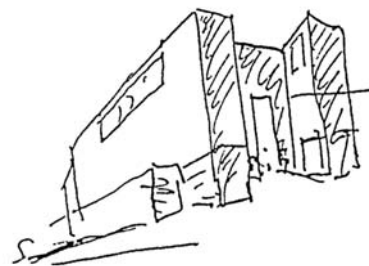


Entrevista a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses

Interview with Álvaro Siza on Saint Mary's Church in Marco de Canaveses

ESTEBAN FERNÁNDEZ - COBIÁN Y GIORGIO DELLA LONGA

<https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5024>



Siza: Era un terreno extraordinariamente difícil, informe, topográficamente complejo: una colina rodeada en su acceso principal por la carretera, que pasa enfrente y lateralmente. También había otro acceso, que se encontraba en la parte opuesta, a una cota diferente. Y por lo tanto, hubo que dar forma a aquel terreno completamente deslizado. Para eso fue útil la presencia de un edificio no muy bonito pero geoméricamente muy preciso, que era el único elemento sólido en la zona. El edificio se eleva por detrás de la colina en donde está la iglesia, y por tanto, al analizar la topografía, procuré referirme mucho a este volumen, que es muy notorio, colocándome en ángulo recto. Este fue el inicio de la simetría con la que ocupamos la colina.

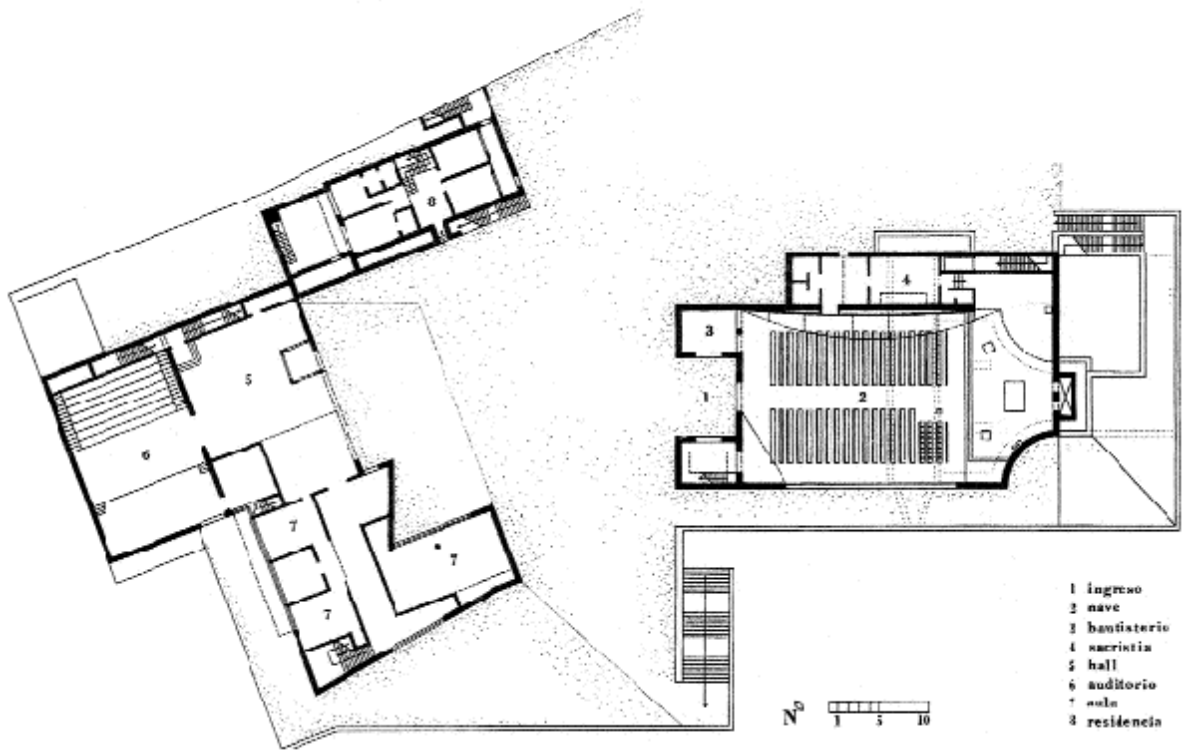
Uno de los motivos por los que se decidió aislar la iglesia del centro parroquial fue económico, ya que en una primera fase sólo se podía hacer la iglesia, y por tanto, naturalmente, habría una separación, una frontera, entre la iglesia y el centro parroquial. Por otro lado, el estudio de la implantación ayudó a incluir en la composición general estas casas, estas pequeñas casas que estaban apoyadas en aquel terreno. Procuré agarrarme a todos los elementos del entorno, de manera que pudiera dominar aquella topografía compleja, y así, hacer un todo con aquellos volúmenes emergentes.

Fernández Cobián: ¿Qué es lo específico para Vd. en el programa de un espacio destinado al culto? ¿Qué envergadura tienen para Vd. algunos conceptos clásicos en arquitectura religiosa como sagrado, liturgia o comunidad, y cómo se han reflejado en este proyecto?

