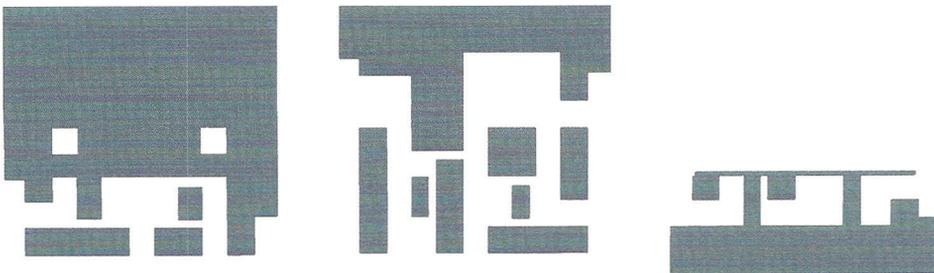


## MATERIA Y ESPACIO. METAFÍSICA EN LA OBRA DE AIRES MATEUS Y DE CHILLIDA

Carlos L. Marcos



Algunos pensamos que la agilidad que se deriva del uso del lápiz, todavía hoy, resulta oportuna en las fases iniciales del proyecto. En ese primer estadio germinal y difuso, el estadio propio de la *kunstwollen*, la misma acción de dibujar nos indica el camino a recorrer.

Para la elaboración de este artículo hemos podido disponer de monos, croquis e imágenes de maquetas que el propio Manuel Aires Mateus tuvo la amabilidad de enviar y de la que quiero dejar constancia por escrito. La lectura que se hace aquí de su arquitectura es, obviamente, responsabilidad únicamente del que suscribe. Caben, pues, un par de consideraciones previas acerca del tratamiento de dicho material y la justificación de su empleo. Cuando proyectamos, nuestras imágenes mentales, que son nuestra reacción interior ante estímulos exteriores (el contexto –un lugar y un tiempo– y el propio texto arquitectónico –unas necesidades de uso–), carecen

1 / Alberto CAMPO BAEZA ha parangonado esta arquitectura con los versos de Fray Luis de León “El aire se serena y viste de hermosura y luz no usadas, Salinas cuando suena la música callada por tu divina mano gobernada”, en “Un puñado de aire”, 2G, nº 28, 2003.  
2 / Manuel AIRES MATEUS, Hablar de proyectos es hablar de dibujos, Conferencia impartida en mayo de 2006 en San Lúcar de Barrameda con motivo del XI Congreso EGA. Publicado en el volumen III (debates) de dicho Congreso.

3 / “B.C.-Así que todo empieza con esas maquetas del emplazamiento, cierta idea del volumen y de las necesidades, y luego tú haces los croquis. F. G. –Sí, croquis y maquetas, y croquis y maquetas... B.C.-Pero esas maquetas las hacen otras personas ¿no? F.G.-Sí, a partir de los croquis. Y también aportan cosas propias. A estas alturas ya saben cómo jugar conmigo... B.C.-Hablamos del momento en que entra en acción el ordenador. ¿Usas el ordenador para asegurarte de que estás dentro del presupuesto? F.G.-Mientras trabajamos con cada maqueta, vamos digitalizando sus superficies.”; entrevista de Beatriz Colomina a Frank Gehry; *El Croquis*, Frank Gehry 1996-2003, Nº 117.

contrasta con la utilización sistemática de infografías entre estudiantes y algunos compañeros de profesión. Manuel Aires Mateus 2 se refería a las infografías en los siguientes términos:

Otro tipo de dibujo son estas vistas hechas por ordenador (ver fig. 2). Muy rara vez hacemos dibujos así con el ordenador y estos los hicimos por encargo para la promoción del edificio por parte del ayuntamiento. Han llegado a hacer incluso una secuencia filmada. Estos son dibujos que te atraen, dibujos que, como las maquetas pequeñas, tienden a enamorar-te... Por eso, normalmente, guardo siempre grandes sospechas en relación con estos dibujos de ordenador.

