

ÁLVARO SIZA: RETRATOS Y AUTORRETRATOS

Una fotografía con María Antónia en 1966 y un museo para Nadir Afonso de 2016

José Joaquín Parra Bañón

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Sevilla

Resumen

Álvaro Siza en los medios de comunicación. Construcción y destrucción de la imagen del arquitecto contemporáneo. Discreción e intimidad, vanidad y publicidad. Biografía y edificios. Publicación del álbum de fotografías familiares. Retratos del arquitecto con su esposa. Dibujos de María Antónia Marinho Leite y dibujos de Álvaro Siza. Nadir Afonso: arquitecto y pintor. Un museo junto al río Támega en Chaves. El boceto como autorretrato. La arquitectura como conjunto de caminos.

Palabras clave: Siza Vieira, Marinho Leite, Nadir Afonso, fotografía, dibujo.

Abstract

Álvaro Siza in the media. Construction and destruction of the image of the contemporary architect. Discretion and intimacy, vanity and publicity. Biography and buildings. Publication of the family photo album. Portraits of the architect with his wife. Drawings by María Antónia Marinho Leite and drawings by Álvaro Siza. Nadir Afonso: architect and painter. A museum next to the Támega river in Chaves. The sketch as a self portrait. Architecture as a set of roads.

Key words: Siza Vieira, Marinho Leite, Nadir Afonso, photography, drawing.

Con el título *Álvaro Siza Vieria. Arquitecto de sueños*, la RTP emitió en la Navidad de 2019, el 26 y 27 de diciembre, dividida en dos episodios de aproximadamente una hora de duración, la entrevista que le hizo al portuense la periodista Fátima Campos.¹ En esos mismos días el Museo de Arte Contemporáneo de Serralves celebraba el vigésimo aniversario de su inauguración con una exposición sobre su insigne arquitecto titulada *Álvaro Siza: in / Disciplina*.² Su notoriedad y el interés mediático que despierta tanto su vida como su obra edilicia y su producción gráfica avanzan desde hace años cogidos de la mano mientras él, para no caer desfallecido hacia el lado equivocado, hace equilibrios de funámbulo entre el arte y la industria, mientras parece caminar sobre el cable que vincula la biografía con el espectáculo, encima de la línea que separa la persona del personaje inventado. Confunde a quien admira, además de su obra, su conocida modestia y habitual humildad y su confesada vocación hacia el anonimato, los que a primera vista podrían parecer signos de legítima y humanísima vanidad: indicios de haber caído, a penúltima hora, en la tentación de un exhibicionismo con el que siempre ha dicho sentirse incómodo. Desorienta a algunos de sus epígonos y de sus devotos, entre los que se encuentra el autor de este texto (que siempre ha defendido que hay que rastrear en la arquitectura la condición vital de quienes intervienen en ella), la continua y voluntaria revelación de la intimidad. Tal vez sea posible conocer algunas de las razones de esta deriva.



Tres escenas del programa *Álvaro Siza Vieria. Arquitecto de sueños*, emitido por la RTP en diciembre de 2019

Discreción

Al mismo tiempo que la producción arquitectónica de Álvaro Siza es exhibida en un museo de arte contemporáneo proyectado por él mismo (lo que es un modo de conmemoración duplicada) de una manera que se diría tradicional (bocetos, planos, maquetas y fotografías de una treintena de proyectos), la serena entrevista televisiva (grabada y luego editada injertándole un amplio repertorio de imágenes domésticas y profesionales) certifica que esa, la audiovisual, será la forma preferente de comunicación de la arquitectura en el futuro inmediato. Anuncia, entre otras novedades, la definitiva sustitución de la fotografía por la cinematografía, de la escritura por la voz, del reposo por el movimiento.

[1] <https://www.rtp.pt/play/p6388/e447046/arquitecto-de-sonhos> y <https://www.rtp.pt/play/p6388/e447227/arquitecto-de-sonhos>

[2] Comisariada por Nuno Grande y Carles Muro. Desde a 19 de septiembre de 2019 al 2 de febrero de 2020. <https://www.serralves.pt/pt/actividades/alvaro-siza-in-disciplina/>

Álvaro Siza, con quien todos quieren conversar y fotografiarse, le dice a la periodista que el haberle concedido esa entrevista a la RPT es un accidente en su vida: en su austera y discreta vida pública, que procura evitar los actos sociales. En el primer capítulo, en el minuto 36, él fuma sus habituales cigarrillos de tabaco rubio: también en el 58 del segundo (un Camel por sesión). En el inicial, vestido con chaqueta oscura y camisa celeste, habla de cine, de Manoel de Oliveria y del filósofo Eduardo Lourenço;³ habla de su escaso afecto hacia el dibujo por ordenador mientras muestran su estudio vacío, grabado al atardecer, con el ciclópeo puente metálico y el Duero al fondo; de la incomodidad de los muebles de Le Corbusier; de su hábito de comer poco y de sus preocupaciones políticas; de la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveses y de su religiosidad y de su espiritualidad; de la muerte y de la destrucción de la arquitectura, y también de su continuidad a propósito de la Villa Saboie (disrupción es una palabra ajena a arquitectura); y confiesa que no siempre está triste, que al final del día acaba cansado de sus intensas jornadas laborales y que su hija aún vive con él. Y asegura que la arquitectura es un arte también de desafectos. Esta primera sesión está grabada (salvo unos minutos durante los que conversan en pie en el estudio del arquitecto) en una de las salas de exposición situada en el ático de la reciente Casa do Cinemá de Manoel de Oliveria, en la Fundación de Serralves, proyectada por él aprovechando un antiguo garaje.



Tres fotografías mostradas en el programa *Álvaro Siza Vieira. Arquitecto de sonhos*: Álvaro Siza durante un viaje en coche con sus padres y hermanos | Álvaro Siza con María Antónia y su hijo Álvaro en 1961 | Álvaro Siza con María Antónia de vacaciones en 1966

El segundo capítulo está grabado en el estudio del arquitecto en Oporto. Al principio se muestra una fotografía de 1933: un retrato de Álvaro con solo unos meses de vida. Después, otros de su infancia, en compañía de sus hermanos, su abuela o sus padres. Mientras se van pasando estas imágenes y sus primeros dibujos,⁴ el arquitecto habla de su familia, de su casa,⁵ de sus viajes a España, de su formación, de su descubrimiento de Gaudí, de Alvar Aalto y de Walter Gropius, de su relación con Fernando Távora, de 1974, de los SAAL, del inconcluso Bairro da Malagueira

[3] Lo que, según él, hermana a la arquitectura y al cine es que ambas indisciplinas se ocupan de los trayectos y de los tránsitos: de proyectar y narrar recorridos (percursos). Sobre sus relaciones con el cine, recordar que participó como barman en la película de Miguel Gonçalves Mendes titulada *O labirinto da saudade* (2019), a partir del libro homónimo de Eduardo Lourenço.

[4] Realizados cuando tenía cinco o seis años y firmaba como "AJO": con sus iniciales, aclara, porque su nombre propio completo es Álvaro Joaquim.

[5] En la casa del número 582 de la calle Roberto Ivens de Matosinhos vivió la familia de Álvaro Siza: una casa construida en la segunda mitad del siglo XIX por su bisabuelo materno, José Gonçalves de Lima Camacho (1831-1892), que fue adquirida en 2007 por la Câmara Municipal de Matosinhos para instalar en ella el Centro de Documentación Álvaro Siza de acuerdo a un proyecto de reforma redactado por el mismo arquitecto. El CDAS después se integrará en la Casa da Arquitectura, que tendrá allí su sede hasta que se traslade a otro lugar en noviembre 2017. <http://casadaarquitectura.pt/instituicao/installacoes/temporarias/>

(donde se construyó la única casa que ha proyectado para sí mismo, con la única intención de demostrar que los conductos podrían discurrir al aire, y en la que no habita), de los premios concedidos, de un viaje a Marruecos y de cuando se le incendió el cabello. Dice que no sabe si Dios existe, pero que lo que sí sabe es que la idea de Dios existe. De cuando en cuando bebe agua de un vaso que se acerca a la boca con la mano derecha, levemente temblorosa. Al final de la entrevista también habla de Maria Antónia: del dolor de su ausencia y de sus dibujos figurativos, que iban a contracorriente en un momento en el que triunfaba la abstracción. De todos los edificios que se citan, por los que le preguntan o a los que él se refiere para explicar algo, ninguno es el Museo de Arte Contemporáneo que levantó en Chaves.