Siza: Lo que yo considero como más significativo en este proyecto, como más influyente, es un debate que existe hoy sobre el espacio

Siza: It was an extraordinarily difficult terrain, a shapeless and topographically complex one: a hill surrounded by a road in its main access, with the road passing by one side and at the front. There was another access at the opposite side, at a different height. Therefore, we had to shape that completely slanted ground. The presence of a not very pretty though geometrically very accurate building was key for that. This was the only solid element in the area. The building rises behind the hill where the church is, and, therefore, when analysing the topography, I tried to refer to that volume a lot, which is very notorious, and I placed myself in a straight angle. That was the start of the symmetry with which we occupied the hill. One of the reasons why we decided to isolate the church from the parish centre was a financial one, given that only the church could be built in the first stage, and, therefore, there was a natural separation, a border between the church and the parish centre. On the other hand, the implementation study helped us to include these houses in the general composition; these small houses leaned on that ground. I tried to hold on to every element in the surroundings, so that I could tame such a complex topography and, thus, make a whole out of those emerging volumes.

Fernández Cobián: What is specific for you in a place of worship? What is the relevance of some classical concepts in religious architecture





de la iglesia. Y cuando digo hoy digo después del Concilio Vaticano II. Porque las cuestiones significativas de la liturgia que afectan al espacio de la iglesia están en un periodo de una cierta inestabilidad o incertidumbre. Yo noté la existencia de una primera fase en la que lo preponderante en la mayor parte de los proyectos realizados es un sentido de unidad de la asamblea con los celebrantes y una buena visibilidad: un espacio democrático, por decirlo así. Y las soluciones fueron tendiendo hacia un anfiteatro. Lo que me parece que dominó esa primera fase de respuesta a las modificaciones conciliares fue la consideración de la iglesia como un auditorio. Y ahí, me parece —en fin, para mi manera de ser, para mi sensibilidad— que se perdió algo de la atmósfera de una iglesia que es difícil de apagar, porque procede de siglos de realizaciones. Por un lado ocurre que los edificios históricos, los maravillosos edificios históricos, ya no sirven mucho para el proyecto posterior al Concilio Vaticano II; pero desde mi punto de vista, no se puede perder todo eso.

Fernández Cobián: ¿Qué es lo que le ha llevado a elegir la planta longitudinal frente a otras opciones más utilizadas actualmente, sobre todo en Centroeuropa, como la planta central o la forma en abanico?

Siza: Lo que justifica, por ejemplo, la opción de una planta longitudinal, tiene mucho que ver con esa sensación de que es necesario no perder algo que se ha ido madurando durante siglos, incluso atendiendo a las modificaciones que el Concilio introdujo en el espacio de la iglesia. Yo trabajé con teólogos de la diócesis de Oporto; eran tres teólogos, además del párroco. Conversamos mucho. Y una cosa que noté es que no siempre estaban de acuerdo con la respuesta a dar. Que había una duda, una incertidumbre, casi una inseguridad. Y por tanto, se contraponían ideas diferentes acerca de ciertos aspectos de la organización del espacio. Puedo contar, por ejemplo, el caso de la colocación del

such as sacred, liturgy or community and how were they portrayed in this project?

Siza: *The thing which I consider to be the most significant in this project, the most impacting, is a debate existing nowadays about the church space. When I say nowadays, I mean after the II Vatican Council. Because the significant liturgical issues affecting the church space are going through a period of a certain instability or uncertainty. I realised that there was a first phase in which the predominating theme in most of the projects accomplished was the sense of assembly with the celebrating persons and a good visibility: a democratic space, as if to say. The solutions tended towards an amphitheatre. I believe that the dominating issue during that first stage of response to the council's modifications was the consideration of the church as an arena. In my opinion, according to my personality, to my sensitiveness, I believe that a part of the church atmosphere was lost, something which is difficult to switch off because it derives from centuries of realisations. On the one hand, historical buildings, those wonderful historical buildings, are not of great use for the post-II Council period; however, from my point of view, all that cannot be lost.*

Fernández Cobián: *What has led you to choose the longitudinal plan instead of other more frequently used options, particularly in Centraleeurope, such as the fan plan or the central one?*

Siza: *For example, what justifies the longitudinal plan option has a lot to do with that feeling of the necessity of keeping something which has ripened through the centuries, even paying attention to the modifications introduced by the Council in church spaces.*

I have worked with theologians from the Porto diocese; three of them were theologians and the other one was the parish priest. We spoke a lot and I noticed that they did not always agree with the answer to be given. There was a certain doubt, an uncertainty, almost a lack of confidence. Therefore, different ideas were expressed about particular aspects of the church space. I can tell you, for instance, about the issue of the location of the baptistery. It should be placed next to the altar for some, so that the whole assembly could take part in the ceremony. For others, it should be at the entrance, since it made more sense to them the fact that the child or adult was baptised there, and later became part of the assembly. I ended up by deciding —with absolute conviction by some and with hesitations by the others— to

place it close to the entrance, in a corner. This is closer to what used to be dome right before the Council than most of the subsequent times. This debate is visible in other aspects: for example, I had a direct connection between the sacristy and the altar; it was the only link between the sacristy and the altar. In the opinion of some of the theologians who were questioned, the celebrating priest should pass through the assembly on his way to the altar. Therefore, I added a second door, so that it was possible to advance from the sacristy towards the presbytery through a central corridor. That is why symmetry appears very rigorously in the church, and this led to a very conservative organisation of space, as if to say, though not just out of mere conservatism, but due to a deep debate that we had during several meetings.

As regards the expression of the church, I did not tackle this project in a special way, just like, OK, I am going to make a church: religiousness, spirituality... no way. I considered the actual church space as very important. Everything else —spirituality, atmosphere— is born out of there, it comes from there. I do not believe that it comes from some metaphysics imposed on the project. The catacombs were the first celebration spaces! They were caverns, and you cannot say that there was no spirituality there. The Roman basilicas were used and they were not religious spaces.

