



SOBRE LA MEMORIA DE LA CIUDAD Y ALGUNAS NOTAS ACERCA DE PICASSO  
Conversación entre los arquitectos Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos



## SOBRE LA MEMORIA DE LA CIUDAD Y ALGUNAS NOTAS ACERCA DE PICASSO



Ciudad de Bam después del terremoto, diciembre 2003

(Este texto es un extracto de la conversación mantenida entre los arquitectos Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos en Málaga, tras la visita al Museo Picasso en la Navidad de 2003. En ella se trataron temas relacionados con Picasso y su obra, la intervención arquitectónica en las ciudades históricas, el patrimonio, el dibujo...)

[...]

*Álvaro Siza:* ¿Has escuchado el informativo esta mañana? La ciudad vieja de Bam en Irán ha quedado completamente destruida por un terremoto. Era muy débil, estaba construida de ladrillo y arcilla y ha quedado reducida a escombros.

*Juan Domingo Santos:* La cuestión ahora es decidir qué hacer tras el desastre. Me gustaría conocer tu opinión ¿Reconstruirías Bam tal y como era?

*AS:* *(Pausa)* No creo. Aunque es un lugar muy importante y espectacular, una ciudad de más de 1.500 años, la situación se debería plantear de otro modo. Pienso que los materiales, las condiciones de vida, etc. no son muy propicias para la reconstrucción. Además Bam no es el único núcleo patrimonial ni el único documento histórico en Irán, aunque sea de gran importancia, hay otros.

*JDS:* Entonces ¿qué harías? porque la ciudad tenía la esperanza de convertirse antes del terremoto en una de las principales atracciones y fuente de ingresos del turismo en el futuro.

*AS:* Precisamente por eso creo que lo mejor sería aceptar la ruina y consolidarla, como Pompeya. Podría construirse otra ciudad fuera, en otro lugar próximo, en unas condiciones más favorables que relacionaran la nueva arquitectura y la ruina próxima.

*JDS:* ¿Qué tratamiento darías en ese caso a la ruina?

*AS:* La consolidaría.

*JDS:* Una catástrofe en directo aumentaría las expectativas turísticas.

*AS:* Sí. Además la recuperación de la ciudad en estas condiciones es imposible por muchos motivos. Es necesario crear nuevas expectativas.

*JDS:* Para ti esta problemática no es nueva, ya te has enfrentado a ciudades destruidas por un desastre. ¿Cuál ha sido tu experiencia?

*AS:* Es una tarea delicada que exige mucha sensibilidad y tiempo.

*JDS:* Deduzco que no tienes prejuicios ni ideas preconcebidas.

*AS:* Bueno, creo que el problema es complejo y que no hay una única solución.

*JDS:* En Lisboa sucedió algo parecido a Bam. Un terremoto seguido de un maremoto arrasó por completo la ciudad en el siglo XVIII. Fueron muy interesantes los debates posteriores para reconstruir la ciudad.



Panorámica de Lisboa. Grabado anónimo de la primera mitad del siglo XVI



Planta de Eugénio dos Santos y Carlos Mardel, junio 1758. Antigua trama urbana destruida por el terremoto y nuevo trazado de alineaciones. Archivo del Instituto Geográfico y Catastral de Lisboa.

AS: Sí, pero en Lisboa se tomó la decisión de construir una nueva ciudad sobre los restos de la existente.

JDS: Sin embargo, las primeras ideas plantearon construir la nueva ciudad fuera, en unos terrenos próximos.

AS: Pero pronto se rechazó. La intención de volver a construir la nueva ciudad sobre las ruinas de la anterior, como sucede casi siempre, se debe a varias razones, a varios motivos. Aunque no he podido confirmarlo pienso que uno de ellos debió ser por motivos de propiedad.

JDS: ¿Puedes explicarme esto?

AS: La ciudad de Lisboa se recuperó desde la especulación. El Marqués de Pombal que era el encargado de la reconstrucción de la ciudad, asignaba una superficie construida de vivienda nueva a cada familia, siempre de acuerdo a la que tenían antes del desastre. El reparto se hacía sobre los dibujos de los lotes de manzanas ideados por la propuesta urbanística de Eugenio dos Santos. Toda esta distribución era posible sin graves problemas porque ante una situación tan crítica nadie discutía las posiciones y los lugares que le eran asignados.

JDS: Una situación de emergencia, claro.

AS: Pienso qué hubiera sucedido si se hubiera decidido construir fuera, en terrenos donde la propiedad del suelo pertenecía a otros. El problema de la especulación habría agravado aún más la situación y habría limitado la distribución en el nuevo territorio. Sería muy complejo, con intereses añadidos, expropiaciones..., llegar a acuerdos en una situación de emergencia es muy complicado.

JDS: ¿Había otros motivos?

AS: Sí, por ejemplo la posición natural de la ciudad, un puerto abierto al mar con el Palacio Real, lugares con una tradición y una representatividad muy importantes y estratégicamente posicionados.

JDS: Lugares sagrados, con una vocación difícil de sustituir.

AS: La historia es sabia y reemplazar no es tan fácil. Entre otros motivos estaba también que las arquitecturas del barrio de la Alfama y el barrio Alto, asentados sobre roca, no sufrieron grandes deterioros. Se trataba de volver a construir sobre la cuenca situada entre estas dos colinas, la Baixa.

JDS: Fue reconstruida siguiendo una estructura reticulada de manzanas prefabricadas con patios, construidas fuera y trasladadas allí para su montaje.

AS: Una idea muy moderna de acuerdo a la ciudad ilustrada de Europa.

JDS: Es curioso cómo una ciudad tan moderna en su tiempo, construida con criterios especulativos, es considerada hoy una ciudad romántica.

AS: El tiempo hace cambiar las cosas.

JDS: Es decir, el problema de la recuperación de una ciudad destruida no es exclusivamente un problema arquitectónico, es más amplio y afecta a otras



Imágenes del incendio del Chiado en Lisboa, 1989



cuestiones de tipo legal, jurídicas, simbólicas de los lugares...

AS: Siempre es así.

JDS: La propuesta que hacías para recuperar el Chiado de Lisboa tras el incendio volvió a encontrarse con los mismos problemas y suscitó una gran controversia.

AS: Bueno, ahora era distinto. Se trataba de arreglar una parte de la ciudad consolidada que se había deteriorado por un incendio. Una parte muy importante, el corazón de Lisboa. Había que recuperar la vida de una parte de la ciudad y eso requiere tiempo y voluntad.

JDS: Recuerdo que tuviste presiones del colectivo de arquitectos para hacer una arquitectura nueva.

AS: Pero no era el momento para hacerlo. Tuve claro desde el principio que no era legítimo introducir islas de transformación porque la ciudad ya estaba consolidada. La ciudad antigua de Lisboa es una ciudad homogénea, continua y no era acertado introducir una ruptura con ella. El problema tras el incendio de Chiado era algo así como arreglar la puerta de una casa que se ha deteriorado más que cambiar la casa, por eso fue un trabajo duro de reconstrucción de algunos edificios singulares como Grandella, Grandes Almacenes de Chiado y otros bloques residenciales. Tuvimos que recurrir a técnicas tradicionales de forja y cantería que se habían perdido, y también investigar sobre la composición y el color original de los revocos de las fachadas.

JDS: Pero el proyecto era más ambicioso que la simple recuperación de unas arquitecturas. Había intención de activar esta parte de la ciudad que había quedado obsoleta, sin uso.

AS: Se trataba de una recuperación urbana más amplia que afectaba a cuestiones diversas. Incorporamos el metropolitano para atraer más público al casco histórico, también los interiores de algunas manzanas hasta entonces privados, se hicieron públicos, lo que activó la vida de la ciudad. Se crearon pasajes interiores en esas manzanas permitiendo la comunicación entre partes de la ciudad, mejorando los accesos.

JDS: Se llegó a decir una vez acabada la intervención que no habías hecho nada.

AS: Era eso lo que pretendía, que no se notara la mano del arquitecto. Cabía la posibilidad que la nueva arquitectura fuera realmente el inicio de la destrucción en cadena para la ciudad.

JDS: Por lo que dices deduzco que hay muchos matices, muchas cuestiones que hacen particular cada situación. No hay una manera de hacer, ni una decisión única, hay tantas como casos diferentes.

AS: Prefiero entender las cosas así. Cada caso requiere ser estudiado de forma particular y única.

JDS: La ciudad de Gdansk en Polonia quedó también destruida completamente en

la segunda guerra mundial, convertida en un montón de escombros, en un paisaje lunar. Se decidió reconstruirla por fuera tal y como era, idéntica. Por dentro, sin embargo, se aceptaba su modernización.

