de la Fundación en Porto Alegre [fig. 15, centro] —donde, incluso, el despiece de la perfilería guarda proporciones similares— y la del estudio-taller de Le Corbusier en París. La utilización de un espacio libre, de varias alturas, donde las circulaciones se intensifican a su alrededor, donde se potencian las visuales cruzadas y se oferta su detención para la contemplación, también responde a un extracto del recuerdo, a conceptos heredados de la Villa La Roche [fig. 16].

2.5. *El recuerdo transformado de Alvar Aalto.*

A pesar de la citada adversidad de su difusión en Portugal, es Alvar Aalto el que ejerce una mayor influencia sobre su manera de entender la arquitectura y, en especial, sobre su modo de comprender y de abordar el espacio arquitectónico, tanto dentro como fuera de él, de la mano de la experiencia perceptual: un Alvar Aalto profundamente influenciado por Wright, Asplund y la tradición vernácula finlandesa, por aquello que ha visitado y por todo lo que ha dibujado. No olvidemos que “(...) el joven Aalto quedó igualmente impresionado tanto por Brunelleschi como por la arquitectura rural de madera de Karelia.”⁴³ Aalto defendía que “(...) lo viejo nunca renace. Pero tampoco desaparece completamente. Y todo lo que alguna vez ha sido emerge en una nueva forma”.⁴⁴ A este respecto, aSV nos recuerda que “(...) hay Marruecos en Seinäjoki, Delfos en Otaniemi, Londres en Sunila y también Venecia en Helsinki”.⁴⁵ Y con el desarrollo de su obra, de igual modo, habrá también Finlandia en su Portugal.

aSV adopta de Alvar Aalto lo que éste, a su vez, retomó en sus viajes y estancias de la cultura arquitectónica del Sur: el patio, la relación con la Naturaleza y el entorno, la gradual transición de las escalas, el interés por una arquitectura háptica, el zócalo quebrado en los cambios de cota, etc. También incorporará de sus obras el interés por una constante aproximación del hombre a la arquitectura; por la influencia tanto de la percepción visual como de la percepción táctil para el movimiento; por la secuencia rítmica de distorsiones espaciales, marcada por un omnipresente interés en definir el más mínimo detalle. Envuelto en una cariñosa reminiscencia, aSV expresa que “(...) una cosa que resulta maravillosa de Aalto es lo que

43. Aparece en PALLASMAA, Juhani (2010), *Óp. Cit.*, p. 74.

44. ALTO, Alvar (1921) *Pintores y masones*. Citado en RUUSUVUORI, Aarno (1978) *Alvar Aalto 1898-1976*, Helsinki : Ed. Museum fur Moderne Kunst, p. 69.