Therefore, I believe that the way in which a space admits a particular celebration —as well as the specificity of the various aspects of said celebration— is induced by an atmosphere with human presence, with the presence of a community with ideas, thoughts, part of those shared. That is what provides spirituality: the response to that atmosphere.

Fernández Cobián: In that regard, there is a very sharp contrast in this church between the emphasis given to the doors or to the space vertical dimension, for instance, and the lack of rhetoric of the cult elements —the altar, the see, the tabernacle, the Virgin's sculpture—, which are at ground level. What was the purpose of that contrast?

Siza: Yes, it is not a simple or a banal issue which has not given rise to a controversy on the subject. With regard to the altar space, I tried to observe —even attending masses— how movements at the altar occur. They are complex and varied. The priest stands now facing the congregation —which is a very significant change after the Council— behind the altar; a stone in this case, a big solid



baptisterio. Para unos el baptisterio debería estar junto al altar, para que toda la asamblea participase de la ceremonia. Para otros debería estar en la entrada, porque para ellos tenía más sentido que el niño o el adulto fuese bautizado allí, y sólo entonces se integrara en la asamblea. Yo acabé por optar —nosotros en realidad, con absoluta convicción o con algunas dudas por parte de algunos— por situarlo cerca de la entrada y en una esquina. Esto está más cercano a lo que se hacía inmediatamente antes del Concilio de lo que se hizo la mayoría de las veces después.

Este debate se ve en otros aspectos. Por ejemplo, yo tenía una conexión directa de la sacristía con el altar; era la única conexión entre la sacristía y el altar. Y en opinión de algunos de los teólogos consultados, el celebrante, al avanzar hacia el altar, debería pasar entre la asamblea. Y por tanto, introduje una segunda puerta para que desde la sacristía se pudiera pasar hacia el presbiterio por un corredor central. Por eso aparece con todo rigor la simetría en la iglesia, y esto llevó a que la organización del espacio fuese muy conservadora, vamos a decirlo así, aunque no por simple conservadurismo, sino por un debate realizado durante varias reuniones que fue muy profundo.

En cuanto a la expresión de la iglesia, yo no abordé este proyecto de una forma especial del tipo: Bien, voy a hacer una iglesia: religiosidad, espiritualidad... no. Le di mucha importancia a lo que es realmente el espacio de una iglesia. Y todo lo demás —espiritualidad, atmósfera— nace de ahí, viene de ahí. No creo que venga de una metafísica impuesta al proyecto. ¡Los primeros espacios de celebración fueron las catacumbas! Eran cavernas, y no por eso se puede decir que no exista espiritualidad ahí. Fueron utilizadas las basilicas romanas, que no eran espacios religiosos.



Por tanto, pienso que la forma en que un espacio admite determinada celebración —y la especificidad de los diversos aspectos de esa celebración— se induce en un ambiente con la presencia humana, con la presencia de una comunidad que tiene ideas, pensamientos, en parte en común. Eso es lo que proporciona la espiritualidad: la respuesta a esa atmósfera.

Fernández Cobián: En este sentido, en esta iglesia existe un contraste muy acusado entre el énfasis que se le ha dado, por ejemplo, a las puertas o a la dimensión vertical del espacio, y la falta de retórica de los elementos del culto —el altar, la sede, el sagrario, la imagen de la Virgen—, que están situados a ras de suelo. ¿Cuál es el objetivo que buscaba con ese contraste?

Siza: Sí, no es un tema tan simple ni banal que no haya dado origen a una polémica sobre el asunto. Yo, en relación con el espacio del altar, procuré observar —incluso asistiendo a misas— cómo son los movimientos en el altar. Son complejos, variados. El sacerdote está detrás del altar, ahora vuelto hacia la asamblea —una modificación muy significativa posterior al Concilio—, está detrás del altar —que en este caso es una piedra, una gran piedra maciza de mármol— pero se mueve: hacia el ambón, hacia el sagrario, cuando entra o sale, etc. Hay tres asientos, uno central y dos más —y un banco detrás— para otros eventuales participantes en la misa, en la ceremonia. Está la cruz, más allá del sagrario, y hay una imagen; en este caso tenemos una imagen que da nombre a la iglesia, que es la de Santa María. Se parte de todos estos movimientos funcionales, atendiendo a que de ellos no resulte una cierta confusión en la ceremonia. Por tanto, hay casi una previsión de movimientos teatral.

Ahora, en relación a la puerta. Es claro que nosotros, los arquitectos, trabajamos mucho en todo lo que observamos en relación con un

marble slab, but he is moving: towards the pulpit, the tabernacle, when he goes in or out, etc. There are three seats, a central one plus two more, and a bench behind them for other eventual participants in the mass, in the ceremony. There is a cross beyond the tabernacle and also a sculpture; in this case, there is a sculpture after which the church is named, Saint Mary. These functional movements are the starting point, and the purpose is for them not to create a certain confusion in the ceremony. There is an almost theatrical preparation of movements.