AS: Sí, la conozco.

JDS: ¿Qué piensas de esta intervención posterior al desastre? ¿Crees que estamos ante una falsedad, una impostura, un patrimonio que podríamos llamar de apariencia? ¿Te parece legítimo actuar de este modo?

AS: El caso vuelve a ser diferente. Polonia estaba tan destruida tras la guerra que era necesario recuperar la memoria.

JDS: ¿Aunque ficticia?

AS: Cuestión de salvamento.

JDS: Es decir que en este caso la pérdida del patrimonio arquitectónico puede entenderse como la pérdida de la memoria.

AS: Exactamente. Por eso recuperar la memoria era lo más importante porque de lo contrario cabía la posibilidad de que no quedara nada. Debió ser muy duro. Al menos el escenario serviría de recuerdo aunque no fuera real y estuviera fuera de tiempo.

JDS: En general está ocurriendo igual en todas las ciudades. No es necesario un desastre para plantear estas cuestiones. Se actúa sistemáticamente así, se sustituyen casas antiguas sin importar su interés por otras nuevas que pretenden imitarlas, pero que a su vez son muy diferentes por las alturas, las proporciones, los sistemas constructivos, etc. Estamos llegando a una situación un tanto paradójica, aceptamos el patrimonio arquitectónico de la ciudad como un escenario de imágenes sin importarnos su autenticidad. Llenamos las ciudades de arquitecturas fuera de su tiempo que en muchas ocasiones no tienen sentido. La ciudad es anacrónica como nunca lo ha sido.

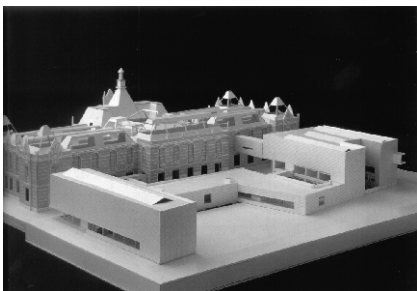
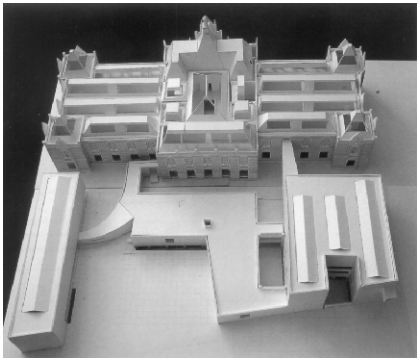
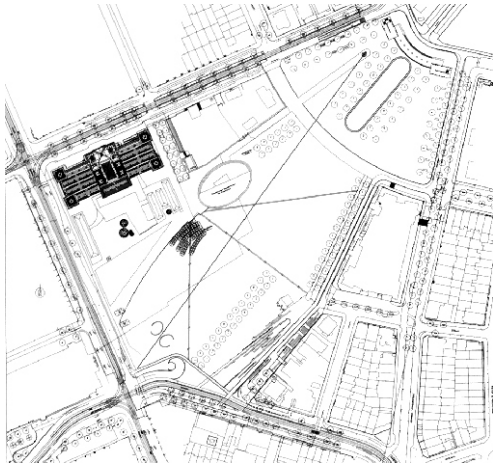
AS: Mejor, es contradictoria, se contradice.

JDS: Creo que el problema patrimonial no tiene escala, que es igual para una ciudad que para una arquitectura.

AS: Sin duda.

JDS: A propósito de este asunto sobre lo nuevo y lo viejo, hace poco has trabajado en la transformación y ampliación de una arquitectura patrimonial de gran interés como es el Museo Stedelijk en Amsterdam, en el que propones que las nuevas salas surjan de la relación entre el antiguo museo y la ciudad.

AS: Trabajé mucho para llegar a una solución adecuada para la ciudad. Lo más complicado fue pensar qué tipo de relación debería establecer con el antiguo museo. Finalmente el acceso al nuevo edificio se realiza a través del antiguo museo y luego mediante una conexión se llega a los nuevos pabellones y a los patios. Quería hacer una arquitectura que respetara la escala de la ciudad, muy urbana. Sin embargo, ahora que ha cambiado la política todo es diferente. Había un encargo anterior a Venturi y su propuesta consistía en crear un



Álvaro Siza, Museo Stedelijk, Amsterdam, 1995-. Plano e imágenes de la propuesta. (Fotografías: Isao Suzuki)

vestíbulo previo independiente entre el nuevo edificio y el existente, con una escala muy monumental. Pienso que no debe ser así y el acceso a las nuevas salas debería producirse a través del antiguo museo y establecer relaciones con la ciudad.

JDS: Se trata de un problema de sensibilidad y no de protagonismo de la arquitectura.

AS: Y de cultura, sobre todo de conocimiento de la cultura y de la historia.

JDS: ¿Qué va a suceder con el museo?

AS: Creo que quieren hacer un Guggenheim. Todos quieren tener un Guggenheim.

JDS: Un error.

AS: Sí, actuar aquí así es una equivocación porque el problema es más urbano y no de pieza arquitectónica autónoma. No se trata de un proyecto político ni emblemático para la ciudad como en Bilbao, el asunto es diferente. El proyecto ha de ser estable, equilibrado, como requiere la ciudad. Creo que es un problema generalizado hoy día en el que se busca espectáculo y originalidad a toda costa. El proyecto para este museo requiere una mayor continuidad urbana en espacio y escalas.

JDS: Entonces ¿no ha quedado nada de tu propuesta?

AS: Nada, fue simplemente abandonada.

JDS: Hablemos ahora de otra situación en Portugal, el proyecto para la Nova Aldeia da Luz en Alentejo...

AS: Se trataba de construir una nueva aldea para alojar a 2.000 personas procedentes de otra antigua aldea que ha quedado sumergida bajo el agua debido a la construcción de un gran pantano. El proyecto es de un equipo de jóvenes arquitectos que ganaron un concurso convocado para buscar soluciones sobre el nuevo asentamiento.

JDS: ¿En qué ha consistido la propuesta?

AS: Tú la conoces. Creo que del encuentro de arquitectura hispano-portugués en Salamanca.

JDS: Sí, los arquitectos estuvieron contando lo que pretendían hacer. Fue muy debatido en el coloquio posterior.

AS: La idea era volver a construir un núcleo urbano con las casas y los espacios públicos parecidos a los de antes, pero mejorando las condiciones de vida de sus habitantes.

JDS: Recuerdo que utilizaban ciertos tipos ya existentes en la antigua aldea. ¿No crees que hubiera sido mejor plantear una nueva tipología y una nueva idea de aldea?

AS: No sé. Creo que no.

JDS: ¿Por qué?

AS: Por el tipo de gente, es campesina. Toda la vida viviendo en el mismo lugar y de la misma manera. Recuerdo que fue realmente traumático el día en que

decidieron trasladar el cementerio de sitio. Imagínate toda esa gente trasladando a sus antepasados y su estrecha relación con la tierra. Todo muy nostálgico.

*JDS:* Entonces, ¿cuáles son los márgenes de libertad en la intervención?

*AS:* Creo que se debería mantener una fuerte relación con la arquitectura en que vivían. Cuando algo desaparece o cambia creemos que perdemos el paraíso y esto es un verdadero problema, la pérdida de todas las cosas acumuladas.

*JDS:* Hacen falta nuevas generaciones que nazcan en la nueva aldea para que todo vuelva a ser igual. Construir una nueva memoria.

*AS:* Efectivamente, tiempo.

*JDS:* Habría entonces dos aldeas, con dos historias para un mismo pueblo.

*AS:* Sí, una quedaría con el tiempo en el recuerdo y la otra sería el presente.

*JDS:* Pero el problema está justamente en el cambio de una a otra. En la transición.

*AS:* Por eso una actuación nueva, diferente, sería una ruptura muy fuerte, muy violenta para ellos.

*JDS:* ¿Está ya construida?

*AS:* Prácticamente y parece que todo funciona bien, sin grandes problemas. El proceso de cambio se ha regularizado.

*JDS:* Podría haber sido más traumático si los cambios fueran mayores. ¿Hasta dónde puede llegarse sin peligro?

*AS:* Justamente es esta la pregunta. Siempre hay algo más que decir y los límites los imponen las situaciones.

*JDS:* Veo que no tienes una idea preconcebida, ni unas reglas fijas a la hora de intervenir. ¿Qué te preocupa entonces?

*AS:* Las ciudades de las que hemos hablado han quedado destruidas por diferentes motivos y diferentes causas. Las situaciones históricas y sociales son también diferentes, por lo que las soluciones que hay que dar son también distintas.

*JDS:* Pero por encima de todo esto...