Lógicamente, los proyectos de ejecución de los hermanos Aires Mateus están desarrollados con la ayuda del ordenador, algo que hoy en día está fuera de toda discusión en el ámbito del ejercicio profesional –la contención gráfica de las pocas infografías que encontramos sus proyectos es acorde con la sencillez de la arquitectura que representan–. Nos referimos aquí a la vigencia del dibujo o la maqueta en la fase de ideación. Incluso la obra de arquitectos que en la actualidad es considerada vanguardia arquitectónica es ideada a partir de dibujos y maquetas en estas fases iniciales del proyecto (pensemos en Gehry 3, cuyos archivos digitales se generan escaneando las maquetas que han sido elaboradas, a su vez, desde los esquemáticos monos germinales trazados por él).

No obstante, el clasicismo de la arquitectura de los hermanos Aires Mateus al que nos referimos no afecta solamente a su manera de proyectar; en su arquitectura está la monumentalidad de la arquitectura de piedra. La desnudez de todo ornamento hace que sean el con-

del rigor y la precisión necesarios como para poder desarrollar la arquitectura mentalmente. Por eso debemos recurrir a un lenguaje interpuesto como el dibujo. Similar versatilidad podemos encontrarla en el uso de maquetas de trabajo, para determinadas geometrías, en un ámbito puramente espacial. Ofrecen, en contraste con el dibujo, un control más global de la geometría del proyecto como totalidad y no como vista parcial del mismo. En el caso de génesis del espacio como sustracción resultan especialmente útiles (ver figs. 1, 3, 5 y 11). Es significativo que arquitectos jóvenes reconocidos en el ámbito de la arquitectura portuguesa actual como los hermanos Aires Mateus se sigan sirviendo de dibujos y maquetas para proyectar

La silenciosa elocuencia 1 de su arquitectura está ideada a la manera clásica en al menos dos aspectos. En primer lugar, está proyectada valiéndose de las herramientas tradicionales de ideación: el dibujo y la maqueta; lo que



4 / Leopoldo Uría, coloquio con Manuel Aires Mateus tras la conferencia de éste. Actas XI Congreso EGA, Sevilla, 2006.

1. Aires Mateus. Proyecto para el Concurso de Ideas en Benevento (maqueta).

2. Aires Mateus. Proyecto para la Ciudad de la Cultura. Lisboa.

3. Aires Mateus. Proyecto de hotel en campo de golf. Bom Sucesso.

5 / Belo Rodeia, João, Sobre un recorrido; 2G, nº 28, 2003, p. 12.

traste de masas y vacíos, de luces y sombras, de gravedad y de proporciones, los ingredientes de su arquitectura.

El cambio de paradigma que las herramientas informáticas han introducido en la concepción y en el desarrollo del proyecto resulta incuestionable; muchas geometrías complejas de la arquitectura reciente de Eisenman o Gehry serían imposibles de desarrollar o construir sin ayuda de dichas herramientas. Por el contrario la arquitectura de los hermanos Aires Mateus, no requiere de semejantes sofisticaciones; la sencillez geométrica que la caracteriza no necesita de modelizaciones tridimensionales en el espacio virtual. La concepción del espacio engendrado por sustracción encuentra en las maquetas y en su materialidad una herramienta adecuada a su estrategia proyectual.

Así describía Leopoldo Uría 4 a vue-lapluma la relación entre los dibujos, las maquetas y su proceso de proyecto en el coloquio que se desarrolló tras la citada conferencia:

...tienes una relación entre proyecto y dibujo que yo diría que es clásica, tranquila y limitada (y limitada no lo digo en un sentido negativo, sino en cuanto que parcial). Es clásica porque el desarrollo gráfico de tus proyectos yo diría que es tradicional: se van generando, se van produciendo y se acaban. Es tranquila porque recoge una relación equilibrada entre tus estrategias proyectuales y tu estrategia gráfica... En cambio, cuando el proyecto está hecho y lo tienes que narrar, recurras poco al dibujo; la maqueta nos cuenta más tus proyectos que tus dibujos.