With regard to the door, it is clear that we, as architects, work a lot with everything that we watch in relation to a specific project, and from the references that we have: recollections, things which impressed us, etc., all the accumulated ideas coming from the history of architecture. The idea for that door came, in my particular case, from a very impressive visit to Sicily, to a Norman shrine close to Palermo with a huge door. When I arrived, the door was open and there was a wonderful, huge Pantocrator Christ at the back in a golden mosaic... a resplendent thing. And then, pow! That image was emblazoned in my mind. When I was invited to build a church, the image returned immediately. For that reason, this church has such a big door. Nevertheless, as it always happens in architecture, there are many other reasons. Some of them are unaware, because they are in our subconscious and only emerge when



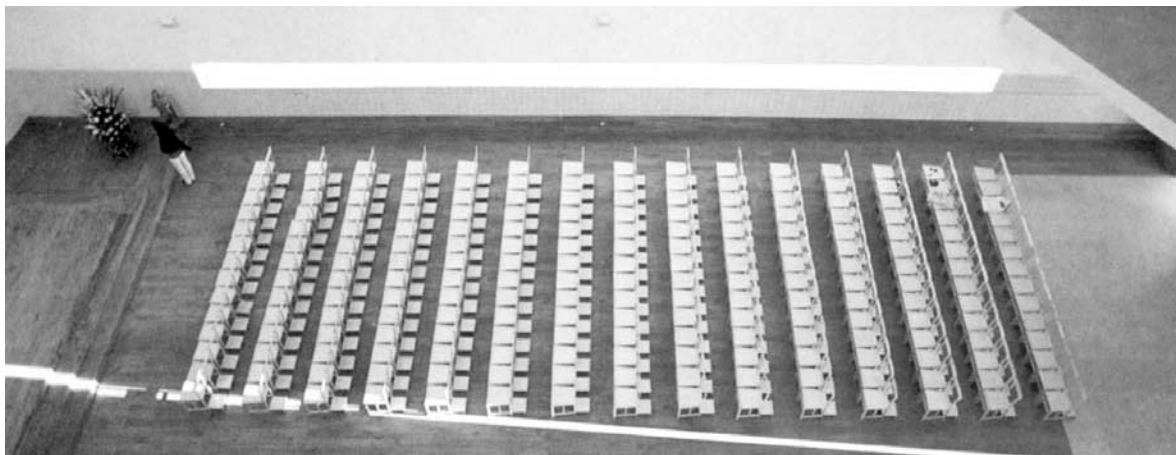
we solve a problem. One of the reasons here is that I have a square section: the church width equals its height. We did not have enough money to build a cathedral, but, to me, the image of a church comprised a certain verticality. Therefore, certain elements were added in order to achieve, to highlight that sensation of verticality. The big door is one of them; the others are the curves behind the place for celebration; both curves visually carving the back of the church into three parts, which, as a result, offer some sensation of verticality. The other is that light comes mainly from above, from the North-oriented windows; they are tall, so light descends vertically. Their counterpart is a low opening at sight level when somebody stands up; when they sit down, the views onto the valley disappear: only the sky is visible. It is a very low horizontal window which also contributes—together with the verticality of the other composition lines—to the idea of a very tall building.

Fernández Cobián: I believe that the window issue is a key one, since you said that you wanted to project a somewhat conservative church. That is why such a radical gesture is surprising; it is so violent against tradition. The torn window has wide theological echoes, given that, until the II Vatican Council, there was an underlying conviction that the sacred space should be physically separate from the outside, from the profane world, even visually. I am aware of the fact that the window has generated an intense debate. Was your reflection about it a spatial one, or of any other kind?

proyecto específico, y por las referencias que tenemos: recuerdos, cosas que nos impresionaron, etc. Todas las ideas acumuladas que vienen de la historia de la arquitectura. Y la idea de aquella puerta vino, en mi caso, de una visita muy impresionante a Sicilia, a un santuario que está cerca de Palermo, normando, que tiene una puerta enorme. Cuando yo llegué, la puerta estaba abierta, y al fondo había un maravilloso, enorme, Cristo Pantocrátor en mosaico dorado... una cosa resplandeciente. Y entonces ¡pam! Aquella imagen se me quedó grabada en la mente. Y cuando me invitaron a hacer una iglesia, aquella imagen vino de inmediato. Y por eso esta iglesia tiene una puerta tan grande.

Sin embargo, como ocurre siempre en arquitectura, hay otras razones, muchas razones. Y hay muchas de las que no nos damos cuenta, porque están en el subconsciente y afloran cuando resolvemos un problema. Una de las razones aquí es que yo tengo una sección cuadrada: la anchura de la iglesia es igual a su altura. Y nosotros no teníamos la cantidad suficiente de dinero que permitiera hacer una catedral. Pero para mí, la imagen de una iglesia incluía una cierta verticalidad. Y por tanto, se incluyeron ciertos elementos para conseguir, para acentuar, esa sensación de verticalidad. Uno es la gran puerta; el otro son las curvas que hay detrás del lugar de la celebración, las dos curvas que tallan en tres partes, visualmente, el fondo de la iglesia y, por tanto, dan una cierta sensación de verticalidad.

La otra es que la luz viene fundamentalmente de arriba, de las ventanas orientadas al norte; son altas, y por tanto la luz descende en vertical. Y que tienen como contrapunto una abertura baja, a la altura de los ojos cuando una persona está de pie, y que cuando está sentada, las vistas sobre el valle desaparecen: sólo se ve el cielo. Es una ventana muy horizontal y de muy poca altura, que también ayuda —con la



verticalidad de las otras líneas de composición— a dar una idea de gran altura en el edificio.