*AS:* Por encima de todo me preocupa mantener la continuidad histórica, la continuidad de la ciudad.

*JDS:* Continuidad urbana que algunos han confundido con la reproducción sin más. La continuidad, sin embargo, es un proceso más complejo en el que intervienen muchos factores, no sólo arquitectónicos. Para que exista continuidad es necesaria la transformación, por ejemplo.

*AS:* Más que necesaria, inevitable.

*JDS:* Hablando de la reproducción ¿no crees que puede llevarnos a situaciones extrañas?

*AS:* No sé si finalmente será así, pero parece que todo está encauzado para ser reproducido. El problema de la copia es complejo porque afecta no sólo a lo que se reproduce sino a un ambiente y a un entorno más amplio, y esto es lo



que da falsedad a la reproducción. Imagínate un día en que todas las obras del museo Picasso fueran reproducciones y no originales, no tendría sentido venir al museo, incluso no tendría sentido el museo.

*JDS:* El problema entre el original y la copia siempre ha existido.

*AS:* En ocasiones puede tener sentido, pero depende de cómo se plantee. Entiendo la copia como una interpretación del original para hacerla diferente, que tenga algo que la haga distinta.

*JDS:* La interpretación amplía el original.

*AS:* En realidad es una nueva obra.

*JDS:* En la Alhambra de Granada se ha suscitado recientemente una controversia acerca de la recuperación de los leones de la fuente del palacio musulmán. La polémica radicaba en la idoneidad de trasladar los leones originales al museo de la Alhambra y sustituirlos por una réplica. Felizmente se ha optado por mantenerlos en su lugar.

*AS:* Es muy habitual las reproducciones de obras de arte en sustitución de las originales. América está llena de reproducciones de Rodin, al David de Miguel Ángel en Florencia le sucede lo mismo. Me alegra que en la Alhambra los leones sigan en su sitio.

*JDS:* Sucede lo mismo que con la arquitectura.

*AS:* La decisión depende también del grado de destrucción de la obra, del estado de conservación de los elementos, de la memoria, etc.

*JDS:* ¿Qué es lo que más valoras en ese momento para tomar una decisión?

*AS:* Sobre todo la autenticidad y la atmósfera o el ambiente en el caso de la arquitectura. No se trata tanto de los objetos en sí como de la atmósfera que transmiten.

*JDS:* Pero esa atmósfera es distinta a su vez dependiendo de cómo se traten los elementos. La parte antigua del museo Picasso que hemos visitado esta mañana es una intervención sobre un antiguo palacio al que se han añadido una serie de arquitecturas nuevas, y sin embargo, salvando la tipología que se mantiene, en la intervención no percibo el tiempo de este antiguo palacio. Incluso la atmósfera de la que hablas se ha perdido. Demasiado nuevo ahora.

*AS:* La intervención ha limpiado demasiado las cosas. Parece todo muy nuevo, efectivamente, sobre todo en el patio, las balaustradas de mármol blanco tan pulidas recuerdan a las de las nuevas construcciones, no creo que sean las originales, deben ser nuevas, recién salidas de fábrica. Los arcos y los remates de la cubierta están recuperados también de tal manera que parecen de ahora.

*JDS:* Quizás porque se les ha borrado el tiempo y todo es demasiado homogéneo, muy maquillado. Se echa en falta las huellas del tiempo sobre los materiales; es difícil establecer los límites de la intervención para no pasarse o quedarse corto.

*AS:* Con la luz se produce una sensación extraña al situar las luminarias en el



Vista del patio de una antigua casa en Granada sobre la que Álvaro Siza ha realizado un proyecto de recuperación



Patio principal con el pilar de agua y la parra, y escalera de acceso a la casa

interior de los artesonados del techo, tan hermosos y delicados pierden carácter, autenticidad histórica.

*JDS:* Me ha llamado la atención que no llego a percibir la diferencia entre la parte antigua y la nueva ¿Te ha sucedido a ti lo mismo?

*AS:* La parte nueva está bien con la articulación de las dos salas principales, es la parte antigua con el patio la que provoca estas sensaciones.

*JDS:* Este ha sido también uno de los problemas más complejos que te has encontrado al intervenir en una antigua casa en Granada y que ha sido motivo de un acalorado debate ciudadano.

*AS:* Sí, una hermosa casa patio que no estaba catalogada y que pretendía recuperar. Una de las pocas casas antiguas que quedan en pie en esta zona de la ciudad y que podían quedar como testimonio de otras épocas.

*JDS:* Pero no la recuperas íntegramente, hay parte de la casa que se incorpora a una nueva edificación.

*AS:* Pensé que la cualidad de la casa no estaba sólo en sus valores arquitectónicos, sino también en otros que podía adquirir a través del proyecto.

*JDS:* Tal y como lo planteas la recuperación y la sustitución no son excluyentes ¿Qué relación estableces entre ellas?

*AS:* Forman parte del proceso y en cada caso son decisiones del proyecto. No son excluyentes como dices, es posible manejar todas estas decisiones simultáneamente.

*JDS:* ¿Cómo se produce esta relación en la casa patio?

*AS:* La casa es testimonio de las que ocuparon esta parte de la ciudad en otra época y que hoy prácticamente han desaparecido sustituidas por edificios sin interés de 6 y 7 plantas de altura. Era necesario mantenerla con su hermoso patio y su estructura, pero por otra parte había que darle sentido dentro del nuevo contexto urbano, lo que ha obligado a realizar algunas transformaciones.

*JDS:* La controversia ha surgido precisamente por tu apreciación sobre lo que tiene interés y lo que no lo tiene, ya que no coincidía con el catálogo de edificación de la ciudad.

*AS:* Hay situaciones de interés general incontestables, como sucede con la Alhambra, pero en la mayoría de los casos se trata de problemas que han de ser resueltos desde el proyecto.

*JDS:* Pero para eso es necesario concederle una cierta dosis de libertad.

*AS:* Este es el problema. Ahora la normativa es muy restrictiva y provoca que se arrastren situaciones erróneas y sin sentido.

*JDS:* Quizás este temor proviene porque los arquitectos destruyen en ocasiones la ciudad. En tu caso ha sido posible cambiar la catalogación de la casa por tu prestigio, una excepción.

*AS:* Pero también se han creado unas expectativas en torno al proyecto que lo han



Fachada principal de la antigua casa patio hacia el boulevard de la Carrera de la Virgen en Granada



Zaguán de entrada y acceso al patio principal



Vista del patio de servicio de la casa patio

sometido a una gran presión. Han sido necesarias varias exposiciones públicas y contar con la opinión favorable de los ciudadanos. Hubo un momento en el que se quiso construir una maqueta a escala 1:1 antes de decidir si se haría el edificio, algo que no sucede con cualquier otro proyecto de la ciudad.

*JDS:* En el transcurso del tiempo has modificado en varias ocasiones el proyecto y has dado distintas soluciones ¿Cuáles han sido las causas?

*AS:* Bueno, la situación que rodeaba al proyecto ha cambiado también. Es posible que puedan producirse contradicciones. No creo que exista tampoco una idea de patrimonio establecida que decida qué tiene interés y se mantiene, y qué carece de interés y se demuele. Estas cuestiones pueden verse alteradas con el tiempo, las cosas al evolucionar adquieren otros puntos de vista, a veces entran en conflicto con los anteriores y este ha sido el origen de la controversia.

*JDS:* ¿Puedes aclarar más esto?

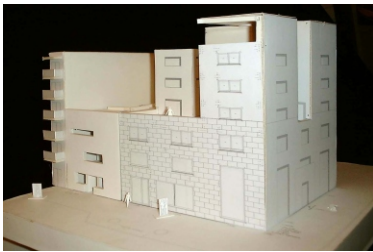
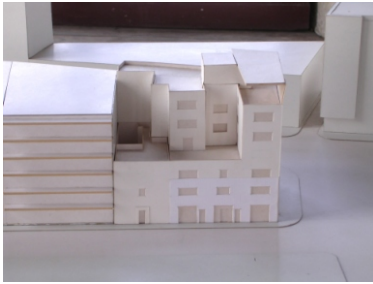
*AS:* He podido comprobar que el casco histórico de Granada tiene tanta armonía como contradicciones; por otra parte esto no es nuevo, las ciudades por lo general son así, en ellas conviven intereses contrapuestos. Es extraño encontrar una ciudad construida a partir de una única idea o con un único interés.

*JDS:* En este caso ¿cuáles han sido concretamente los aspectos que han configurado el proyecto y cómo los has valorado finalmente en la propuesta?