El hecho de que los hermanos Aires Mateus decidan utilizar el poliestireno expandido como material que conforma su particular manera de entender la relación entre la materia y el

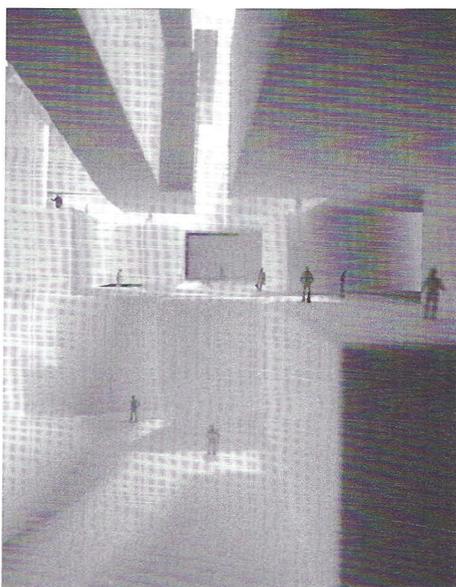
espacio en algunos de sus proyectos (p.ej., en el hotel en Dublín o en el hotel del Bom Sucesso ligado al campo de golf (ver fig. 3) resulta revelador.

Su lectura de pesos y equilibrios entre la masa y el vacío, entre el hueco para habitar y la materia que lo define, que lo hace posible y que permite a la luz –en sus ausencias– terminar de esculpir dichos vacíos hacen que, para dicha arquitectura, dicho material sea idóneo para trabajar. No imaginamos la elección del mismo material para las maquetas de una arquitectu-

ra high-tech. Se elige el material en función de sus cualidades para imponerle una geometría pero la manipulación que sobre él se ejerce también depende de ellas.

João Belo Rodeia 5 escribía sobre los dibujos como exploración proyectual del proceso de excavado o vaciado de la materia que caracteriza la arquitectura de los hermanos Mateus:

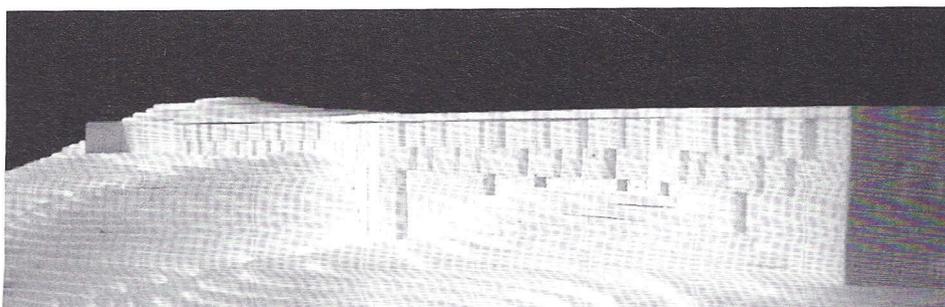
Parecen concentrar y excavar siempre, agrietando, sustrayendo y/o encastrando, forzando la figuración hacia una especie de concepto dibujado.



1



2



3

La calidad el resultado final suele depender, en buena medida, del camino recorrido para llegar a él; en el caso del proyecto, el proceso que se ha seguido para resolver dicha arquitectura. Por ello nos interesa analizar aquí la estrategia proyectual de los hermanos Aires Mateus. En este sentido, Belo Rodeia 6 ha escrito sobre los dibujos de ideación:

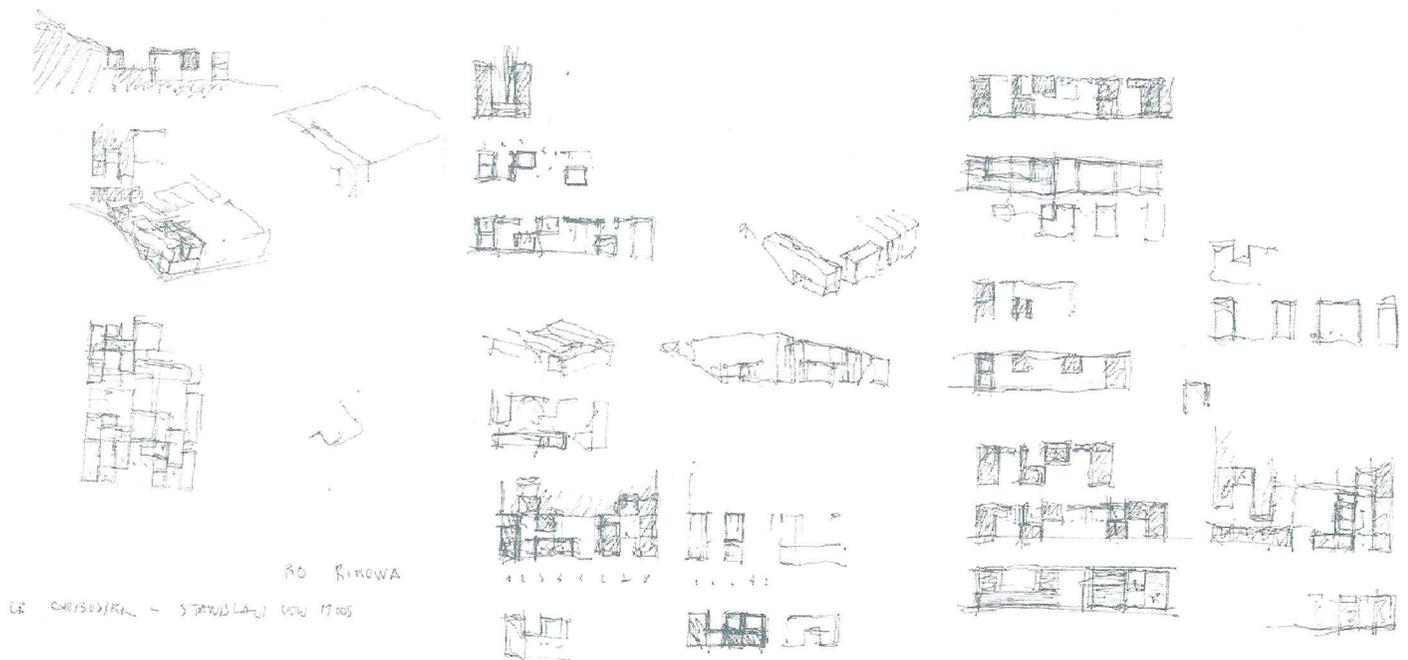
En general, estamos hablando de bocetos bidimensionales, densos y miniaturizados, normalmente en blanco y negro, casi infantiles, que presentan series secuenciales de cada problema...A pesar de que siguen buscando y fijando los trazos en los que la forma cobra sentido, ahora amalgaman emplazamientos, programas y cierta latencia matérica que proviene de su respectiva densidad, muy lejos de la delicadeza de las líneas y los contornos que es

común a cierta tradición portuguesa de representación. Se diría que estamos ante un trabajo dentro o a partir de las entrañas de la tierra, unas veces más viscoso, otras más pétreo, entre el barro y la roca [ver serie viv. Serra d'Aire de la fig. 4].

Los dibujos expresan una materialidad que la línea fina del instrumento no puede generar per se por lo que recurre a grafismos –agrupaciones de líneas y rayados– para representar lo material como lo denso y rayado, frente al espacio como lo vacío y blanco. Rodeia habla de la tradición opuesta refiriéndose a los dibujos de Siza, en los que la predilección por la línea es determinante; apenas hay en ellos un mínimo rasgo de construcción de manchas para representar ya sea la luz y la sombra, ya sea la materia y el espacio.

Manuel Aires Mateus 7 habla del dibujo en el inicio del proyecto:

Pero el dibujo más importante creo que es el que haces para concretar ideas de proyectos. A mi me interesa mucho un dibujo que es en parte dibujo, en parte texto, en parte matemática... una especie de representación de todo lo que puedes pensar al mismo tiempo. Estas son tres páginas de un cuaderno de dibujo [ver fig. 4] para hacer una casa individual. Estaba muy preocupado con la idea de hacer un espacio principal que fluye por todos los espacios. Este espacio principal es lo que llamamos un espacio blanco, porque es un espacio entre otros más pequeños, que son habitaciones y cosas que hacen el límite de la casa. Y así, tienes el espacio principal y los límites, que son otros espacios, porque en realidad lo que queríamos era dibujar con muros muy gruesos.