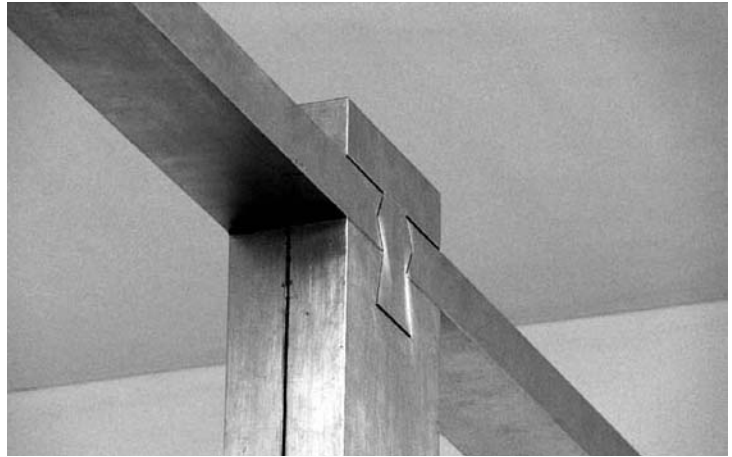
Fernández Cobián: La cuestión de la ventana creo que es importante, porque Vd. ha afirmado que ha querido proyectar una iglesia en cierto sentido conservadora. Por eso sorprende ese gesto tan radical, tan violento para la tradición. La ventana rasgada tiene amplias resonancias teológicas, ya que hasta el Concilio Vaticano II todavía subsistía la convicción de que el espacio sagrado debía estar físicamente separado del exterior, del mundo profano, incluso visualmente. Soy consciente de que esa ventana ha suscitado un intenso debate. Su reflexión, en este sentido, ¿fue espacial o de algún otro tipo?

Siza: No sólo espacial; también influyó, pero no es lo principal. Y cuando yo digo en ocasiones que esta iglesia es conservadora, lo digo en contraposición a un espacio que, como ocurre muchas veces, no incluye nada de la historia de la Iglesia. La iglesia es conservadora en el sentido de que no excluye la simetría, el pasillo en el eje, la organización longitudinal, el baptisterio en la entrada, etc. Por eso yo digo que es «conservadora», también con alguna ironía. Porque es el resultado de un debate que está en curso, que desde el Concilio y desde las Instrucciones realizadas en relación a la liturgia, hubo un paso, pero no creo que se haya terminado el debate sobre esos temas. Y aquí, lo que hace el Concilio en relación a la Liturgia, me parece a mí, es abrir un debate. Y el debate está en curso.

La ventana horizontal —ese gesto radical, como tú dices— no tiene tanto que ver con la visión interior que yo percibo del espacio de la iglesia, porque en este debate hay mucho de apertura en sentido general, de apertura de la Iglesia al mundo, de una mayor apertura a los problemas contemporáneos, a los asuntos —algunos muy delicados— en discusión, donde hay ideas diferentes en juego; incluso percibo a veces una polémica interna.

Siza: Not just a spatial one; this also had an impact, but not the main one. When I say sometimes that this is a conservative church, I say it as the opposite of a space which often does not include anything from the history of the Church. The church is conservative in the sense that it does not avoid symmetry, the corridor at the axis, the longitudinal arrangement, the baptistery at the entrance, etc. For that reason, I have said that it is “conservative”, not without some irony, since it is the result of an on-going debate. From the Council and the liturgy-related instructions, there was a step, but I do not think that the debate around those issues is finished. I believe that what the Council did as regards the liturgy, was opening a debate which still goes on.

The horizontal window —that radical gesture, as you said— is not so much related to my inner vision about the church space, because in this debate a lot has to do with a general opening, with the Church’s opening to the world, with a greater openness to contemporary problems, to the issues —some delicate ones— under discussion, with different ideas on the table; I even perceive sometimes an inner controversy. Though this window also corresponds to a personal memory, if you will allow me to mix that with architectural issues. I recall when I used to go to church —I have a Catholic upbringing— together with my parents. I used to feel rather bad because it was dark, with no views to the outdoors. It was only during the homily —the priest’s speech— when men would go out for a smoke...



Fernández Cobián: Everything is designed and controlled to the smallest detail in this church: liturgical ornaments, furnishings, etc. This is not always the case. For example, a couple of years ago, Rafael Moneo, talking about Los Angeles cathedral in Venice, complained that he could not design the worship objects. In this case, was it possible thanks to your prestige as architect in Portugal or was it an explicit condition that you set before taking on the project?

Siza: No, not due to my prestige. My prestige sometimes entails huge difficulties for having a project approved! It is mainly thanks to the personality of the priest leading the church construction in his parish: Father Nuno Higino, an extraordinary person, a young and cultivated priest with a firm will to make an up-to-date church, one linked to the existing debate on the religious space. He really supported me and gave me the chance to design. He also wanted that. He also had the support of some theologians, since I had doubts as regards the symbology of some objects.