Canonización

Algunos de los más presumidos e ilustres arquitectos relacionados con el Movimiento Moderno presidieron las portadas de las revistas de moda o de sociedad de su tiempo, incluidos los suplementos dominicales y las publicaciones bimestrales. Reportajes sobre sus obras y sus ideas ilustraron, entreveradas con la publicidad, sus páginas interiores: Frank Lloyd Wright era habitual en *Newsweek*; *Esquire*; *Life Magazine*; *The Saturday Review of Literature* y, entre otras estadounidenses, en *Saturday Evening Post*.⁶ En la portada de *Time Magazine* del 17 de enero de 1938 ya se publica una primera fotografía de Frank Lloyd Wright tomada por Valentino Sara (las fotografías interiores son de Hendrich Blessing); en la portada del número de mayo-junio de 1959 de la revista *Let's see* (publicada por Schmidt Publications, en Milwaukee) hay un retrato de él melancólico: reclinado, apoyando el mentón en su mano izquierda. Retratado por Pedro Guerrero o por Ezra Stoller, por Arnold Newman o por Yousuf Karsh, su imagen en blanco negro o a color fue estando cada vez más presente, conforme se incrementaba su fama e iba cumpliendo años, en todos los medios de comunicación impresos de los Estados Unidos. Un hito en la crónica de la construcción de la imagen pública de los arquitectos contemporáneos es la aparición sacramental de Philip Johnson en la fachada de *Time Magazine* el 8 de enero de 1979 sujetando altivo, orgullosamente, como santa Bárbara sujetaba la suya, su torre.⁷

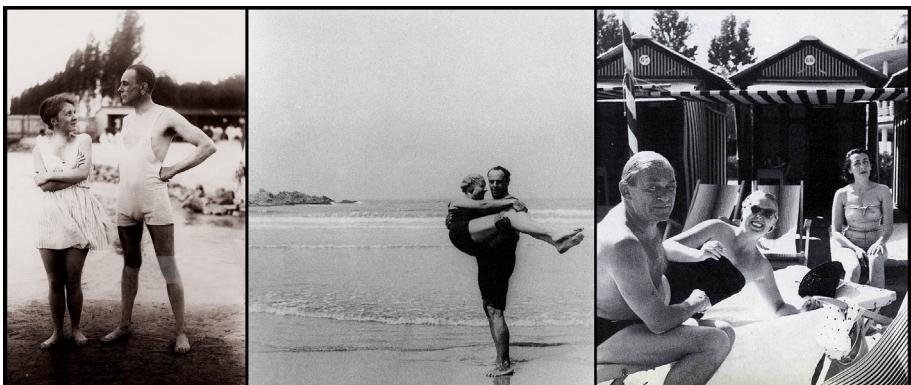
Primero posaron solos, enhiestos como los santos promotores y protectores de la arquitectura cristiana, y aparentemente dadivosos, como los fundadores de conventos, de iglesias y de basílicas. Después, ya mediado el siglo XX, lo hicieron en pareja: se retrataron para inmortalizarse y publicitarse con sus respectivas parejas. Así, Le Corbusier posó para la posteridad tumbado en la playa con Yvonne Gallis, ambos en bañador, al igual que antes Adolf Loos había posado veraniegamente vestido con todas y cada una de sus cinco esposas.⁸ Alejandro de la Sota se retrató en su casa con Sara Rius, Fernando Higueras en su estudio con Lola Botía, y así, de binomio en binomio, hasta llegar a Norman Foster, abrazado en una acera

[6] <http://www.steinerag.com/flw/Periodicals/Life.htm>

[7] <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19790108,00.html>

[8] Cf. PARRA BAÑÓN, 2010 y 2016, "Hacia la construcción de la imagen del arquitecto: Modernos en traje de baño".

extranjera a Elena Ochoa, que ese día luce sombrero de ala ancha y abrigo de piel. Posaron no para las publicaciones académicas o profesionales de arquitectura sino para aquellas que tangencialmente se ocupaban de ella: más de la decoración o de la moda, de la corrupción o de la promoción inmobiliaria, de los premios Pritzker o del comisariado de bienales que de la construcción o de la poco comercial teoría de la forma. Las artistas y las arquitectas también se dejaron fotografiar junto a sus parejas o a sus maridos; Nelly van Doesburg subida sobre Theo van Doesburg; Aino Maria Marsio con Alvar Aalto hasta 1949 (cuando ella muere) y luego Elsa Kaisa Mäki Niemi con el viudo Alvar Aalto, que se apuntala en ella, hasta 1976 (cuando él muere); Denise Scott Brown al lado de Robert Venturi, ambos sentados al borde de una mesa del estudio y Lina Bo Bardi junto a Pietro Maria Bardi; Lota de Macedo Soares se retrata, también en Brasil, en una barca frente a Elizabeth Bishop, la poeta a quien ama, y después, al otro lado del Atlántico, Carme Pinós, apoyando su brazo en el hombro de Enric Miralles. Y regresando al océano Pacífico, para demostrar que hoy en día es un requisito imprescindible para triunfar en el mercado de la arquitectura fingir que se trabaja en pareja, cada cual con su pareja afectiva (como fundiendo en una entidad indisoluble lo laboral y lo sentimental), Maurizio Pezo posa insumiso en Chile a la vera de Sofía Martínez von Ellrichshausen, los dos sonriéndole gozosamente a la cámara.



Adolf Loos y Elsa Altman, en Isle Sylt, Alemania, 1921 | Nelly van Doesburg sobre Theo van Doesburg en Inglaterra, h. 1924 | Alvar Aalto con Elsa Kaisa Mäki Niemi en el Lido, Venecia, 1956

No hay una única razón que explique por qué los arquitectos y las arquitectas han posado de una u otra manera, desnudos o en bañador, hieráticos o mundanos, solos o en compañía de sus amigos o de su familia, al margen de la presentación de sus obras (no a pie de obra, como debería ser), para los fotógrafos que pretendían canonizarlos (algunos de ellos, incluso, tenían retratistas oficiales que se llamaban Julius Shulman o Lucien Hervé). No hay un único motivo que argumente por qué los arquitectos y las arquitectas han cedido sus álbumes familiares, las fotografías de su infancia, del día de su boda, de sus vacaciones con sus hijos o de sus viajes privados, a las editoriales: a los periodistas y a los críticos, a los historiadores y a los ensayistas del IUAV, o a cualquiera de los autores de monografías que comenzaban sus compendios con una amable y entrañable reseña biográfica.

Maria Antónia Marinho Leite sonríe

En la portada de la edición del 7 de noviembre de 2015, en el número 2245 de la “Revista E” del semanario portugués *Expresso*, se publicó una fotografía en blanco y negro de Álvaro Siza trayendo, acogiendo, amparando, acariciando con su mano derecha a una mujer. Ella es Maria Antónia Marinho Leite (1940-73). Aunque sus dedos están en el primero, el resto de él está en tercer plano: ella, la pintora, la dibujante, la artista, la reciente esposa, es la protagonista del retrato, y él, el arquitecto que después alcanzaría meritoriamente la fama, es, en esta ocasión, solo el acompañante. Ambos sonríen: le sonríen al porvenir con el gesto de la boca y con la luz que emana de sus ojos clarividentes. Ella, con el cabello cortado a lo Jean Serberg en *À bout de soufflé* (J. L. Godard, 1960), viste una prenda clara con cremallera y cordones en el cuello redondo y, tímida o distraída, no mira a la cámara. Él, con barba y gafas con montura de pasta, con jersey oscuro, peinado colegialmente con la raya a un lado, observa con atención al fotógrafo amigo y le muestra sus dos paletas dentales. El titular, impreso en letras minúsculas con tinta de color rojo, dice: «Maria Antónia Siza». Anuncia, firmado por el periodista Valdemar Cruz, un reportaje ilustrado con fotografías y con dibujos, del que, enfáticamente, con tipografía sin serifas, se adelanta: «Esta es la historia nunca contada de la mujer de Siza Vieira. Una artista genial y apasionada por la vida que murió con 32 años».⁹



Maria Antónia Marinho Leite abrazada por Álvaro Siza en la portada de la edición del 7 de noviembre de 2015 de la “Revista E” del semanario *Expresso* | Maria Antónia abrazada por Álvaro en la fotografía original anónima, h.1966

La fotografía es un fragmento, un recorte, un detalle de otra mayor en la que puede verse, a la izquierda de la pareja, la arquitectura y, a la derecha, diluido, el paisaje. A un lado el artificio; a otro, la naturaleza domesticada. No es esta la fotografía de un reportero profesional: de un fotógrafo de sociedad o de una, como será llamada con el paso del tiempo, “fotógrafa de arquitectura”. Es la fotografía cordial tomada por un compañero un día feliz de convivencia con la intención de fijar un momento, de documentar un estado de ánimo o de preservar con dos alfileres un recuerdo. Una de tantas fotografías casuales: de aquellas anecdoticas que luego, pasados los años y cumplido el drama, desvelarán su trascendencia. A las que la ausencia, la desaparición, el vacío o la muerte atribuirán un significado del que antes carecían.

[9] Cf. Bibliografía: CRUZ, 2005 y 2007 (Álvaro Siza; *Retratos de Siza y Álvaro Siza. Conversaciones con Valdemar Cruz*).