*AS:* La casa patio forma parte de un conjunto llamado Zaida más complejo, en el que existen otros problemas. La construcción ha respondido, como casi siempre sucede, a objetivos diferentes. Por un lado, el principal problema que se planteaba era la transición arquitectónica que debía desempeñar el edificio Zaida y cómo rehacer el desequilibrio del entorno mediante el empleo de las escalas y proporciones más convenientes: una plaza rodeada de construcciones relativamente recientes, relativamente diferentes en el carácter y en la dimensión, conformando un largo y bello espacio de confluencia de movimientos; luego, rescatar entre las edificaciones existentes una casa tradicional de dos patios muy hermosa, y por último, recuperar la vista entre cipreses del carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta en la colina de la Alhambra, un edificio maravilloso y moderno convertido en referencia para el proyecto. Pensé Zaida como un elemento mediador, inclusivo y conclusivo de todo cuanto, de mayor o menor calidad, rodea este lugar.

*JDS:* Y la casa patio dentro de este conjunto ¿qué papel juega?

*AS:* Ha sido uno de los objetivos primordiales y detonantes de la intervención. Como te decía, existen otros problemas importantes como la irregularidad de las alturas de los edificios que han crecido muy rápidamente en los últimos años dejando medianeras al descubierto, lo que ha provocado una situación de irregularidad urbana. El proyecto afecta a una de estas medianeras situada



Croquis preliminares y maquetas del proyecto realizado sobre una antigua casa patio en Granada junto al Edificio Zaida.



junto a la casa patio.

*JDS* Otro asunto interesante es el empleo que haces del tiempo histórico. Me parece fascinante la relación que propones entre lo nuevo y lo existente; por ejemplo, la forma de los volúmenes retranqueados del nuevo edificio Zaida hacia el boulevard están determinados por las alineaciones del patio de la casa antigua, y a su vez, la casa antigua con el patio se descubren por sorpresa en el interior del nuevo Zaida. Todo está muy relacionado, de manera que lo nuevo y lo anterior quedan indisolublemente unidos para siempre. Resulta muy interesante esta visión patrimonial de las cosas y los tiempos sin tener que recurrir a la restauración. Hay un modo de elaborar el proyecto de recuperación urbana desde el presente a través de estos enlaces que ponen de manifiesto situaciones tan diversas.

*AS* Esa era la intención.

*JDS:* Pero para lograr este punto de equilibrio urbano, tan sencillo aparentemente, ha sido necesario intervenir sobre la casa patio antigua y demoler dos casas existentes, una de reciente construcción y otra catalogada, ambas sin interés arquitectónico.

*AS* Sí, la actuación afectaba a un conjunto de tres casas de diferentes épocas y estilos situadas junto a una medianera de 6 plantas de altura en el extremo de una manzana muy céntrica de la ciudad.

*JDS* La controversia vino porque demolías precisamente la casa catalogada y recuperabas la casa patio junto a la medianera que estaba olvidada y sin ningún tipo de catalogación.

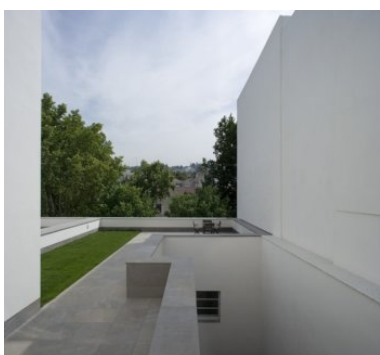
*AS:* La casa catalogada era un edificio sin interés tipológico ni constructivo, lo más interesante era su posición en la plaza. Creo que se ha confundido la posición del edificio, su emplazamiento -muy emblemático-, con el valor propio de la arquitectura, por supuesto mucho menos interesante que el de la casa patio que pretendo recuperar.

*JDS:* Centrándonos en la recuperación sobre la casa patio, resulta significativo que algo que en principio puede ser una cuestión de oficio sobre una arquitectura, pueda acabar siendo un problema de entorno urbano.

*AS:* Me interesa que la arquitectura no sea autónoma. No puede entenderse la casa sin la ciudad con todas sus irregularidades, ni puede entenderse la ciudad sin accidentes particulares como el de la casa. Ambas visiones se complementan y se necesitan mutuamente, por eso quería evitar su desaparición.

*JDS:* Háblame de la casa y de las impresiones que tuviste al visitarla.

*AS:* La casa tiene una belleza increíble, abandonada, con el portón de madera que abre al zaguán y la luz que cae por el patio. Es muy hermoso todo, pero es una belleza insostenible, como es la belleza de la ruina. La recuperación de la casa me pareció necesaria desde un primer momento, un proyecto que además no



Vistas de la casa patio Zaida remodelada, Granada  
(Fotografías: Fernando Alda)

tuviera la firma del arquitecto, que fuera anónimo, nada singular. Sólo se trataba de recuperar una casa hermosa de las pocas que quedan en la zona.

*JDS:* Pero esta intención con la que empezaste a trabajar fue evolucionando con el tiempo hacia otras posturas aparentemente menos conservadoras.

*AS:* Sencillamente porque ni la ciudad, ni los privados, tenían interés en ella. Otro problema es que la casa actualmente está en una situación precaria y con el tiempo va a caer. Entonces la cuestión era encontrar una vía distinta a la recuperación integral y ha sido la interpretación libre, más abstracta de la casa la que he tomado.

*JDS:* En los croquis preliminares proponías eliminar todas las ventanas y balcones de la fachada original hacia el boulevard y disponer un único hueco pequeño encima del portón de entrada. Sin embargo, la fachada finalmente construida es más abierta, un tanto enigmática con esa disposición de ventanas ¿qué te ha llevado a tomar decisiones tan diferentes?

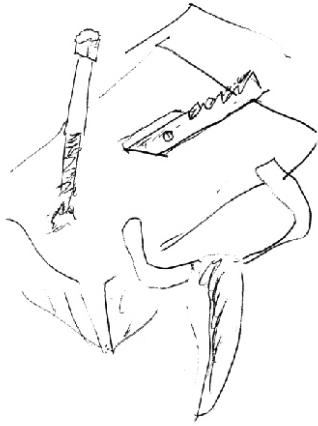
*AS:* En un primer momento pensé que la casa debía organizarse en torno al patio para preservar aún más su intimidad, con esta intención cerraba la fachada al exterior. Propuse que las galerías interiores -muy bonitas-, estuvieran abiertas, sin ventanas, para provocar aún más esta dependencia del patio. Más tarde, las condiciones del programa no permitían una relación tan directa y fue necesario abrir la casa más a la ciudad para favorecer las condiciones del nuevo uso de oficinas. La solución final es una fachada en transición entre los volúmenes del nuevo edificio Zaida y el bloque medianero existente de los años 70. También decidí sustituir la cubierta inclinada de teja por una terraza mirador; desde esta terraza se tiene una vista maravillosa de la Alhambra y del carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta entre los árboles del paseo.

*JDS:* ¿Qué relaciones mantienes entonces con la casa original?

*AS:* Con la nueva propuesta se mantiene la organización espacial aunque algunos elementos como las columnas de piedra pierden su misión estructural y se separan ligeramente del techo. Algo muy ingrátido, como sostenido en el aire. Hay razones que van dando paso unas a otras en este proceso dependiendo de la situación. Un proyecto no es algo estático, inamovible, obedece a situaciones que van evolucionando. Por eso, ahora, el propietario -que es privado- no puede soportar el programa original -que era público-, y ha sido necesario cambiar el proyecto para adecuarlo a las nuevas necesidades; como sucede con la casa que tampoco puede soportar un programa privado de oficinas sin ser transformada, y de aquí la interpretación que se hace, más libre, más abstracta, en definitiva más posible dadas las circunstancias. De lo contrario cabe la posibilidad de que no se haga nada y desaparezca.

*JDS:* Es decir, de la casa original reproduces los valores ambientales y la atmósfera, tus primeras impresiones.

*AS:* Era lo más interesante, las escalas y los efectos de luz. No obstante se han



Dibujo realizado por Álvaro Siza durante su visita al Museo Picasso en Málaga, 2003



Álvaro Siza, *Encuentro 2*. Piezas de hierro sobre base de Pau cetim 13x15x19cm, Oporto, 1998



Álvaro Siza, *Animal Desconocido*. Piezas de hierro sobre base de Castaño envejecido 155x20x20cm, Oporto, 1998

recuperado las antiguas columnas del patio, el pilar de agua, algunas piezas de piedra del suelo y la portada de entrada que se incorporarán en la nueva arquitectura.

JDS: Dos columnas de piedra se han roto en el transcurso de la obras. Surge de nuevo la misma cuestión, el problema de la recuperación de la columna. ¿Cómo lo planteas?