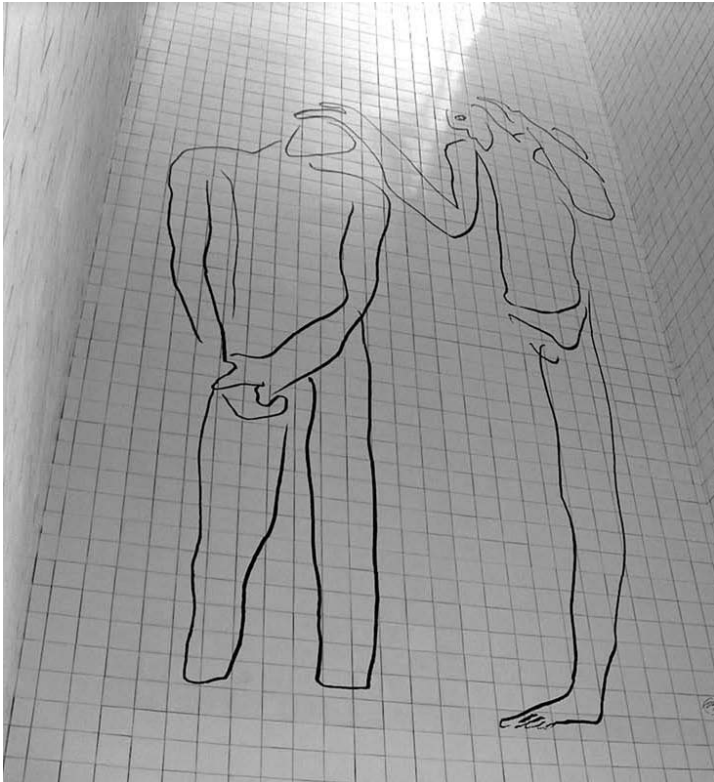
For that reason, I talked a lot with them in order to design the tabernacle, for example, and even more so as to design the cross, which was—and still is—a very hard process, I would even say an impossible one. A good example is that the cross was completed (and positioned) by me two years after the church was ready. That is because I could not manage to draw it. With regard to the activity of painters and sculptors in general, I sensed some sort of inhibition

Pero esa ventana corresponde también a un recuerdo propio, si es legítimo entrar con eso en los problemas de la arquitectura. Yo recuerdo cuando iba a la iglesia habitualmente —tengo una educación católica— con mis padres. Me sentía algo mal porque era oscura, sin ninguna vista hacia el exterior. Sólo durante la homilía —el discurso del celebrante— los hombres salían afuera a fumar un cigarro...

Fernández Cobián: En esta iglesia todo está diseñado, todo está controlado hasta el más mínimo detalle: ornamentos litúrgicos, mobiliario, etc. No siempre ocurre así. Hace dos años, por ejemplo, Rafael Moneo, en Venecia, hablando de la Catedral de Los Ángeles, se lamentaba de que no había podido diseñar los objetos de culto. En este caso, ¿esto ha sido posible por su prestigio como arquitecto en Portugal o ha sido una condición expresa que Vd. ha puesto antes de aceptar el encargo?

Siza: No, por mi prestigio no. ¡Mi prestigio se traduce a veces en enormes dificultades a la hora de aprobar un proyecto! A lo que se debe, sobre todo, es a la personalidad del sacerdote que dirigió la construcción de esta iglesia en su parroquia: el padre Nuno Higino, una persona extraordinaria, un sacerdote joven, culto y con una gran voluntad de hacer una iglesia actual, ligada también al debate que existe sobre el espacio religioso. Y él fue quien realmente me apoyó y me dio la posibilidad de diseñar. Quería también eso. Y tenía también ahí el apoyo de teólogos, porque en relación a muchos de los objetos yo tenía dudas con la simbología.

Por eso conversé bastante con ellos para diseñar el sagrario, por ejemplo, y bastante más para diseñar la cruz, que fue —y sigue siendo— un proceso muy difícil, casi diría que improbable. Es sintomático que yo tuviera terminada la cruz —terminada y colocada— dos





with reference to religious art. I even felt that inhibition when projecting and designing several objects. We have actually made so many crosses —millions of them— through time and space, that an image becomes easily trite. That is why it is so hard to tackle.

The first cross is not found after opening the door, on the marble floor, with two joints which have been enlarged so as to make that cross. Hardly anybody notices that cross. This was a first approach to the cross subject which was later continued with the crosses made on the tiles, on each of the church walls, indoors. Then I proceeded to make several tests, first with images, but I could achieve nothing valuable. Finally I reached this result where the cross has no sculpture on it, but I believe that by watching that cross, you feel the human presence. There are certain details in the assembly of the wooden planks which generate the immanence of the human figure upon that cross. At least, that is what I feel: I do not know whether people will generally realise that.

Fernández Cobián: A couple of questions, just to finish. The first one has to do with the relationship between architecture and art. You have not introduced a single artist in your church. In fact, the most important piece has been made by yourself in the baptistery and it is, somehow, hidden, almost to encourage people to find it. What do you make of the relationship between architecture and art in the context of your work?

años después de que la iglesia estuviera lista. Porque no conseguía dibujarla. Y noté, en relación a la actividad de pintores y escultores en general, una especie de inhibición en lo que se refiere al arte religioso. Inhibición que yo mismo sentí al proyectar y al diseñar varios objetos. Porque realmente hemos hecho tantas cruces —millones— a lo largo del tiempo y del espacio, que una imagen fácilmente se gasta. Por tanto, es muy difícil enfrentarse a esta tarea.