45. CURTIS, William J.R., (1998), *Óp. Cit.*, p. 244.

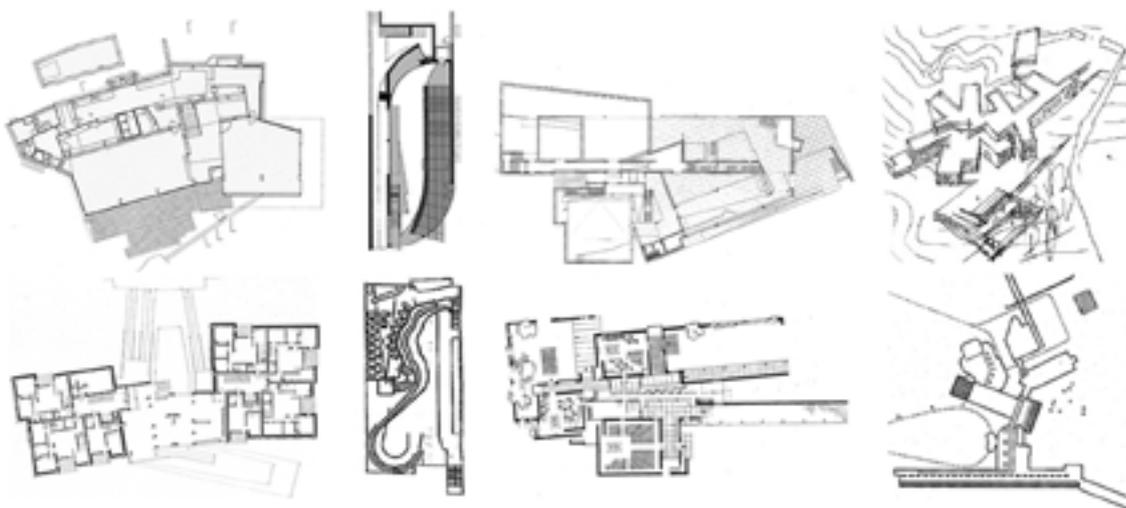
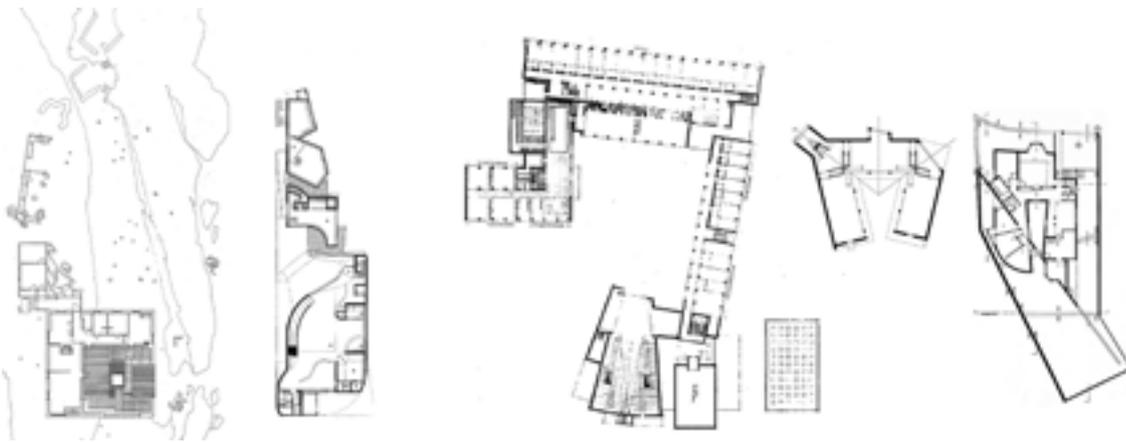


Figura 17. Comparativa memorial geométrica: Casa Experimental, Muuratsalo, Finlandia. 1952-1953. Alvar Aalto; Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil. 2000-2008. Álvaro Siza Vieira; Propuesta para el Ayuntamiento de Avesta, Finlandia (obra no construida). 1944. Alvar Aalto; Pabellón Carlos Ramos, Oporto, Portugal. 1984-1986. Álvaro Siza Vieira; Casa Antonio Carlos Siza, Santo Tirso, Portugal. 1976-1978. Álvaro Siza Vieira.

Figura 18. Comparativa memorial geométrica en columnas: Restaurante Boa Nova, Leça da Palmeira, 1963. Portugal. Álvaro Siza Vieira vs Edificio de apartamentos Hansaviertel para la Berlin Interbau Exhibition, Berlín, Alemania. 1955-1960. Alvar Aalto // Banco Borges e Irmao, Vila do Conde, Portugal. 1980-1986. Álvaro Siza Vieira vs Pabellón Finlandés, Feria de Nueva York. 1939. Alvar Aalto // Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, España. 1998- 1993. Álvaro Siza Vieira vs Capilla Funeraria de Malm (concurso), Helsinki, Finlandia. 1950. Alvar Aalto // Croquis de la Casa Alemão, Sintra, Portugal. 2002-2007. Álvaro Siza Vieira vs Sanatorio de Paimio, Finlandia. 1929-1933. Alvar Aalto.