AS: ¿Hasta qué punto hace falta restaurar? En la Venus de Milo la belleza reside también en la falta de un brazo. Nadie que la recuperara se plantearía ponérselo.

[...]

\* \* \*

JDS: Te he oído decir en alguna ocasión que Picasso es tu artista preferido.

AS: Como pintor y escultor. Bueno, Brancusi es dios en la escultura, aunque me gustan mucho Picasso y Miró también como escultores.

JDS: Creo que tienes un Picasso.

AS: Sí, aunque de pequeñas dimensiones, pero maravilloso.

JDS: ¿Sueles ir a exposiciones?

AS: Generalmente no porque estoy muy ocupado en el estudio o de viaje. Antes era diferente. Pero en el caso de Picasso siempre que puedo visito sus exposiciones. Es un artista al que admiro profundamente por muchos motivos.

JDS: ¿Podrías citarme algunos?

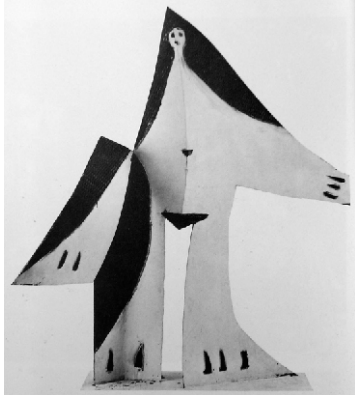
AS: Fundamentalmente porque revolucionó el arte sin rechazar nada. Picasso, como los artistas más avanzados de su tiempo, continuó trabajando con temas tradicionales del arte y les dio una dimensión diferente.

JDS: Como las naturalezas muertas y otros temas cotidianos.

AS: Sí, temas comunes del arte. Es curioso, Picasso revolucionó el arte sin introducir grandes cambios de programa, no fue rupturista y en su obra puedes encontrar todo. Antes se hablaba de lo figurativo, después de lo abstracto; ahora parece resurgir lo figurativo de nuevo. Pero en Picasso siempre ha estado todo, no hay tiempos ni estilos, todo lo que hizo está cargado de fuerza y de referencias. Es un artista figurativo y aunque nunca dibujó un cuadro negro o blanco, también puedes decir que es abstracto.

JDS: Sin embargo, esta manera de pintar resulta en principio muy extraña para una sociedad heredera de una estética romántica.

AS: Pero ha acabado finalmente triunfando. La estética de finales del siglo XX ha asumido este tipo de arte, a Picasso, a Miró... La diferencia es que mientras a Miró le surgen imitadores, a Picasso resulta imposible imitarlo porque siempre te sorprende, siempre se escapa.



Pablo Picasso, *Mujer con los brazos abiertos*, Cannes, 1961. Metal recortado, doblado y pintado 183x177,5x72,5cm. Spies 596. Musée Picasso, París



Pablo Picasso, *Mujer con bandeja y escudilla*, Cannes, 1961. Chapa recortada, doblada y pintada 114,6x62x35,5cm. Colección particular

JDS: Pienso que el éxito de Picasso es un tanto paradójico, como ha sucedido históricamente en el arte. Sus obras tan avanzadas, tan diferentes, pero han acabado por imponerse con el tiempo.

AS: Picasso como los grandes modernos estuvo en contacto con la tradición. Su idea de arte es continuadora y su obra provoca relaciones y enlaces con la historia. Generalmente es muy figurativo, formas humanas, animales, figuras mitológicas y primitivas se intuyen en sus obras, como el reciclaje de objetos. No es ajeno a nada y esto le da un fuerte sentido histórico a todo lo que hace.

JDS: En tus esculturas sucede algo así. Hay figuras vernáculas, arcaicas, con gestos reconocibles que obtienes al manipular la madera y con el reciclaje de materias industriales.

AS: Me gusta la idea de reutilizar objetos, encontrar metales y formas que recuerdan a un animal o a una persona. Recuerdo que en una nave de un taller de metal encontré unos restos que luego utilicé para construir una serie de piezas. Una de ellas estaba formada por una especie de cremallera metálica cortada y una chapa de hierro en posición vertical que luego incliné. Juntas recordaban el ataque de un cocodrilo sobre una figura. Todo muy dinámico. Había otra construida con una polea y un gancho, a la que incorporé unas patas metálicas y un rabo. La llamé *Animal desconocido*.

*(Estamos sentados en la mesa de un bar y comienza a dibujar en un sobre las figuras mientras las describe. El interés por los mecanismos está siempre presente. Recuerdo que en una visita al edificio Zaida en Granada mandó fotografiar una estructura de acero con bandejas y ruedas que tenían los pintores como mueble auxiliar improvisado para apoyar las puertas y pintarlas)*

JDS: Las figuras humanas en hierro y madera que se intuyen en tus esculturas muestran tu preferencia por lo figurativo frente a lo abstracto.

AS: No son representaciones.

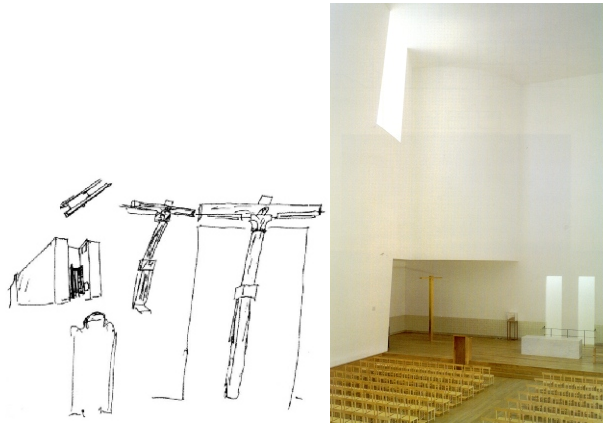
JDS: Ya, me refiero a que es una manera de expresar la figura humana diferente a la habitual.

AS: Lo que he pretendido es liberar las figuras de todas esas cosas relacionadas con la forma, para centrarme en otros rasgos.

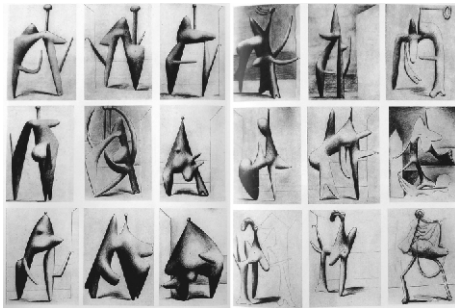
JDS: Que recuerdan al hombre pero están cargadas de abstracción.

AS: Sí, algo así. Siempre me ha gustado dibujar cuerpos humanos o de animales, formas anatómicas, sus movimientos, pero con una idea más abstracta. Hay una pieza de Picasso en la exposición temporal titulada *Hombre* construida en bronce, es una figura perfecta, anatómicamente perfecta, con los giros y desplazamientos del cuerpo humano, y sin embargo sólo es un trozo de madera fundida en bronce con asimetría, con un ligero giro, pero expresa muchas cosas.

JDS: Hay dos esculturas en la exposición, *Mujer pequeña con los brazos abiertos* y *Mujer con bandeja y escudilla*, realizadas en chapa pintada de blanco que te



Álvaro Siza. Iglesia de San Marco de Canavezes, Portugal 1990-97. Imagen interior con el crucifijo diseñado por el arquitecto y dibujos preliminares



Pablo Picasso, *Jugar de la forma*, 1925-36. En este dibujo se muestra el interés pictórico de Picasso por los temas escultóricos



Pablo Picasso, *Figura*, 1927-1928. Óleo sobre contrachapado 130x97cm. Zervos VII, 137. Musée Picasso, París

han llamado la atención por el doblado perfecto de la chapa y la expresión corporal de la mujer. En ocasiones la escultura se desdoblaba en dos láminas ligeramente desplazadas, casi intuyendo movimientos simultáneos en un mismo tiempo.

AS: Sí las recuerdo. Son maravillosas. Tan sencillas y expresivas a su vez. Son como figuras de papel recortadas y dobladas. Hay detrás una técnica envidiable en el modo en que se produce el corte de la chapa para lograr el movimiento de la figura femenina, todo tan continuo, sin sobresaltos, como sus dibujos a lápiz o a carboncillo, de un solo trazo. No hay diferencia entre escultura y dibujos. Es asombrosa la manera en que está interpretada la figura de la mujer, y además en hierro, con la dificultad que esto supone.

JDS: Me ha recordado alguna de tus figuras humanas en las que con un sencillo gesto se intuyen figuras animadas y enigmáticas por sus posiciones.