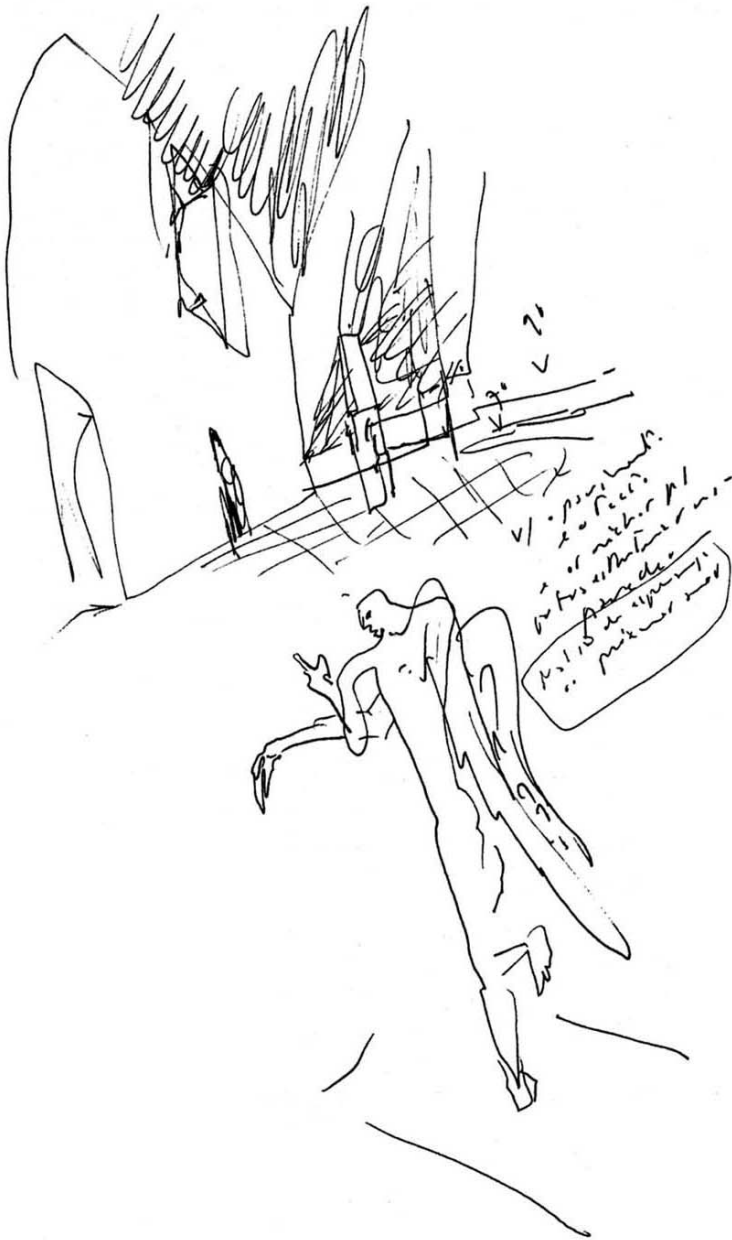
La primera cruz no la encontramos al abrir la puerta, en el suelo de mármol, con dos juntas que se han aumentado para hacer una cruz. Casi nadie se da cuenta de esta cruz. Fue una primera aproximación al tema de la cruz que luego se continuó con las cruces que se hicieron en el azulejo, en cada uno de los muros de la iglesia, interiormente. Y después fui haciendo varias pruebas, primero con imagen, pero no conseguí nada que fuese aceptable. Hasta que llegué a un resultado en el que no hay imagen en la cruz, pero pienso que mirando aquella cruz se siente la presencia humana. Hay determinados detalles del ensamblaje de las tablas de madera que generan en aquella cruz una immanencia de la figura humana. Al menos yo lo siento así: no sé si, en general, las personas se dan cuenta de eso.

Fernández Cobián: Dos preguntas para terminar. La primera tiene que ver con la relación entre la arquitectura y el arte. En su iglesia no ha introducido a ningún artista. De hecho, la pieza más importante la ha realizado Vd. mismo en el baptisterio y está —de alguna manera— escondida, casi para que la gente la descubra. ¿Cual es su postura sobre la relación entre arquitectura y arte en el contexto de su obra?

Siza: Bien, lo primero que puedo decir es que para mí la arquitectura es un arte. Aunque esto sea un asunto polémico y a pesar de la idea transmitida por Adolf Loos —con todo su prestigio y maestría— de que la arquitectura no es un arte, hay muchas ideas de arte. Esto es un primer punto. Adolf Loos dijo esa frase en un contexto muy especial; afirmaba estas ideas en contraposición al arte que se practicaba entonces en Viena, que él consideraba un poco decadente. Pero las obras de arquitectura de Adolf Loos son arte, para mí y para otros. En un arquitecto como Le Corbusier coexisten en perfecta continuidad la arquitectura, la pintura y la escultura.

Ahora bien, una cosa que caracteriza al mundo moderno, al mundo contemporáneo, es la creación de fronteras entre las diversas actividades humanas. No hay un humanista que sepa de todo: ¡esto no es posible! Y se fue creando esta idea de especialización, de superespecialización: fronteras. Y entre la música, el cine, el ballet, la escultura, la pintura y la arquitectura hay afinidades, existe una relación estrechísima que muchas veces se niega. Y no: hay vínculos muy fuertes. Por eso, yo me veo más trabajando en la línea de Le Corbusier, que no tiene líneas de frontera, a pesar de que sepa que muchas veces sea mal visto un arquitecto que haga una pintura o cosas así. Pero para mí es perfectamente natural.