tomó del Sur: el Patio, la expresión marroquí, las formas cubistas.”⁴⁶ Como desvela Curtis, “Siza está particularmente intrigado por el patio abierto de la Casa Experimental de Aalto en Muuratsalo”, que “(...) pesca las vistas en uno de los extremos [percepción visual], y captura el lago y sus alrededores en otro...”⁴⁷ [percepción táctil]. La secuencia gráfica anterior vincula plantas de composición análoga: se produce una secuencia de disgregación de la forma y de disipación rítmica semejante entre la Casa Experimental y la Fundación Iberé Camargo [fig. 16, izquierda]; el perímetro del patio divergente del Ayuntamiento para Avesta [fig. 17, centro] —obra no construida—, renace en obras como el Pabellón Carlos Ramos en Oporto, la Casa Antonio Carlos Siza en Santo Tirso [fig. 17, derecha], el Rectorado de la Universidad de Alicante y otras.

La estructura formal de la planta del Restaurante Boa Nova [fig. 18, columna primera], conteniendo un eje central de giro para la abocinada recepción de movimientos, parece haberse retomado de la planta del Hansaviertel Apartment Building; la planta de la sucursal del banco

46. *Ibíd.*, p. 244.

47. *Ibíd.*, p. 23.



Figura 19. Comparativa memorial: Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal. 1994-1997. Álvaro Siza Vieira; Church of Three Crosses, Vuokkseniska, Imara, Finlandia. 1955-1958. Alvar Aalto.

Figura 20. Comparativa memorial: Puerta principal de la Iglesia de Santa María, Marco de Canaveses, Portugal. Álvaro Siza Vieira; Puerta principal de la Muurame Church, Jyväskylä, Finlandia. 1926-1929. Alvar Aalto.

Figura 21. Comparativa memorial: Interior del banco Borges e Irmao, Vila do Conde, Portugal. 1978-1986. Álvaro Siza Vieira. Espacio interior del Pabellón de Finlandia para la Exposición Mundial de Nueva York, EEUU. 1939. Alvar Aalto.



Borges e Irmao [fig. 17, columna segunda] ya estuvo, en alguno de sus trazados, en el Pabellón Finlandés; la convergencia de ejes que estructuran la planta del CGAC de Santiago [fig. 18, columna tercera], se vislumbra en la Capilla funeraria de Malm; y la composición de la Casa Alemão [fig. 18, columna cuarta], parece devenir de la composición del Sanatorio de Paimio. La estructura formal, que no material, contenida en la Iglesia de Santa María nos muestra cómo, tanto el espacio interior [fig. 19], como el espacio exterior [fig. 20], se recoge en la Iglesia de las Tres Cruces [fig. 19] y en la Iglesia de Muurame [fig. 20]. Y, convertido en movimiento perceptual, el fuerte influjo dinámico que se propone en el interior de la sucursal del banco Borges e Irmao [fig. 21] ya pudo ser experimentado, previamente, en el Pabellón de Finlandia.

En otros casos, también la estructura material es rescatada de la memoria para ser adaptada a la escala del nuevo espacio propuesto: así, hay Villa Mairea en Pinto & Sotto Maior y en el Mimesis Museum [fig. 22]; hay Helsinki en Oporto y también en Aveiro [fig. 23]; hay Viipuri en Oporto [fig. 24].

4. Conclusiones.

Una fragmentación renovada: escenarios simultáneos para la acción.

Para poder exponer cómo se articula la metodología que le lleva a Álvaro Siza Vieira a desarrollar la simultaneidad compositiva mediante la fragmentación, cabe desgranar el proceso creativo en torno al cual se elaboran sus proyectos:

1) Selección del modelo de referencia: arranque de los primeros dibujos intuitivos que recogen el programa y rescatan un modelo de referencia mediante el filtrado de sus rastros memoriales de interés.