De esa jornada se conocen otras imágenes: de un viaje, de un día de asueto en compañía de otros amigos en manga corta, sentados en el suelo, acosados por dos niños que evidencian las ganas que tienen de jugar con sus padres.

Biografías

No es la primera vez que se publica esa fotografía. En *Conversaciones con Álvaro Siza*,¹⁰ en el texto de Luis Fernández-Galiano pessonamente titulado “Obra del desasosiego” aparece completa, apaisada, tras otra en la que puede verse al arquitecto en su pubertad: con gorra y pantalón corto, cogido de la mano de su padre, junto a su madre y a su hermano Júlio Manuel, visitando la Exposición del Mundo Portugués en Lisboa en 1940.¹¹ Esta y otras catorce fotografías de su infancia y de su adolescencia fueron previamente publicadas en el libro conmemorativo *Álvaro Siza en Matosinhos*.¹² La primera es de enero de 1934, antes de que cumpliera un año; la última, antes de ser arquitecto, vestido con la equipación del club de hockey sobre patines en el que jugaba, de mayo de 1951. En medio, monta en triciclo o sujetado un balón, abraza a su padre o juega con su hermano mayor, reza el día de su primera comunión o posa recostado en la arena de la playa de Matosinhos.



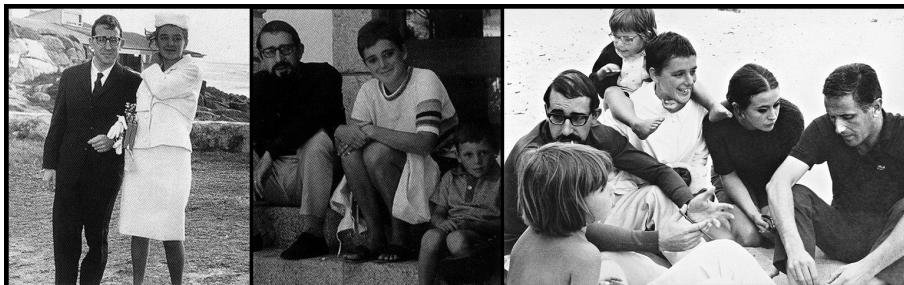
Álvaro Siza en la playa de Matosinhos con dos años | Álvaro Siza en la Exposición del Mundo Portugués, Lisboa, 1940 con sus padres y su hermano Júlio Manuel | Álvaro Siza leyendo en 1944 sentado en la playa de Matosinhos

En el primer capítulo este mismo libro hay dos fotografías en las que posa junto a María Antónia: una corresponde a un día de agosto de 1966, tomada en Darque (Viana do Castelo), en la que ambos están sentados, acuclillados en un peldaño, junto a su hijo. La otra, el día de su boda. El 18 de noviembre de 1961, Álvaro Joaquim de Melo Siza Viera se casa con María Antónia, hija de Alberto Leite y de María Luísa Marinho. Él nació el 25 de junio de 1933 en Matosinhos; ella nació el 25 de mayo de 1940 en la Avenida da Boavista de Oporto. Ella es casi siete años menor que él. Él es hijo de un ingeniero que había nacido en Brasil y biznieto de un fotógrafo viajero; ella es la bella hija de un oficinista aficionado a pintar, y de una solvente heredera de rentables fábricas textiles. Él y ella son los segundos hijos de sus respectivos progenitores.

[10] FERNÁNDEZ-GALIANO, 2015, pp. 96-101.

[11] Júlio Manuel moriría en un accidente de automóvil en 1954, ya cursados sus estudios de medicina.

[12] SALGADO, 2005, pp. 19-23.



Álvaro y María Antónia el día de su boda, 18.11.1961, ante la Casa da Chá da Boa Nova | Álvaro y María Antónia en Agrigo do Postilhao, Darque (Viana do Castelo), en agosto de 1966 | Álvaro y María Antónia y unos amigos e hijos

El día de otoño que se casan es frío y ventoso: él tiene 28 años, un rizo que le curva el flequillo y un gesto facial que recuerda a Woody Allen cuando tenía su misma edad. Ella tiene 21 años y dibuja casi a diario. En 1961 han comenzado a convivir en la calle Arquitecto Marques da Siva, en la zona de Bom Sucesso, en Oporto; en 1966 se trasladarán a la zona de Francos, en la confluencia de la Rua da Alegria y la Rua da Constituição, al edificio Lima 5, a la torre proyectada por José Carlos Loureiro y José Pádua Ramos, donde se criarán sus hijos e inesperadamente morirá María Antónia. Ambos han sido estudiantes de ramas distintas en la ya denominada Escola Superior de Belas-Artes de Oporto (ESBAP), donde ella ingresó cuando tenía 17 años (y que abandonará tres años después, en 1960) y donde él cursó la especialidad de arquitectura entre 1949 y 1955 (y donde impartirá clases entre 1966 y 1969, y a la que volverá como profesor asistente de construcción en 1976). Ese día conyugal posan elegantemente vestidos para la boda, o tras la celebración de la boda, delante de su primera obra pública: de la Casa de Chá de Leça da Palmeira, que ha construido tras ganar en 1958 un concurso convocado al efecto. Ella luce un traje de chaqueta blanco de manga larga, con falda de tubo hasta debajo de la rodilla, y lleva guantes y sombrero de toca y un comedido ramo de flores. Con la mano izquierda se coloca bien el cuello de la chaqueta y se atusa el cabello.

Aunque las obras del restaurante Boa Nova de Leça da Palmeira no concluirán hasta 1963, en 1961 ya ha comenzado la redacción del proyecto de la Piscina de Marés, que se construirá no lejos de aquella y se inaugurará en 1966. En 1952, aún estudiante, mientras aprende de Carlos Ramos y de Fernando Távora, hace sus primeras obras en Matosinhos: se trata de la reforma la cocina de la casa de sus abuelos, de la sustitución de la puerta de acceso a la parcela en la que tiene su casa su tío o de la modificación de un cuarto de baño. En 1954, cuando aún no se ha titulado, redacta el proyecto de sus primeras cuatro casas, situadas en la Av. Alfonso Henriques Matosinhos, cuyas obras concluyen en 1957. No comienza su trayectoria profesional, por tanto, levantando museos ni transformando ciudades.

Marruecos

El 28 de julio de 1962, nueve meses después de la boda, nace su hijo Álvaro, y el 22 de junio de 1964, su hija Joana. María Antónia padece una neurosis posparto tras el nacimiento de su hija. El trauma, la dolencia, se agrava conforme transcurren

los meses. El 11 de enero de 1973, a las 6:30, muere María Antónia. Muere inesperadamente en su casa, en la cama que compartía con su marido: expira al lado de Álvaro, en brazos del arquitecto desamparado, quien desde entonces ha continuado viudo. «Amaneció a mi lado. Estaba dormido y me desperté al escuchar su último aliento», dijo años después. Plantea Valdemar Cruz en su artículo dos hipótesis sobre la causa de su muerte: la que literalmente recoge el certificado de defunción (una embolia pulmonar), y la del suicidio. Una debida a la patología cardíaca que Totó (así la llamaban sus íntimos) padecía desde su infancia, y otra provocada por una ingesta voluntaria y excesiva (una noche cualquiera, tras cenar con unos amigos), de medicamentos psiquiátricos. Ella muere con treinta y dos años: su hija Joana tiene entonces ocho años; su hijo Álvaro tiene diez; su marido no ha cumplido aún cuarenta.



Maria Antónia Marinho Leite en Marruecos en 1967 | Maria Antónia Marinho Leite imaginando y fumando

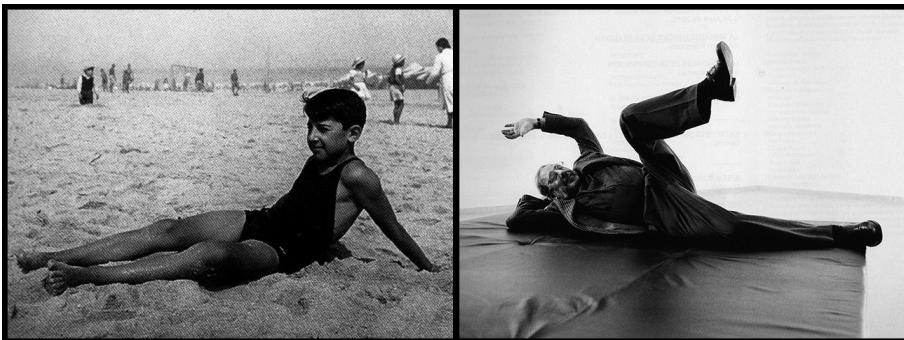
La hermana de María Antónia y António Carlos, el hermano de Álvaro, apuntan que buena parte de los problemas de María Antónia estaban relacionados con su educación y con sus preocupaciones religiosas que, ya iniciadas en su adolescencia, la atemorizaban, llegando a atormentarla. María Antónia desde joven tuvo dificultades para dormir: además de estimulantes, de ansiolíticos y antidepresivos, tomaba somníferos importados de Inglaterra que mediatisaban su alegría. Su tristeza, sin embargo, no se refleja en las fotografías que Siza o sus familiares nos han facilitado de ella.