Fernández Cobián: Finalmente, la última cuestión se refiere a sus expectativas sobre la conservación de la iglesia. Las iglesias son edificios que



Siza: Well, the first thing I have to say is that, to me, architecture is an art. Though this is a controversial issue and in spite of Adolf Loos's idea—with all his prestige and mastery—that architecture is not an art, there are many different ideas of art. That is the first point. Adolf Loos uttered that sentence in a very special context; he expressed those ideas as the opposite of the art practised then in Vienna, which he considered to be somewhat decadent. But Adolf Loos's architectural works are art, to me and to many others. In an architect such as Le Corbusier there is a well-balanced existence among architecture, painting and sculpture. However, one thing which characterises the modern, the contemporary world is the creation of frontiers between the various human activities. There is no humanist who knows about everything; that is not possible! That is how this idea of specialisation was gradually created, the idea of super specialisation: frontiers. There are affinities among music, cinema, ballet, sculpture, painting and architecture; there is a very close relationship which is often denied. It is not true: there are very strong ties. That is the reason why I picture myself working more in the line of Le Corbusier, who has no frontier lines; though he knew that sometimes the fact of an architect painting or that sort of thing is frowned upon. It is perfectly natural to me.

Fernández Cobián: Finally, the last question has to do with your expectations as regards the church preservation. Churches are buildings made to last. There are many people involved in their preservation process; even different elements could be added. The spaces which you have projected are also somewhat fragile. They are delicate, very emotional spaces. From a given height, this church is made of fragile materials. Are you concerned with the church's aging process?

Siza: Yes, this is closely related to the money available, which is an aspect not frequently considered by architecture critique. I could not build a church from rich materials because there was no money for that. One third was financed by the State and the other two by gifts and donations from the parishioners, from emigrants. The parish priest would travel to the USA in order to get some money from migrants there, to France, to Germany: that is how he collected enough money to build the church, with great difficulty.

It is true that it is fragile, but this is not a unique case with churches. We always

think of cathedrals, of top-quality urban constructions, etc., but there are many others in the Portuguese landscape —churches from the 17th or 18th centuries— which are plastered, therefore live on an on-going maintenance. The church's maintenance will depend, first of all, on the people's link to the church. If they manage to keep their religiousness and, therefore, go to church, live a special relationship with that community space, it will probably be kept. There may also be changes to the liturgy, as there were before, and then it will have to be altered. For instance, some churches lost plenty when the altar and the celebrating priest were turned towards the congregation. Often the space of old churches, of great quality, lost consistence when the priest turned around: it lost its logic, its coherence, its raison d'être.

One of the problems I was more concerned with was the church back wall. Before, all that richness came from there: golden wooden altarpieces, images, sculptures, light and stained-glass windows; because the priest was looking in that direction. When the priest turned his back to that wall, what can you do with it? I faced a major difficulty there which was solved, in the case of this church, with two light openings behind the altar. This is a light coming from above, and, therefore, it is not an intense light, which generates some sort of vibration behind the priest's profile.

If necessary, this church may be modified through the years —beyond its physical degradation— while the fact of going to church is kept, of going to mass, of following the Catholic Church; then it will be preserved.

Porto, 30 April 2006



están pensados para durar. Mucha gente va a intervenir en su proceso de conservación, e incluso podrían añadirse elementos diferentes. También hay una cierta fragilidad en los espacios que ha proyectado. Son espacios delicados, muy sentidos. A partir de una determinada cota esta iglesia está construida con materiales frágiles. ¿Le preocupa cómo puede envejecer la iglesia?

Siza: Sí, esto tiene mucho que ver —y es un aspecto no demasiado considerado por la crítica de la arquitectura— con la disponibilidad de dinero. Yo no podía hacer una iglesia con materiales ricos porque no había dinero para eso. Esta iglesia fue financiada en un tercio por el Estado y en dos tercios por dádivas y ofrendas de los parroquianos, de emigrantes. El párroco iba, por ejemplo, a Estados Unidos para conseguir algún dinero de los emigrantes de allí, a Francia, a Alemania: fue así como se reunió el dinero suficiente para hacer la iglesia, con gran dificultad.

Es cierto que es frágil, pero no es un caso único en las iglesias. Nosotros pensamos siempre en catedrales, en construcciones urbanas de gran calidad, etc., pero hay muchas otras en el paisaje portugués —iglesias del siglo XVII o XVIII— que están revocadas, y por lo tanto, viven de un mantenimiento constante. El mantenimiento de esta iglesia dependerá en primer lugar de la vinculación de la gente a la Iglesia. Si pueden mantener su religiosidad y, por tanto, frecuentar la iglesia, vivir una relación especial con aquel espacio comunitario, seguramente será conservada. También puede suceder que haya modificaciones en la liturgia, como hubo ahora, y que se tenga que alterar. Por ejemplo, algunas iglesias perdieron mucho cuando se giraron el altar y el celebrante hacia la asamblea. Muchas veces el espacio de las iglesias antiguas, de gran calidad, perdió consistencia con este giro del celebrante: perdió su lógica, su coherencia, su razón de ser.

Uno de los problemas a los que más vueltas le di fue a la pared del fondo de la iglesia. Antiguamente, de allí surgía toda aquella riqueza: retablos de madera dorada, imágenes, esculturas, luz, vidrieras. Porque era hacia donde miraba el celebrante. Cuando el sacerdote se gira de espaldas a esta pared, ¿qué se puede hacer con ella? Tuve ahí una gran dificultad que resolví, en el caso de esta iglesia, con dos entradas de luz detrás del altar. Es una luz que viene de lo alto, y por lo tanto es una luz no intensa, que da como una vibración por detrás de la figura del sacerdote...

Esta iglesia podrá, si es necesario, recibir modificaciones a lo largo de los años —más allá de la degradación física— mientras se mantenga el hecho de ir a una iglesia, de ir a misa, de seguir a la Iglesia católica: entonces, será conservada.

Oporto, 30 de abril de 2006