Figura 22. Comparativa memorial: Detalle de la chimenea de la Villa Mairea, Noormarkku, Finlandia. 1938-1940. Alvar Aalto; Escalera de acceso a la planta primera en la sucursal del Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, Portugal. 1971-1974. Álvaro Siza Vieira; Vista del interior de la planta superior del Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis, Portugal. Álvaro Siza Vieira. Fuente: www.moma.org; Planta primera del Mimesis Museum, Paju Book City, South Korea. 2006- 2009. Álvaro Siza Vieira.

Figura 23. Comparativa memorial: Interior de la Academic Book Shop, Helsinki. 1966-1969. Alvar Aalto; Interior de la biblioteca de la FAUP, Oporto, Portugal. 1987-1994. Álvaro Siza Vieira; Espacio interior de Raututalo Office Building, Helsinki, Finlandia. 1951-1955. AALTO, Alvar; Interior de la Biblioteca de la Universidad de Aveiro, Aveiro, Portugal. 1988-1994. SIZA VIEIRA, Álvaro.

Figura 24. Comparativa memorial: Alzado de la Tristan Tzara House, Montmartre, París. 1925-1926. Adolf Loos; Säynätsalo Town Hall, Säynätsalo. 1950-1952. Alvar Aalto; Alzado del cuerpo de mayor altura de la FAUP, Oporto, Portugal. 1987-1994. Álvaro Siza Vieira. Fuente: RUIZ CÁCERES, José Ángel.

2) Análisis del emplazamiento: lectura de las trazas existentes del enclave y su consiguiente geometrización. Como describe Curtis, la lectura del lugar para aSV “(...) tiene que ver con la intuición de las líneas de fuerza propias de la topografía y con la expansión de planos, perfiles y bordes. Si hubiera que reducir un edificio de Siza a su imagen esencial, se podría descubrir una red de vectores en el espacio que se han trazado delineando superficies de luces y sombras variables, en sintonía con los ritmos de un terreno particular...”⁴⁸

3) Transformación formal y material de los modelos seleccionados por medio de la fragmentación: en adaptación combinada del programa requerido y de la geometrización obtenida del análisis del enclave. La fragmentación tiene una intensa relación con el paso del tiempo “(...) y con el sentido de que todas las construcciones no son sino trazas temporales sobre un paisaje antiguo.”⁴⁹ Las líneas entrelazadas de las plantas de Siza derivan del Cubismo e incluso recuerdan las sinuosas ondas de algunas de las pinturas de Le Corbusier, mientras que la fragmentación tiene mucho que ver con el modo en que Aalto combinaba varias ‘piezas’ de arquitectura en una totalidad compleja. Al igual que Alvar Aalto, aSV desarrolla la arquitectura mediante una composición por partes, recompuesta, adaptando “un orden libre y abierto, articulado y variado, en relación con el sentido dado al lugar y al terreno concreto (...)”, ofreciendo “una imagen bastante clara de lo que Aalto entendía por la arquitectura de un conjunto”⁵⁰.

48. CURTIS, William J.R. (1994), Óp. Cit., p. 34.

49. *Ibid.*, p. 35.

50. CAPITEL, Antón (1999), Óp. Cit., p. 37.



Asegura que le interesa la fragmentación “como reacción a la complejidad de un programa, por oposición a la propuesta de un sistema autosuficiente...”⁵¹ Siza, además de ello utiliza redes gráficas, “como una especie de mapas para adivinar las trazas o tensiones ocultas en un pedazo de terreno”.⁵² Reaparece una vez más la ‘aproximación de vínculos’ por medio de la manipulación y reorganización conceptual de las distintas escalas en su encuentro con lo existente. Se modela un trenzado dinámico de escalas, un continuum espacio-temporal del depósito del tiempo, que va y viene “(...) entre la presencia del ‘ya no’ (iam non) y la expectativa (...) del ‘aún no’ (nondum).”⁵³, manufacturado por fragmentos de un presente pasado... De este modo, se comprueba que el proceso de su producción “(...) despliega en sí mismo una historia propia; los temas nacen, pasan de una obra a otra, como en una fuga, y se renuevan transformándose”.⁵⁴ Muchos de sus edificios juegan con la abstracción de los contornos, los desniveles, la envolvente y los recorridos y “se explora **la experiencia del movimiento, transformando, a su vez, la fragmentación**”⁵⁵ **en un metodología renovada**: las perspectivas forzadas, las vistas enmarcadas —exteriores e interiores— y los aspectos visuales y hápticos se orquestan para guiar al visitante mediante escenarios simultáneos para la acción.