Sonríe, por ejemplo, en las tomadas por José Grande en el viaje a Marruecos en septiembre de 1967: durante el viaje de veinte días a Marruecos, al encuentro de su arquitectura y de su cultura, con su marido y en compañía de Alexandre Alves Costa y de su esposa Luísa Brandão, de José Grande, de Sérgio Fernández y de una joven sueca, llamada Beatrice Ekroth, en un Renault 4L y en un Fiat 850 que, sin neumáticos de repuesto, conduce Álvaro por solitarios caminos de arena.¹³ De la arquitectura aprehendida allí, de las casas humildes más que de los suntuosos palacios, se alimentará, como evidencia la evorense Quinta da Malagueira y no pocas de sus primeras viviendas, Álvaro Siza. También del millar de dibujos que ella le dejó.

[13] ALVES COSTA, 201. <http://www.circodeideias.pt/p/marrocos1967.html>

Dibujos

Los motivos por los que cada cual le suministra al mercado, a los extraños, a espectadores desconocidos y a voyeristas insaciables, imágenes de su intimidad, nunca son revelados: jamás sinceramente confesados. En arquitectura, en el ámbito de la arquitectura impudica, de la que comercia solo con la apariencia, aún no ha sido investigada con la suficiente profundidad la sintomática publicación de los álbumes personales. Aún no saben los lingüistas de qué son metáfora, cuál es su significado.



Álvaro Siza por en la playa de Matosinhos en 1944 | Álvaro Siza por los suelos ante Juan Rodríguez

¿Habría publicado en 1967 *Architectural Digest*, *Hola* o *Life*, la fotografía publicada por *Expreso* en 2015 en la que María Antónia parece ser la protagonista de la pareja y Álvaro solo el acompañante, en la que la artista incipiente precede al arquitecto en construcción? ¿Qué lleva a un arquitecto discreto, humilde y celoso de su vida privada, como es Siza, a publicar o a dejar que se publiquen sus fotos familiares? ¿Qué razones lo convencieron para facilitarle a la prensa las imágenes en las que sonreía junto a María Antónia Marinho Leite? ¿Acaso la voluntad de desmitificarse, o la necesidad de evidenciar que él también, a pesar de la gloria, es humano? ¿O bien el deseo de demostrar que posee, además de un ilustre catálogo de obras maestras, una biografía en la que se sustenta y que le importa más taodavía?¹⁴

Quizá sean preguntas tan insustanciales como es cuestionar por qué un arquitecto que se dice ateo, como él, ha podido construir algunas de las iglesias más conmovedoras de la contemporaneidad. Tal vez sirva como respuesta que este solo es un intento de corregir la imagen superflua que los otros perciben de él, de ajustarla, siquiera unos milímetros, a la que él tiene de sí mismo. O de intervenir con pecios del pasado en su vigente imagen pública, gestionada por otros y construida con fotografías en las que es habitual verlo ajeno, solitario y ensimismado, con frecuencia dibujando a bolígrafo. Proyectando edificios desperdigados por el mundo y dándole forma a figuras que se acarician a lomos de un caballo.¹⁵ Hasta ahora, eran más conocidos

[14] «El reconocimiento público no ha alterado la melancolía privada de Siza», opina FERNÁNDEZ-GALIANO, 2016, p. 98.

[15] Casabella nº 856: «Álvaro Siza. Gli echi delle figure», p. 86 y ss.; «Álvaro Siza. Cavalli», p. 98 y ss.; «Álvaro Siza. Incontrì», p. 100 y ss.; «Álvaro Siza. Autoritratti», p. 110 y ss.

los autorretratos lineales de Álvaro Siza que sus retratos: más los dibujos en los que él se incluía (un pie, un par de zapatos, unas pantorrillas, unas manos en primer plano) que las fotografías en las que pacientemente, distraídamente, obligadamente posaba. Analizando unos y otras, aquellos en los que se sirve de un espejo para mostrar su rostro y aquellas en las que, adusto y circunspecto, permite que otros documenten sus gestos, puede detectarse la tensión entre quien con líneas se autorretrata conscientemente y quien se deja retratar con desgana.¹⁶



Tres dibujos a tinta china sobre papel de Maria Antónia Marinho Leite de la década de 1960 de la Colección Moderna del Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa | Tres dibujos a a bolígrafo de Álvaro Siza publicados en *Casabella* nº 856, 2015

Comparando algunos de los dibujos sin arquitectura de Álvaro Siza y los de Maria Antónia, parece que él hubiera aprendido a dibujar de ella: que siguiera su estela o que que dibujara no con su propia mano sino con la de ella. Los cuerpos amándose y los cuerpos que se inmiscuyen en sus apuntes de arquitectura, así como los ángeles que sobrevuelan los edificios, proceden, emanan de los que ella dibujó: o los conmemoran en su espontaneidad. Siza, en ocasiones, les añade a los personajes deslocalizados el paisaje: los sitúa en medios ambientes que ella prefería omitir para que nada interfiriera con la carne, vestida o desnuda, expresándose. Cuando Siza incorpora el entorno a las criaturas que dibuja, les resta el dramatismo que Maria Antónia les atribuía a sus figuras, casi siempre gregarias y en movimiento, anatómicamente prefectas: atenúa la convulsión que él reserva para sus escenas eróticas.

[16] El análisis de las relaciones de Álvaro Siza con la fotografía podría comenzar por su bisabuelo paterno: por Júlio Siza, nacido en Braga y establecido al final de su vida, hacia 1920, en Matosinhos, quien fue un pionero de la fotografía portuguesa: un fotógrafo viajero que retrató el mundo y sus ciudades (Georgetown, Belém do Pará, Manao, Madeira, etc.). Bajo la dirección de Teresa Siza, la hermana de Álvaro que fuera directora del Centro de Fotografía de Portugal, se expuso su obra en el 582 de la Rue Roberto Ivens, en Matosinhos, con el título *Entre Viagens - A história suspensa do fotógrafo Júlio Siza*. La Cámara Municipal de Matosinhos editó un libro-catálogo, con diseño gráfico de Andrew Howard, que incluye un prefacio de Álvaro Siza y texto de la investigadora María do Carmo Serén.

De ella se conservan alrededor de mil dibujos y algunos óleos, que en vida solo expuso una vez, en 1970 en la Cooperativa Árvore.¹⁷ En noviembre de 2002 se expusieron de nuevo en Oporto, y luego en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, de la que se editó un catálogo: *Maria Antónia Siza 1940-1973. Dibujos*.¹⁸ En él se publica un texto escrito en 1992 en el que Álvaro Siza dice de ella:

Una noche, de repente, tras varios meses de silencio, le apetecía dibujar. Cogía una plumita, la delicada pluma de Nankim que entonces se usaba, una especie de bisturí de alta cirugía, afilado, duro y elemental.

Presionada, la abertura por donde escurría la tinta se abría, el trazo adquiría un espesor inesperado. Cantidad de hojas A4 se llenaban de seres maravillosos, seres bellos y sufridores, o irónicos, o simplemente alegres.

Los ojos y las manos de cada uno, los nerviosos tobillos y la ropa expuesta a diversos vientos contaban historias. Si quisieramos fijar esos ojos y esos gestos nos encontraríamos en una situación insoportable. Sería una experiencia tan fascinante como dolorosa, definitivamente reveladora.

Después de algunas horas, la mesa de madera estaba llena de nuestras vidas y de la de los demás, de todos los tiempos; a veces sufrimiento y entusiasmo y deseo y alegría desbordante. Nacimiento, plenitud, muerte.

El discurso en torno a la creación siempre ha estado muy relacionado con la injusticia, con la incomprensión o la represión: seres que expresan y por ello explican, aparentemente sin trabajo, casi jugando, lo que sentimos y lo que hacemos. Riesgo con gozo y rabia.

Ese don es el resultado de una concentración total, de la espera del instante, en el desierto. A veces ese instante quema.