AS: Bueno, en Picasso todo es mucho mejor, es genial. Me ha llamado también la atención la escultura *Cabeza con yelmo*, en bronce, una figura que es sagrada. ¿Te has fijado en un remache situado en el pie de la escultura? Tan extraña. Inmediatamente surge la pregunta: ¿qué hace esto aquí? ¿por qué está esto aquí? Quizá proceda del material encontrado, pero ahora forma parte de algo más complejo. También en la obra *Personaje cerrojo*, un mecanismo de cerradura reciclado, pintado y enmarcado, al que se le atribuye condición humana.

JDS: Este modo de trabajar el material me ha recordado la cruz que hiciste para la iglesia de Marco de Canavezes formada por dos láminas de acero ligeramente desplazadas que simbólicamente representan la fusión de lo terrenal y lo divino a través del sacrificio en la cruz.

AS: Quería que el nuevo diseño fuera abstracto pero a la vez muy representativo. Era necesario un cierto grado de ambigüedad para no caer en lo *kitsch*.

JDS: ¿Y la historia?

AS: No quería desinhibirme de ella y de lo que representa, pero también quería apartarme del diseño habitual de este tipo de objetos.

JDS: En el recorrido de la exposición te has detenido a dibujar tres cuadros de Picasso que representan temas escultóricos: *Cabeza tres cuartos a la izquierda*, *Composición y volúmenes* y *Figura*. ¿Por qué este interés?

AS: Hay cuadros de Picasso que son auténticas esculturas, tienen volumen y vacío. Sobre todo los de los años cuarenta, todos en color gris. Son muy escultóricos. Es como si Picasso quisiera atrapar la escultura en el cuadro. Siempre me ha interesado el cubismo y lo tengo grabado en la memoria desde mis inicios en la arquitectura. Estos óleos de Picasso son muy escultóricos.

JDS: Volviendo a la idea de lo figurativo y lo abstracto como tendencias antagónicas entre las que se debate la tradición artística...

AS: Los grandes artistas no han pintado eligiendo entre uno u otro estilo. Por eso





Pablo Picasso, *Besos*, 1969. Óleo sobre lienzo



Pablo Picasso, *Mujer acrobata*, 1930. Óleo sobre madera (puerta de armario) 69x59cm

me gusta Picasso y sus ideales artísticos, tan comunes, tan próximos. Prefiero pensar en una idea figurativa de las cosas que puede ser tratada de manera abstracta para sublimarla.

JDS: ¿Te interesa el artista Joseph Beuys?

AS: Sí, me interesan sus instalaciones y sobre todo sus escritos, muy revolucionarios.

JDS: Estaba obsesionado por relacionar todo y convertir cualquier acción humana en una plástica artística. Me interesan sus obras porque se mueven entre lo figurativo de los objetos domésticos e industriales y lo abstracto de una composición que podríamos llamar “extraña y sin sentido”, aunque aparentemente. Tienes que poner de tu parte mientras observas objetos cotidianos. Hay figuras reconocibles, materias y materiales al uso, pero conducidos bajo un mismo lema. Los cuadros de Picasso tienen también algo de esto, figuras a veces irreconocibles que cuando se descubren desencadenan a su vez otras tantas figuras que se repiten. Recuerdo una de las obras que hemos visto que se llamaba *Besos* en la que aparentemente dos figuras quedan enlazadas a través del contacto del beso, todo el cuerpo es un beso y a la vez cada parte del cuerpo lo es también.

(*Silencio, paseamos*)

AS: Hasta que lo descubres sólo son distracciones. En el momento en que lo ves todo el cuadro es lo mismo, repetidamente y con escalas muy diversas.

JDS: Hablemos ahora del dibujo en Picasso.

AS: Creo que todo es motivo de la imaginación.

JDS: ¿Y crees que la imaginación tiene que ver con el modo de trazar una línea?

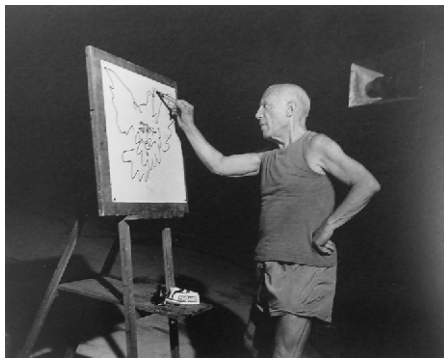
AS: Por supuesto. Es diferente hacer un retrato que dibujar como lo hace Picasso. Se ve en sus dibujos que no hay copia del natural, hay velocidad controlada en el trazado de la línea; una figura y luego otra, nunca dos a la vez. Esta forma de dibujar no es como copiar del natural, como en el retrato, que puedes empezar por donde quieras y saltar de un lado a otro. Aquí todo lleva un orden, no puedes interrumpir la línea y pasar de una figura a otra. Además todos los trazados de Picasso son muy precisos ya que durante mucho tiempo estuvo dibujando modelos al natural, dibujo clásico. El estudio del natural le permitió hacer este tipo de dibujo que proviene de la memoria. Por propia experiencia recuerdo que cuando dibujo figuras en movimiento el trazado de la línea se produce de una manera especial.

JDS: ¿Puedes ponerme un ejemplo?

AS: Me gusta cuando veo en televisión una prueba de atletismo dibujar las figuras humanas en movimiento. Para ello no miro el papel en el que dibujo, fijo la mirada en el televisor y la mano sobre el papel e intento que cada movimiento de la mano coincida con el desplazamiento de la figura que queda registrada como un pantógrafo en el dibujo. No hay tiempo de mirar y dibujar, son



Pablo Picasso, *Retrato de la Señora Benedetta Canals*, París, 1905. Óleo sobre lienzo, 88x63cm. Museo Picasso Barcelona



Picasso durante el rodaje del documental *Le mystère Picasso* dirigido por Henri-Georges Clouzot, 1956

acciones simultáneas. El movimiento de la mano y la imaginación son únicos. El dibujo de Picasso es excepcional, va aún más lejos, tiene todo en la cabeza, fruto del intenso estudio de la anatomía y del retrato al natural realizado durante la infancia. ¿Recuerdas las figuras de la serie de la tauromaquia o los faunos, con las patas de los caballos, la forma de las manos, la anatomía de las figuras...? Hay muchos años de estudio para llegar a hacer estas líneas así de sueltas y naturales, tan expresivas, sin necesidad de recurrir al modelo. Todo está en su cabeza, en la mente, cada detalle, cada movimiento, cada músculo, sólo tiene que trasladarlo al papel. Ya ni tan siquiera es necesario mirar.

JDS: Recuerdo el cuadro *Mujer acróbata* con el torso completamente echado hacia atrás a punto de partirse.

AS: Y toda la serie de dibujos de desnudos que hemos visto en la exposición permanente o *Las tres gracias* con los blancos que hacen el cuadro, casi sin líneas.

JDS: ¿Quieres decir que Picasso no hubiera pintado así si no hubiera tenido una formación tradicional de escuela de bellas artes, con modelos al natural?

AS: Yo creo que el dibujo al natural, la pintura clásica con los temas de naturalezas muertas y retratos, le han ayudado mucho para llegar a pintar después con esa precisión y libertad a la vez. Luego está el coraje para acabar con todo esto y dar el salto. Es increíble que pintando con esa perfección, con esa facilidad desde la infancia, acabara haciendo una pintura tan revolucionaria y no se perdiera en el virtuosismo de la pintura. Hay mucha convicción para hacer esto y ser capaz de crear una nueva estética.

JDS: ¿Recuerdas el *Retrato de la Señora Canals* o el retrato del perfil de un hombre realizado en acuarela con tan sólo catorce años que vimos en el Museo de Bellas Artes?

AS: Es maravilloso, la luz, el manejo del dibujo, el detalle y luego lo que vendrá después tan diferente. Se descubre desde la infancia un gran pintor capaz de captar con una gran sensibilidad las cosas, con unas magníficas cualidades como retratista tradicional y que sin embargo decide acabar con esta manera de pintar. Pienso que el padre dejó de pintar cuando vio cómo lo hacía el hijo y creo que yo también voy a dejar de hacerlo después de esta visita. *(Risas)*

JDS: No sabía que pintaras al óleo o al carboncillo.

AS: No pinto al óleo. Lo hacía a acuarela hasta los veintitantos años. Cuando te decía de dejar de pintar me refería a mis dibujos de líneas. Me parecen tan perfectos y tan hermosos los dibujos al carboncillo de Picasso que después qué puede uno hacer.

JDS: Bueno, no quisiera ser el culpable indirecto de tu abandono. Además creo que en tu caso utilizas el dibujo de otro modo, con otro sentido. Recuerdo un texto tuyo en el que hablas del término riesgo, en portugués *ariscar*, que escribes intencionadamente por separado como *a-riscar*. *Riscar* significa croquizar.