“(...) Creo que mucho de lo que hacemos se debe a lo que hemos visto antes, aunque no tengamos conciencia de ello”.⁵⁶

51. ZAERA, Alejandro, (1994), Óp. Cit., p. 17.

52. *Ibid.*, p. 41.

53. HANNAH, Arendt, El concepto de amor en San Agustín, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 31.

54. MIKKOLA, Kirmo. (1993) Alvar Aalto, pensador, aparece en DAVIDSON, Aki. (1993) En contacto con Alvar Aalto, Helsinki: Museo Alvar Aalto, p. 19-20.

55. *Ibid.*, p. 41.

56. Recogido en SANTOS, Juan Domingo, (2008) Óp. Cit., p. 50.

Bibliografía

- AALTO, Alvar (1921) *Pintores y masones*. Citado en RUUSUVUORI, Aarno (1978) *Alvar Aalto 1898-1976*, Helsinki: Ed. Museum fur Moderne Kunst.
- ARNHEIM, Rudolf. (1979) 1999 *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza Editorial.
- CAPITEL, Antón, (1999) *Alvar Aalto. Proyecto y método*, Madrid: Ediciones Akal.
- CALDUCH, Juan. (2010) texto extraído de su conferencia en la Escuela de Arquitectura de Alicante.UA.
- CURTIS, William R. (1988) *Una conversación (con Álvaro Siza)*, recogido en [2007], *El Croquis 68-69+95. Álvaro Siza 1958-2000*, Madrid: El Croquis editorial.
- CURTIS, William J.R., [1994], Una arquitectura de bordes, recogido en [2007], *El Croquis 68-69+95. Álvaro Siza 1958-2000*, El Croquis editorial, Madrid.
- DE LA MATA, Sara, PORRAS, Fernando. (1998) *Entrevista a Álvaro Siza Vieira*, Madrid: recogido en *Arquitectura*, nº 271-272.
- DOMINGO SANTOS, Juan, (2008) *El Sentido de las Cosas (Una Conversación con Álvaro Siza)*, recogido en *ALVARO SIZA. 2001/2008*, Madrid: El Croquis Editorial.
- FRAMPTON, Kenneth, ALVES COSTA, Alexander, GREGOTTI, Vittorio y otros. (1988) *Álvaro Siza: profesión poética*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- HANNAH, Arendt (2001) *El concepto de amor en San Agustín*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. (2001) *Alvar Aalto (1898-1976): El camino de vuelta, el paisaje interior*, Sevilla: recogido en *Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº 2-3, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.
- MIKKOLA, Kirmo. (1993) *Alvar Aalto, pensador*, aparece en DAVIDSON, Aki. (1993) *En contacto con Alvar Aalto*, Helsinki: Museo Alvar Aalto.
- PALLASMAA, Juhani. (2005) 2006 *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- PALLASMAA, Juhani. (2010) *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- QUANTRILL, Malcolm. (1995) *Finnish Architecture and the Modernist tradition*, Londres: E&FN Spon.
- SIZA, Álvaro, "Interview", Plan Construction (PAN), 11ª sesión, mayo de 1980. Citado por TESTA, Peter (1984) *The Architecture of Alvaro Siza*, Massachusetts: Thresholds Working Paper 4, MIT Department of Architecture.
- ZAERA, Alejandro. (1994) *Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza*, Madrid: recogida en (2007), *El Croquis 68-69+95. Álvaro Siza 1958-2000*, El Croquis editorial.