Metáforas

Disimulada, discretamente, Álvaro Siza también se autorretrata en sus edificios: en los bocetos mediante los que proyecta. No en los planos, en las rigurosas cartografías delineadas, sino en las caligrafías que le atribuyen formas a lo que imagina: en los dibujos trazados a mano alzada. En los borradores, en los apuntes, en los esquemas mediante los que expresa una idea, la gestión de una apariencia, la génesis de un espacio que aspira a convertirse en lugar. La mano que proyecta arquitecturas también proyecta al mismo tiempo, quizás no siempre de modo intencionado ni consciente, al dibujante: al autor. *Melencolía I* es un autorretrato de Alberto Durero

[17] Siza donó cien dibujos de Maria Antónia al Centro Gulbenkian de Arte Moderno. El legado y el archivo de Álvaro Siza está distribuido y se repartirá entre el Centro Canadiense de Arquitectura en Montreal (CCA), la Fundación Calouste Gulbenkian (FCG) y la Fundación de Serralves (<http://arquivos.serralves.pt/details?id=72490>)

[18] *Maria Antónia Siza 1940-1973. Dibujos*. 2005. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/arch_fich_libro_20.pdf

grabado en 1514: un «autorretrato espiritual», postuló Panofsky.¹⁹ Algunos dibujos de Siza son autorretratos: autorretratos literales unas veces y, otras, autorretratos alegóricos, en los que se representa como metáfora. En los dibujos de ideación de la que originalmente se llamó, o se previó como sede de la Fundação Nadir Afonso, la antropometría se immiscuye no dimensionalmente sino figuradamente: es posible identificar en ellos autorretratos poéticos de Álvaro Siza tendido en el suelo. No en la arena de la playa de Matosinhos sino acostado boca arriba en el terreno fértil de las riberas del río Támega, dibujándose tal y como se ve reflejado en el espejo del cielo, descompuesto en facetas por las nubes que pasan, y que se lo llevan a trozos.

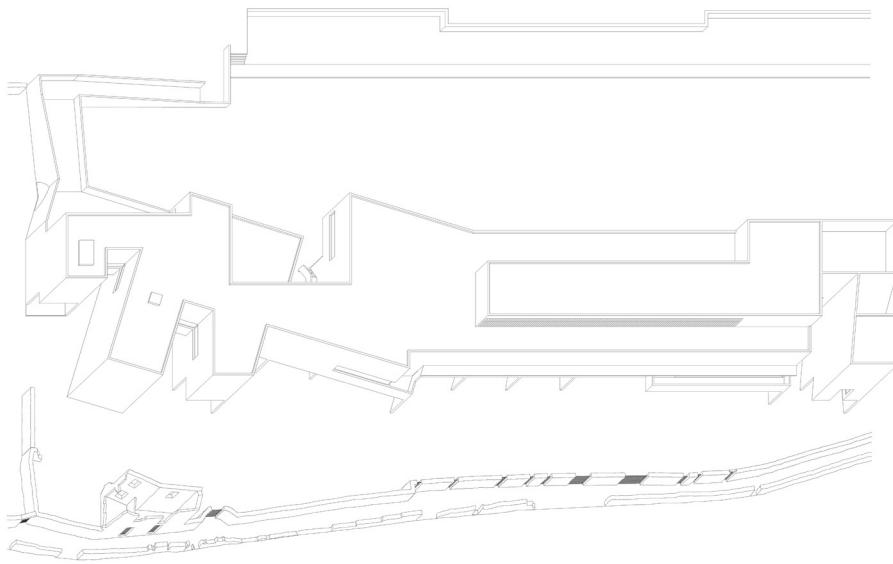


Cuatro vistas del MACNA en agosto de 2019

En el año 2003 la Cámara municipal de Chaves le encargó a Álvaro Siza la redacción de un proyecto que debía acoger y exponer la colección de Nadir Afonso Rodrigues: de un arquitecto y pintor insigne que había nacido en esa ciudad norteña de Portugal, fronteriza con Verín, en 1920. Aunque el arquitecto conmemorado propuso a Siza como arquitecto redactor, aquel se mantendrá voluntariamente al margen del proyecto, que debía incluir un taller para que lo usara el propio pintor: un estudio que no llegará a estrenar porque morirá antes de la finalización de las obras (en 2013 en Cascais). La denominación oficial del edificio es hoy *Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso*: MACNA.

El proyecto lo redacta entre 2004 y 2008; la licitación abarca desde 2009 hasta 2011; las obras se ejecutan entre 2011 y 2015, inaugurándose el edificio en 2016. Transcurren, por tanto, doce años entre los primeros bocetos y las primeras fotografías de esta arquitectura impoluta. En un momento u otro de la redacción y gestión del proyecto participan Álvaro Fonseca, Kenji Araya, Lola Bataller Alberola, Marco Rampulla y Rita Amaral, además de Tatiana Berger y de Avelino Silva en los estudios preliminares. De la licencia se ocupará José Carlos Oliveira; de la implementación,

[19] Panofsky, Erwin. 1995 (1943). *Vida y arte de Alberto Dürer*. Trad. M. L. Balseiro. Madrid: Alianza.



Axonometría aérea del MACNA con la ruina y el camino entre muros de piedra © O. Fernández-J. J. Parra

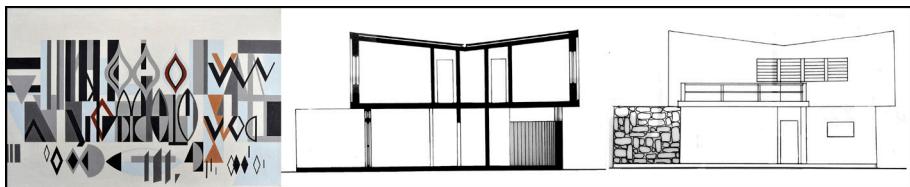
Paulo Teodósio, y de coordinar la construcción Álvaro Fonseca. Participan, además, en el cálculo, la ingeniería GOP y en la estructura Jorge Nunes da Silva y Filipa Abreu; en las diversas instalaciones, Alexandre Martins, Raul Bessa y Raquel Fernandes; de los temas acústicos Octávio Inácio y del paisaje Luis Guedes de Carvalho, miembro del Atelier do Beco da Bela Vista. El presupuesto asciende a 7.700.000 euros y la superficie construida, de acuerdo a los datos publicados, es de 3.498 m². Algunos de los fotógrafos profesionales que han documentado esta obra, situada en la Canelha das Longras de Chaves, han sido António Choupina, Fernando Guerra, João Morgado y Duccio Malagamba.²⁰ Las aquí publicadas han sido tomadas por el autor del texto, también compositor de todos los collages que sirven de sus ilustraciones, en agosto de 2019. Los dibujos han sido construidos en el ámbito de su actividad docente en la asignatura “Dibujo y vanguardia”, en la ETSAS durante el curso 2019-2020 por Otmán Fernández bajo la tutela e indicaciones de José Joaquín Parra.

Nadir Afonso

Siza ha dicho que repercutió la geometría pictórica de Nádir Afonso Rodrigues en las aperturas de las pantallas de la planta baja: en el triángulo, el cuadrado y el semicírculo que las horadan, casi ortogonales al curso del río, aligerándolas. Nádir Afonso está abstractamente presente en las formas. Él se formó, al igual que Távora y que Gomes da Costa y que Siza después, en la Facultad de Bellas Artes de Oporto y colaboró con Le Corbusier en París, intermitentemente, entre 1946 y 1951 y, entre 1952 y 1954, con Óscar Niemeyer en Brasil. Como Roberto Matta y otros emigrantes que pasaron por el estudio de Le Corbusier, compatibilizó el proyecto

[20] La exposición y el catálogo Álvaro Siza. *In / disciplina* incluye una sección (pp. 206-253), titulada “Registros” a relacionar a 21 fotógrafos y 2 fotógrafas que se han ocupado de documentar sus obras desde 1960 a 2019. Entre ellos, Gabriele Basilico hacia 2006.

de arquitectura con la práctica de la pintura, aunque paulatinamente se alejó de aquella, abandonando su ejercicio profesional definitivamente en 1963. En 1948 defendió en Oporto su tesis, titulada «La arquitectura no es un arte».



Nadir Afonso, *Espacilimité*, 1960. Óleo sobre tela, 89 x 133 cm | Nadir Afonso, sección y alzado del proyecto de la Casa Delfim Fernandes en Chaves

Nadir Afonso es autor de una escasa, aunque significativa, producción edilicia:²¹ en 1963 proyectó la “Panificadora de Chaves”, considerada de interés público desde 2006 y calificada por la crítica lusa como una de las diez obras más importantes de arquitectura portuguesa del siglo XX. Proyectó, además, alguna casa, como la de Delfim Fernandes en Chaves, que, al igual que otras algarvias de Manuel Gomes da Costa, tiene la cubierta inclinada hacia el interior, con dos faldones en alas de mariposa. Su obra pictórica se exhibe, entre otras instituciones públicas, en el Centre George Pompidou de París; en la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa; en el Museu de Arte Moderna de São Paulo y en el Museum Im Kulturspeicher de Würzburg.²²

Flavia

Chaves, a la que los colonizadores romanos llamaron Aquae Flaviae, es una ciudad en la que proliferaron los balnearios: en la que el agua, fluvial o subterránea, está en todo momento presente. La posibilidad del desbordamiento del río Támega, cruzado por un puente promovido por el emperador Trajano, fue uno de los condicionantes geográficos tenidos en cuenta por Siza: una de las razones para izarlo del suelo y asemejarlo a un palafito zigzagueante y alongado. Al fin y al cabo, el MACNA tiene alguna traza de Carlo Scarpa en la Fundación Querini Stampalia y en el Negoziol Olivetti: del Scarpa veneciano sensible a los efectos de la pleamar y la bajamar.²³ El puente que sirve de ícono a la ciudad, con sus ocho vanos y su columna epigráfica intermedia, la idea de viaducto como camino elevado, como lugar transitable levantado sobre pilones y tajamares, también determinan el proyecto.