Creo entender que de este juego de palabras se desprende una especie de metodología del riesgo, por llamarlo de alguna manera, o forma de establecer conexión con las cosas a través del croquis, del dibujo, una manera especial de mostrar la evidencia que nada tiene que ver con la técnica de la representación. Aunque en ocasiones pueda coincidir con la expresión picasiana del dibujo creo que en tu caso es más un modo de inspiración, un modo de prestar atención a las cosas entendidas como un continuo flujo de imágenes y relaciones. Luego la escultura y la arquitectura son instantáneas temporales de ese proceso en perpetuo movimiento y evolución. Al momento dejan de ser una cosa para ser otra. Creo que Picasso con sus dibujos capta expresiones voluntarias de una escena, en tus dibujos, sin embargo, se asiste a una escena que se sabe en perpetuo movimiento, de acá para allá, que acentúa aún más con el modo de trazar las líneas, incompletas, abiertas, en espera de un nuevo suceso. Es una actitud frente a la creación, en tu caso arquitectónica, de continuo cambio y transformación, un problema de tono y equilibrio.

(Silencio)

JDS: Volviendo a esa idea que comentabas anteriormente acerca del momento en el que Picasso con una fuerte convicción da el salto a una nueva pintura, ¿crees que esto supone una ruptura del artista con la tradición pictórica?

AS: Pienso que quien quiera innovar encuentra un desafío en la tradición. Picasso es un buen ejemplo como hemos visto. Recuerdo una frase que escuché en una conferencia y que decía que “la tradición es la limitación de los débiles”. Me gustó porque siempre ha sido así en arquitectura, en pintura, en música... Si recuerdas los cinco puntos de Le Corbusier para la nueva arquitectura: la ventana alargada, los pilotis, la terraza, etc., realmente las ideas que proponía no eran nuevas, existían ya de una u otra manera, lo verdaderamente interesante es la fuerza que Le Corbusier trasladaba a todo lo que hacía. Por ejemplo, los lucernarios tan expresivos y monumentales de Ronchamp no son nuevos, no son inventos suyos, puedes encontrarlos en los conductos de ventilación de las casas de Marruecos. Tan esbeltos y escultóricos en Ronchamp y sin embargo proceden del mundo doméstico del norte de África. Otros arquitectos han recurrido también a tradiciones muy lejanas que hoy se acercan. Frank Lloyd Wright, por ejemplo, con la cultura japonesa, Louis Khan y la India, Le Corbusier y Marruecos... Creo que la innovación pasa por la tradición. Hay un nexo evidente entre Picasso y el arte africano que se refleja en el cuadro *Las señoritas de Avignon*, en el que el interés por el arte primitivo, el arte africano, se manifiesta junto a la nueva dimensión espacio/tiempo que proporciona la teoría de la relatividad de Einstein. Picasso de esta forma muestra estar comprometido con el pasado y con el presente. Por eso no pienso que su obra sea una ruptura, abrió caminos para una nueva tradición a



Pablo Picasso, *Las Meninas, según Velázquez. Conjunto sin Velázquez*, Cannes, 1957. Óleo sobre lienzo, 130x96cm, Museo Picasso Barcelona.

la que hoy asistimos.

JDS: Era un hombre muy vitalista y cargado de energía, algo muy importante para un creador.

AS: Sus últimos cuadros son muy dramáticos, con esos colores tan fuertes pero llenos de energía, muy expresivos. Hace falta tener mucha fuerza para pintar así a esa edad.

JDS: Si me lo permites, me impresiona de ti la precisión y la intensidad de tus palabras y de lo que haces. Expresas muy claramente tus ideas y llegas a ser muy intenso con pocas palabras. Parece que abusas de la lentitud pero finalmente eres muy eficaz.

AS: Bueno, carezco de una fuerza física que acompañe a mi mente. Me asombra de Le Corbusier su fuerza para construir Chandigarh y los viajes que tuvo que hacer a la India en los años 50. Debió de ser muy duro. También F.L.L. Wright llevó una vida muy activa hasta el final.

JDS: La figura de Picasso trasciende la de un artista. No es sólo su obra sino también su influencia posterior en otros ámbitos.

AS: La importancia de su obra y el reconocimiento público ha permitido construir este museo y recuperar el centro de la ciudad de Málaga. Lo más asombroso es que Picasso haya sido reconocido en su propia ciudad, aunque sea una vez muerto. Ahora en Málaga todo es Picasso, *souvenirs*, postales, cafetería Picasso, hamburguesería Picasso... Lo encuentras por todos lados, un horror.

JDS: Es asombroso cómo se llega a comercializar algo que en su momento fue tan incomprendido.

AS: Recuerdo otros casos como Dalí en Figueras y Mozart en Salzburgo.

JDS: Se crean situaciones extrañas. Todo el mundo quiere tener un Picasso aunque sea a través de un souvenir, como a Mozart en un bombón.

AS: Sí, son cosas realmente extrañas. Sucede con todo lo que rodea al arte.

JDS: Otro asunto conflictivo es la relación entre la obra de arte y el museo.

AS: Has planteado algo que provoca múltiples controversias y que crea grandes problemas con las empresas de iluminación, especialistas y directores de museos. Me refiero al modo de mostrar las obras y cómo se iluminan.

JDS: Se convierte en un problema grave, dices.

AS: Sí, porque hay una cautela excesiva. Para proteger las obras se enmarcan con cristales y se disponen en salas iluminadas con una luz muy mala que suele deslumbrar. Y luego viene la climatización y otros problemas técnicos y de museografía.

JDS: Sí, el artista nunca pensó este tipo de iluminación para ver su obra. Seguramente la vería de una forma más natural. Sería interesante que se pensara en la iluminación al exponer la obra y no se recurriera a la solución estándar, siempre igual para cualquier museo y siempre igual para cualquier tipo de obra. Estaría bien que el artista decidiera como el músico el tono y la

intensidad.

AS: Por eso creo que es mejor siempre una luz indirecta, hacia el techo, más general, como la del día. Casi siempre en las salas de los museos la iluminación con focos desde el techo dirigidos hacia los cuadros tiene graves problemas porque deslumbra y refleja.

JDS: Los museos han llegado a obviar todo este tipo de matices y diferencias en lo que respecta a la luz. No es lo mismo ver a Velázquez o a Vermeer que a Picasso. La atmósfera es muy importante y sin embargo el tratamiento de la luz se ha convertido en un problema exclusivamente técnico, de intensidad, color y cantidad de luz.

AS: Los museos han llegado a convertirse en templos del arte, todos iguales desde este punto de vista y con una complejidad técnica increíble. Me horroriza la obsesión técnica con la que se trata desde la arquitectura a la obra artística. Recuerdo que Picasso fue invitado por el alcalde de un pueblecito de Niza, creo que Antibes, a pasar un verano junto al mar. Estuvo tres meses en un torreón donde llevó a cabo una actividad creativa muy fructífera. Al final del verano regaló al pueblo alguna de las obras que había realizado, y que quedaron en el torreón para ser visitados públicamente. Este torreón junto al mar está abierto, sin ventanas, huele a mar y se oye desde el interior el sonido de la gente en la playa, como cuando Picasso estuvo allí viviendo. Los cuadros están expuestos con luz natural. Hay unos dibujos pequeños en color que Picasso pintó sobre los muros, representan faunos y animales muy hermosos, recuerdan las figuras que el hombre primitivo pintaba en las cuevas. Y allí están, expuestas, sin protección. Es una alegría ver Picasso de este modo, sin las obsesiones actuales de los museos por proteger las obras, sucede igual que en el estudio del artista, los cuadros amontonados, juntos, mezclados con obras anteriores, esculturas, objetos encontrados, todo en un mismo escenario. Es lo mejor, ver así las obras de arte te permite replantear cosas y desmitificarlas.

JDS: El arte en los museos se ve de otra manera, sin libertad. Hay un cierto rictus en la gente. Antes nos hemos intentado acercar a dos cuadros que no tenían cristal y los de seguridad del museo se han lanzado sobre nosotros rápidamente y no nos han dejado hacerlo a menos de un metro, como si fuéramos a dañarlos.

AS: Sí, hay un temor enorme y así es imposible poder comprobar las técnicas utilizadas o los tratamientos de textura, cómo está hecho, etc. Además los cristales distorsionan la obra con su reflejo. Recuerdo una exposición de Francis Bacon en Serralves, todos los cuadros estaban enmarcados con un cristal de protección. El comisario de la exposición se acercó para preguntarme qué opinaba y tuve que contestarle que era una magnífica exposición de retratos míos pues cada vez que me acercaba a un cuadro me

reflejaba en él. (Risas) Además todo era muy dramático por la luz que se proyectaba sobre el cuadro. Creo que más problemático que el cristal es el modo en el que se iluminan los cuadros.