La arquitectura militar y palaciega, la eclesiástica y la que delimita las parcelas agrícolas de Chaves y la que resuelve los dinteles y las jambas, es pétrea: la estereotomía de la escalera exterior que, de un tramo, sube al torreón del castillo

[21] CEPEDA, 2013.

[22] <https://www.nadirafonso.com/biografia/>

[23] Las afinidades entre la obra de Siza y la de Scarpa son numerosas -más las ideológicas que las formales-, aunque en gran parte, a pesar de los esfuerzos de Casabella nº 856, estén por desvelar. En sus techos pueden leerse mensajes semejantes, próximos a los que Michel de Montaigne ordenó escribir en la viguería del techo de su biblioteca circular y escritorio bordelés. Cf. PARRA BAÑÓN, 2018, pp. 47-78.



Cuatro aspectos de Chaves en agosto de 2019

local es reconocible en la talla del granito que conforma los pretils del Museo: idéntica precisión, similar engarce en los encuentros de las piezas en los dos lugares. Y, en ambos edificios, parecidas escaleras: al aire, descubiertas, autónomas, independientes aunque adosadas, como si aspiraran a ser levadizas. La arquitectura popular, las viviendas vernáculas, las calles residenciales, por el contrario, se visten de blanco, desde el suelo, si carecen de zócalos, hasta los aleros. Los sillares amarillentos de las fachadas al lado de los muros encalados, contiguos o trenzados con ellos, se traducen en el Museo en la fácil convivencia del granito gris con el hormigón blanco, en el hermanamiento de la madera de los pavimentos interiores con los mármoles albinos, surcados por delgadísimas vetas serpenteantes.

En las últimas plantas, bajo los amplios aleros que extienden los faldones de teja, en las fachadas de Chaves no es infrecuente encontrar galerías perimétricas, construidas con ménsulas, puntales y barandas de madera, que han sido interpretadas como largos balcones, como terrazas estrechas que recorren una parte del alzado del Museo que, panorámico, se asoma a la arboleda del Támega. Es de la arquitectura flaviense de donde Siza extrae algunas claves de su proyecto: como es su costumbre, de la ciudad y de la parcela, del territorio y del entorno, de la geografía y de las preexistencias, de los nombres y del almacén de la memoria. De las tapias levantadas con sillares desnudos, apenas labrados, que delimitan las veredas y separan las fincas.



Cuatro imágenes del MACNA en segundo plano, agosto de 2019

Tránsito

El solar donde habría de levantarse su edificio estaba a la espalda de Chaves: aplastado entre las traseras de las casas y los bloques que asoman a la Avenida 5 de Outubro y la franja agrícola que discurre paralela al curso del río, separada de él por un estrecho camino amurallado desde el que se accedía antiguamente a las diversas parcelas limítrofes. Comienza en el céntrico puente de Trajano y, por el otro extremo, concluye en el reciente y periférico puente de la Av. Dr. Mário Soares. Entre ambos puentes fronterizos, flanqueado por el irregular borde urbano y un muro de piedra, se levanta lineal, alargado, aislado, descalzo, el MACNA. El Museo les añade una nueva línea a las alargadas líneas que por ya allí discurrían: les suma un volumen que se estira estrangulándose, tensado entre los dos puentes. El Museo superpone otros caminos a los preexistentes: una calzada que se adentra en el manso medioambiente que circunda el edificio, veredas de tierra que trazan cuantos laberintos quieran dibujar con su vagabundeo los caminantes, y propone también, ahora a cubierto, un recorrido alternativo que discurre por el interior. El Museo, como sucede en el relato homónimo de Julio Cortázar, les otorga continuidad a los parques.

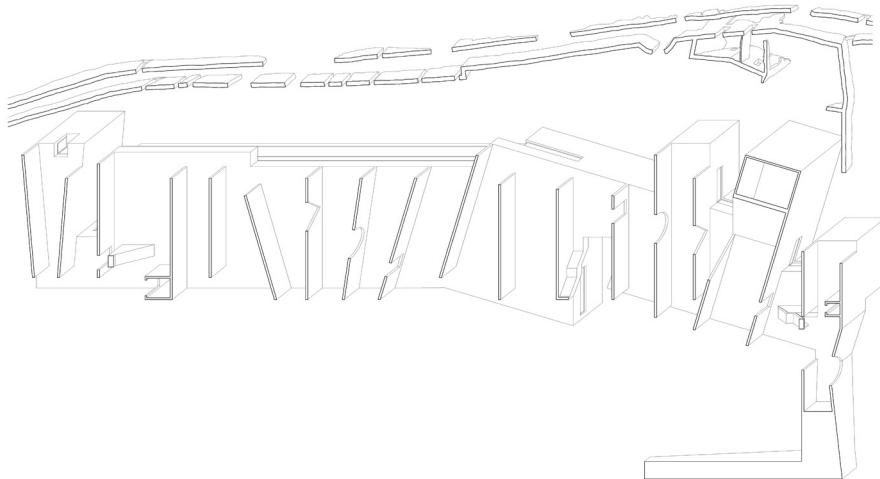


Conversaciones entre el hormigón, el suelo y los muros de piedra en el MACNA en agosto de 2019

Este Museo es, al fin y al cabo, un camino: sugiere un recorrido. No es tanto una estancia, o una serie cabalmente ordenada de estancias, cuanto la propuesta de un tránsito. Transitar, más que estar, que permanecer o que residir, es el verbo esencial. No morar: acaso demorarse, detenerse a admirar tal o cual lienzo o a contemplar a través de una de sus ventanas convergentes el paisaje, y seguir el movimiento. Este Museo es un flujo: el reflejo del curso del río que transcurre casi paralelo. Fluir es el verbo intransitivo en el que se cimienta el proyecto.

En este sentido, dinámicamente, el MACNA experimenta las propuestas lecorbuserianas del museo de crecimiento ilimitado (Mundaneum de Ginebra, 1929) y asume algunas ideas construidas por el suizo en el Museo Nacional de Arte Occidental (Tokio, 1957-59) y en el Carpenter Centre for the Visual Arts de la

Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts, 1959-63), relacionadas con la idea de que la arquitectura consiste en proyectar recorridos. Hay otras referencias ideológicas y formales para esta sobria arquitectura, que más tiene que ver con la articulada Fundação Serralves (Oporto, 1991-99) que con las más recientes y enfáticas instituciones museográficas construidas en oriente con Carlos Castanheira, así el Museo Mimesis (Paju Book, Corea del Sur, 2009-11) o la Academy Art Museum (Hangzhou, Zhejiang, China, 2018). En la planta del MACNA hay algo de las Piscinas de Marés en Leça da Palmeira y de aquellas primeras obras de Álvaro Siza que conciliaban ángulos y proponían sorpresivas direcciones alternativas, anteriores a los desconcertantes y policromos repertorios formales extra peninsulares.²⁴ Aunque por su volumen y por su apariencia no lo parezca, espacial y funcionalmente está relacionado con la Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 1998-2008) y con el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 1986-93), con sus borromíneos brazos albinos, en un caso y, en el otro, con la luz que lo penetra desde arriba y lo fecunda.



Axonometría del MACNA levitando © O. Fernández-J. J. Parra

Térreo

La planta terrea del Museo, que es como en portugués denominan a aquella del edificio que está en contacto directo con el terreno, es una sucesión de pantallas de hormigón blanco de idéntico grosor y de variable longitud y orientación. Siete de ellas están horadadas por un único hueco. Su huella en el suelo es un conjunto de líneas, unas paralelas y otras en algún punto convergentes, que recuerdan la

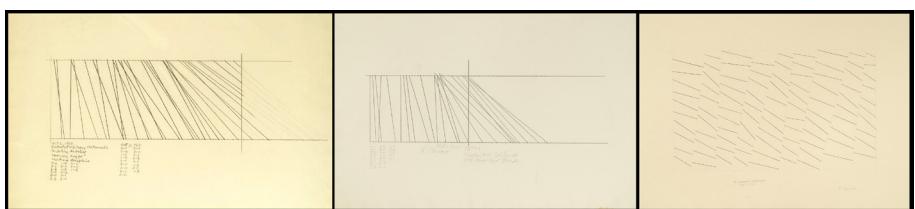
[24] En 1967, en el número 68, la revista *Hogar y Arquitectura* le dedica un reportaje de cincuenta páginas (pp. 34-84) a Siza y sus primeras obras, comenzando por sus cuatro viviendas en Matosinhos (1954-57) y terminando con la que denomina «casa unifamiliar en Matosinhos (Oporto), 1962-65», incluyendo, además de las piscinas en Leça, un artículo de Pedro Vieira de Almeida titulado «Un análisis de la obra de Siza Vieira» y otro de Nuno Portas titulado «Sobre la joven generación de arquitectos portugueses».

subdivisión parcelaria previa. No son los pilotes de la Villa Savoye (Poissy, 1928-31) ni del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio, ni los pilares apantallados de Aldo Rossi y Carlo Aymonino para el Gallaratese (Milán, 1969-70), aunque por su deseo de ser piernas, de hacer levitar zancudamente el edificio sobre el suelo, de suspender la masa en el vacío, todos están hermanados.

El MACNA se asienta en el terreno pisándolo con sus diecinueve dedos longitudinales (como diecinueve son los tentáculos de algunas estrellas de mar), apoyando en él tres escaleras de dimensiones domésticas y dos ascensores. Solo el salón de actos desciende, inclinándose desde la planta alta, y se asienta por uno de sus extremos en ese suelo continuo, en esa tierra sin cultivar de la que brota la hierba, y de la que emerge algún árbol y una evocadora casa en ruinas, que solo es perturbada por un pasillo pavimentado, adoquinado como una acera lusitana. De la superficie terráquea arranca la rampa ascensional, ritual, granítica, quebrada y ancha, que parte de la cancela metálica situada en el número 10 de la Avenida 5 de Outubro y, elevándose con una suave pendiente, conduce hasta el cancel de la entrada: desde la calle a la urna cristalina que da paso al interior, a la válvula que, recluida en un rincón, controla el tránsito desde el exterior luminoso a las entrañas. Que intermedia, como los cancelles que se colocaban en las puertas de las iglesias, entre lo profano y lo sagrado. Para conocer íntimamente el edificio basta con hacer el camino y llegar hasta la puerta y asir el tirador esculpido por Siza: con tocar una de las dos alas angelicales de acero inoxidable que sirven para tirar o empujar cualquiera de las hojas simétricas. En ese contacto, en ese roce sucede, si se es receptivo, si la sensibilidad aflora a la piel, el milagro del enamoramiento del portero accidental con la arquitectura.



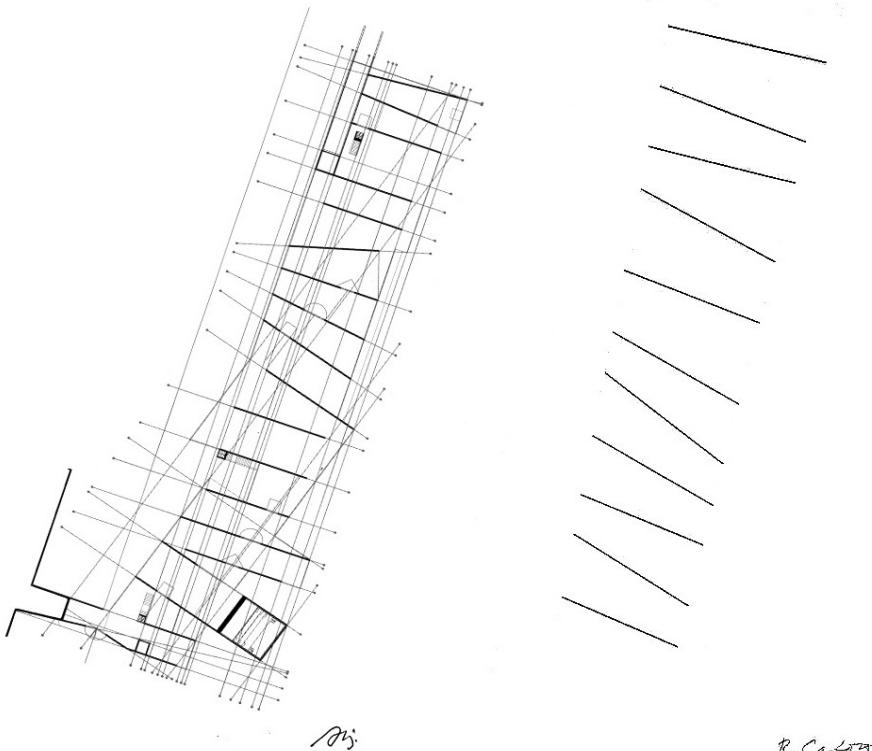
Francesco di Giorgio Martini (atribuido). *Ciudad ideal (Veduta architectonica)*, h. 1477. Óleo Sobre madera de álamo, 124 x 234 cm. Gemäldegalerie (Staatliche Museen), Berlín | Veduta architectonica MACNA en 2019



Rosemarie Castoro. Tres dibujos a lápiz sobre papel de la década de 1970

La rampa, como la que helicoidal imaginó Brueghel para su torre de Babel, media entre el suelo y el cielo; al igual que la que curva enclaustró en el Guggenheim neoyorquino Frank Lloyd Wright, la flaviense gira recta sobre sí misma. En la planta telúrica, abierta, ilimitada, terrenal y vegetal, acontecen las cosas más extraordinarias

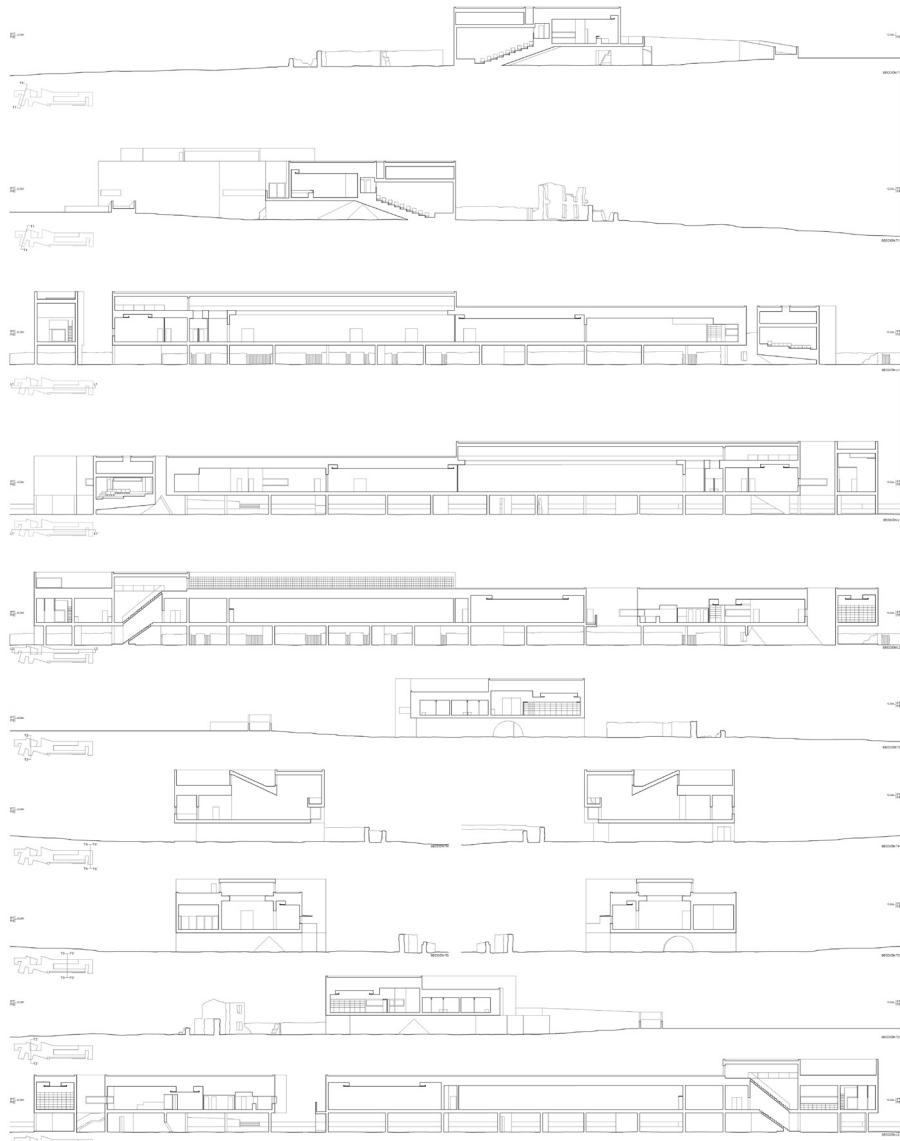
del edificio. Si en la planta alta (la útil, la que desarrolla el programa, la que cumple con el objetivo funcional del museo) es reconocible el hombre canónico que Francesco di Giorgio Martini (Siena 1439-1502) dibuja dentro de sus arquitecturas para explicar su estructura,²⁵ en la que imprecisamente se podría llamar planta baja, es identifiable su *Ciudad ideal*: lo que plantea en el óleo que probablemente pintó él hacia 1477, en la tabla que puede verse en la Gemäldegalerie de Berlín. Es decir, la arquitectura que enmarca el horizonte, que encuadra la perspectiva: que delimita el paisaje y lo fragmenta. La función que cumple la arquitectura simbólica del pintor italiano (la galería columnaria del primer término), en la arquitectura humana del portugués la lleva a cabo el suelo de tierra, el resplandeciente techo blanco y las dos paredes que por los laterales seccionan una parte de la realidad y la presentan como proyectada en una pantalla cinematográfica: un trozo de la tapia de mampostería que discurre por el sur, de este a oeste, sobre la que emergen los árboles, tras la que se intuye el Támega y se asoman las montañas. Cada una de las habitaciones desfondadas que componen esta planta liviana es una sala de proyecciones: son dieciocho túneles prismáticos poco profundos, transparentes de lado a lado, o diecisiete ventanas rectangulares sin carpintería, más una velada por la zanca del graderío de la sala de conferencias.