JDS: Incluso afecta a la propia obra.

AS: Hemos visto que Picasso suele pintar sobre soportes muy distintos: una puerta de armario, una chapa metálica plegada, el mecanismo de una cerradura, etc. que pasan desapercibidos al enmarcar las obras. Hay que fijarse mucho para llegar a verlos.

JDS: ¿Sabes si Picasso tuvo alguna relación con la arquitectura de su tiempo?

AS: Parece ser que no. Se sabe de unas cartas que Le Corbusier le envió pero no tuvieron contestación. Hay también una foto en la que se ve a Picasso junto a Le Corbusier visitando la Unidad de Habitación de Marsella. Parece ser que Le Corbusier estuvo muy cohibido durante el encuentro, admiraba profundamente a Picasso. Hubo otros encuentros entre ellos en la época del purismo, pero nada más. A Le Corbusier le hubiera gustado ser reconocido como artista plástico.

JDS: ¿Y sus casas?

AS: Siempre vivió en palacios y grandes casas o en su estudio en París, pero no estuvo interesado por la nueva arquitectura. Digamos que es un mal menor que podemos perdonarle.

[...]

\* \* \*

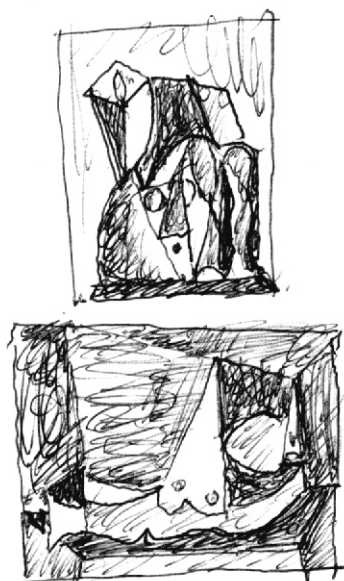
En la primavera de 2006, los días 3 y 4 de junio, visitamos de nuevo el museo con motivo de la exposición *Los Picassos de Antibes*. Durante el recorrido se suscitaron algunas cuestiones que llevaron a Siza a realizar una serie de comentarios y dibujos reproduciendo detalles y fragmentos de las obras expuestas.

Me invitó a dibujar mientras él también lo hacía. Comentaba que para entender la pintura de Picasso lo mejor era intentar dibujar lo dibujado por él, seguir sus pasos; dibujar lo dibujado para descubrir que la aparente sencillez de unas líneas o de unas formas encierra una enorme dificultad y que detrás de ellas hay unas decisiones a priori de lo que se quiere hacer y un orden preestablecido en el modo de dibujar. "Todo está en la memoria y en la imaginación, no hace falta recurrir al modelo", decía. Estuvo dibujando de manera desordenada en un pequeño cuaderno de notas del hotel que llevaba en el bolsillo, intentando descifrar cual podría haber sido la intención y el orden seguido por el artista: "primero esto, después aquello", murmuraba, aventurando el orden presumiblemente elegido por Picasso y que él creía adivinar. Casi siempre

formas compuestas procedentes de la asociación de elementos simples: esferas, círculos, cuadrados, triángulos, que en la composición pasan a convertirse en figuras, “seres que transmiten sentimientos y expresiones” cuando nos detenemos ante ellos. Había algo mágico en esta visión, algo que ya había encontrado antes en los retratos de Velázquez: de cerca, apenas unas pinceladas aparentemente sin una definición clara que, al retirarnos, se transforman sorprendentemente en figuras con expresión que dan carácter al personaje retratado, más allá de la representación.

Recuerdo también cómo mientras dibujaba la cabeza de un fauno y el cuerpo de otro joven saltando hablaba de estos seres extraños, mitológicos, y de cómo Picasso lograba dotarlos de naturalidad; monstruos que pasaban a convertirse en criaturas reales cargadas de vida, tan familiares como la lechuza, el cabrito o el toro, habituales en sus dibujos.

*Desnudo sentado  
sobre un fondo  
verde  
papel vitela Anches  
Rápido*



Álvaro Siza, dibujo de *Desnudo de mujer sentado sobre un fondo verde* y *Desnudo de mujer reclinado sobre un fondo rojo* de Picasso, 1946, Colección Antibes

Se detuvo en cada una de las obras expuestas mirándolas con detenimiento, escudriñando el trazado de las líneas y su significado. Iba y venía, se movía entre ellas contemplándolas tan cerca como le era posible, para luego alejarse y observarlas en su conjunto. Los desnudos de mujer sentados o reclinados que insinúan posiciones en el lecho le llamaron la atención y se dedicó a dibujar el cuerpo femenino descompuesto en fragmentos, intentando entender cada una de las partes. También le dedicó un croquis a un retrato de cuerpo de mujer muy abstracto. Pero sobre todo su atención se centró en la serie de dibujos al carboncillo sobre papel vitela que Picasso hizo a partir de una composición formada por centauro, mujer y animal el 1 de noviembre de 1946. Un conjunto de 10 dibujos de un solo trazo realizados el mismo día con “una soltura y frescura increíbles” que representan escenas junto al mar y transmiten sensación de movimiento o quietud según el uso de la línea. Le admiraba la manera de utilizar el trazo, tan limpio y sencillo a la vez; con un gesto la forma de los cuerpos eran capturados en horizontal y en vertical. Más tarde, fotografías de Picasso trabajando en el taller durante el verano en Antibes, agachado y pintando sobre el suelo. De nuevo, más retratos de faunos con líneas y a color: “los dibujos forman parte de una composición equilibrada, da igual por dónde se empiece, al final todo está en su sitio. Me gusta cuando en ocasiones, el color está utilizado para desequilibrar el dibujo de líneas y no como un fondo”.

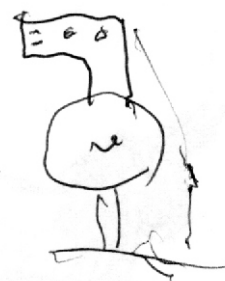
Después, continuó dibujando.

Juan Domingo Santos



*Cabeza de fauno  
sobre fondo  
gris plata 46*

Álvaro Siza, dibujo de *Cabeza de fauno sobre fondo gris plata*  
de Picasso, 1946, Colección Antibes



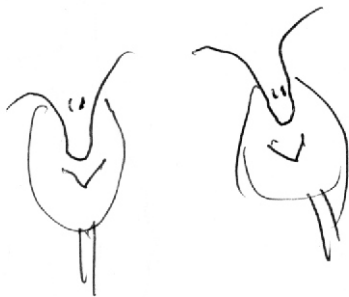
Álvaro Siza, dibujos de *Mujer*, Picasso, 1946,  
Colección Antibes



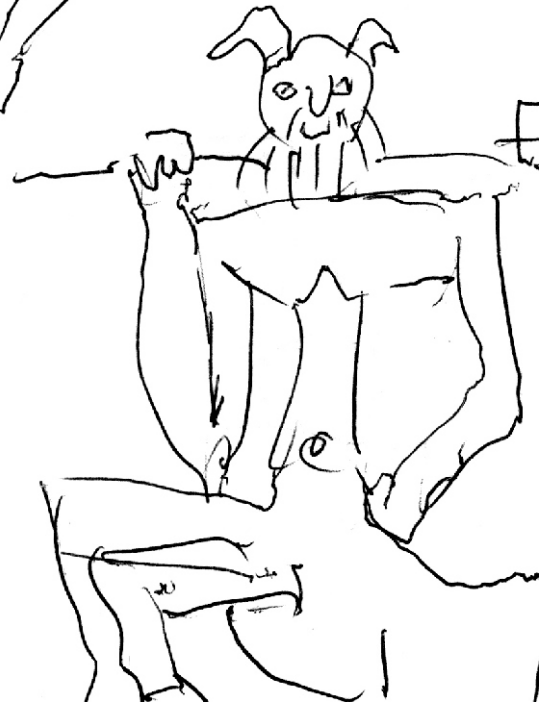
Álvaro Siza, dibujo de Fauno y centauro con tridente de Picasso, 1946, Colección Antibes



Álvaro Siza, dibujos de cabezas de fauno de Picasso, 1946, Colección Antibes



fauno e  
centauro  
q tridente  
46





Álvaro Siza, dibujo de lechuza a partir de la escultura del mismo nombre de Picasso, 1946, Colección Antibes



Álvaro Siza, dibujo de cabra y toro a partir de dibujo y escultura de Picasso, Colección permanente Museo Picasso Málaga