Álvaro Siza. Planta del MACNA, 2008 | Rosemarie Castoro. Detalle de dibujo a lápiz sobre papel

[25] *Trattato di architettura civile e militare*, o *Trattato di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, concluido hacia 1482.

El suelo a la sombra del MACNA es un laberinto en su infinitud, en su multiplicidad, aunque no en su vocación de extravío. Es una alfombra en la que desahogarse y desperezarse. Es arquitectura dibujada: el MACNA imprime líneas en el suelo.²⁶ La planta térra es un dibujo afín a los sutiles dibujos a lápiz de Rosemarie Castoro (1939-2015), la artista estadounidense que construyó dibujos, que pintó, esculpió e intervino en el espacio arquitectónicamente. «¿Todos mis problemas se centran en el espacio? Hubo un tiempo en que el tiempo era mi problema. Ahora, el espacio.



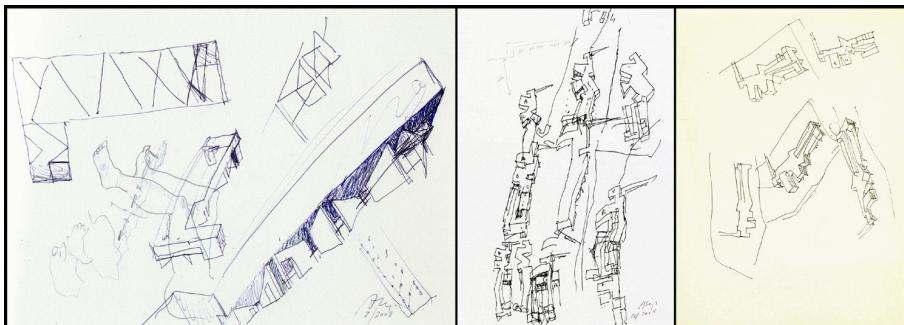
Secciones por planos verticales del MACNA © O. Fernández-J. J. Parra

[26] «La gallina llena el suelo de asteriscos», afirmó Gómez de la Serna en una de sus greguerías (GÓMEZ DE LA SERNA, 1994. p. 286).

Quiero tallar espacio. Estoy tallando espacio», escribió Castoro en los años setenta del siglo veinte: algo que bien podría haber suscrito Siza, pues este Museo es un caso ejemplar de lugares tallados, de llenos y de vacíos excavados en el espacio.

En las líneas desplomadas que traza con regla la estadounidense, en las series en las que las columnas se inclinan hacia la izquierda, a veces apoyándose unas en otras, todas en movimiento, es posible reconocer rasgos de la planta de Siza, aunque quizás él nada supiera de esa artista cuando concibió su proyecto. En alguno de los conjuntos de líneas desorientadas de ella, se oculta la pisada de su edificio.

El programa, el funcionamiento, la superficie, la iluminación, los accesos o los recorridos son con facilidad legibles en la planta alta, que discurre entre la biblioteca iluminada cenitalmente (que aún carece de contenido y de uso, pues las visitas escasean incluso en agosto) y el taller alargado (también huero al morir el artista que debía de ocuparlo), cubierto en diente de sierra, iluminado por un cubo extraído del volumen que lo cobija. Entre ambos extremos, entre la zona administrativa y de recepción y la de almacenaje y producción, las salas de exposiciones y los recintos complementarios, donde la continuidad del espacio, potenciada por lo que acontece en los techos recortados a tijera, es una de las muchas virtudes de este edificio, amueblado también por el sabio arquitecto, que atiende tanto a los engranajes de los armarios como al atril del conferenciante, que proyecta tanto los diversos tipos de sillas construidas con madera como los mostradores en los que doblega y domestica el mármol.



Tres bocetos del MACNA publicadas en *Álvaro Siza. In / disciplina*

En *Álvaro Siza. In / disciplina*, donde denominan al MACNA *Museu Nádor Afonso* (Chaves, Portugal, 2010-16), le dedican 4 páginas: una para cada uno de los 4 dibujos. Una “Planta do piso principal” y 3 “Esquisso da volumetria”: 3 bocetos del proyecto. Aunque figura en las más recientes antologías de su obra, es un edificio que extrañamente aún no ha tenido la repercusión editorial que cabría esperar de un proyecto tan excepcional como este, al que de algún modo se han transfundido algunas de las primeras ideas arquitectónicas de Álvaro Siza, en el que en 2016 han precipitado procedentes de 1966. Desde sus retratos con María Antónia de entonces hasta los autorretratos espirituales escondidos en sus bocetos actuales (veáñse los pies descalzos sobre las piernas-pantalla del boceto) hay un camino circular, un trayecto de ida y vuelta, afín al que recorría Miguel Hernández en su *Elegía a Ramón*

Sijé: «Voy de mi corazón a mis asuntos». Hay, en definitiva, unos que vivieron en tiempos de Brunelleschi o de Francesco Borromini y algunos que lo hicieron en la época de Adolf Loos. A otros nos ha correspondido la fortuna de coexistir con Álvaro Siza, el mejor arquitecto desde que comenzara el último tercio del siglo XX hasta hoy. Y si no es el mejor de nosotros, sí es de quien más arquitectura podemos aprender los que nos dedicamos diariamente a ello.

Bibliografía

- ALVES COSTA, Alexandre; SIZA, Álvaro. 2018 (2011). *1967 Marrocos*. Oporto: Circo de Ideias.
- CEPEDA, João. 2013. *Nadir Afonso, Arquitecto*. Lisboa: Caleidoscopio.
- CRUZ, Valdemar. 2005. *Álvaro Siza*. E. Pérez Mata (Trad.). Barcelona: GG.
- CRUZ, Valdemar. 2005. *Retratos de Siza*. Oporto: Campo das letras.
- CRUZ, Valdemar. 2007. *Álvaro Siza. Conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: GG.
- CRUZ, Valdemar. 2015. "Maria Antónia Siza". *Expresso*, Revista E, 7.11.2015.
- DAL CO, Francesco. 2015. "Il corpo e il disegno. Giulio Romano, Carlo Scarpa, Álvaro Siza". En *Casabella* nº 856, pp. 53 y ss. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2015. *Conversaciones con Álvaro Siza*. Barcelona: Fundación Arquia.
- GIORGIO MARTINI, Francesco di. (h. 1482). *Trattato di architettura civile e militare*.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. 1994. *Greguerías*. Madrid: Castalia.
- GRANDE, Nuno; MURO, Carles (eds). 2019. *Álvaro Siza. In / disciplina*. Oporto: Fundação de Serralves.
- Hogar y Arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar* nº 68, Enero-febrero de 1967, pp. 34-84. Madrid: Ediciones y Publicaciones Populares.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. 2016. "Hacia la construcción de la imagen del arquitecto: Modernos en traje de baño". En *Fotografía y Arquitectura Moderna en España. Antología de Textos*, pp. 302-313. Madrid: Abada.
- PARRA BAÑÓN, José Joaquín. 2018. "Montaigne, Warburg y Roussel. Tres lugares fuera de lugar". En *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, pp. 47-78. Biblioteca di Rassegna iberistica, 9. Venecia: Edizioni Ca'Foscari, Università Ca' Foscari.
- SALGADO, José. 2005. *Álvaro Siza en Matosinhos*. Matosinhos: Edições Afrontamento.
- SERÉN, Maria do Carmo; SIZA, Álvaro. 2018. *Entre Viagens - A história suspensa do fotógrafo Júlio Siza*. Oporto: Câmara Municipal de Matosinhos.
- SIZA, Álvaro; PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. 2005. *Maria Antónia Siza, 1940-1973. Dibujos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- SIZA, Álvaro. 2015. "Álvaro Siza. Gli echi delle figure", p. 86 y ss.; "Álvaro Siza. Cavalli", p. 98 y ss.; "Álvaro Siza. Incontrí", p. 100 y ss.; "Álvaro Siza. Autoritratti", p. 110 y ss. En *Casabella* nº 856. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.