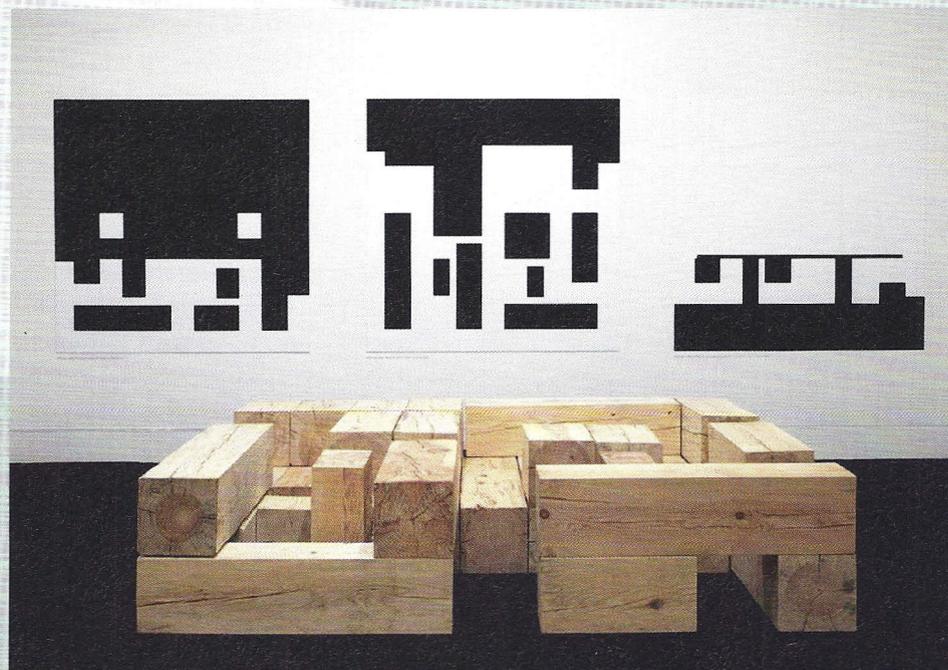


8 / Manuel AIRES MATEUS, op. cit.

9 / BELO RODEIA, João, Sobre un recorrido; 2G, nº 28, 2003, p. 12  
 10 / Eduardo Chillida, Cuaderno de notas.

5. Proyecto viv. unifamiliar. Serra d'aire.

En esas precisas líneas, Manuel Aires Mateus nos desvela cómo trabaja, lo que le preocupa y cómo entiende la relación entre los distintos niveles de jerarquía en su proyecto: el espacio épico como protagonista, la materia que lo determina y los espacios servidores que habitan la materia, sendos límites del espacio principal. Su proceso sustractivo queda evidenciado en esos monos ¡cómo no pensar en Chillida al contemplarlos! En ellos planea ese antagonismo entre lo material y lo espacial. A pesar de su expresividad, éstos no dejan de tener la limitación plana que es consustancial a todo dibujo. Por ello, el propio autor, insiste en el uso de las maquetas a partir de cierto estadio de desarrollo del proyecto para comprobar la relación entre lo masivo y lo vacío en un ámbito tridimensional y añade 8:



En la reciente exposición de nuestra obra en el Centro Cultural de Belem presentamos los dibujos finales de este proyecto y, al mismo tiempo, una maqueta [ver fig. 5]. La maqueta es un medio de proceso, no es ni el inicio ni la forma como puedes confirmar el proyecto. Es lo que tienes en la mitad del proceso, donde es una representación más fácil. Nosotros las hacemos gigantes porque queremos meternos dentro de las maquetas.

Conviene subrayar cómo la maqueta permite experimentar físicamente el peso de lo material frente a lo espacial, es decir, la escala de la materia frente al espacio. Un modelo virtual no deja de habitar un espacio virtual cuya realidad no es material; como todo lo virtual, no deja de ser una emulación de otra realidad. Podemos girar el modelo virtual en la pantalla del ordenador pero únicamente proporcionará una colección de vistas del mismo –pro-

yecciones planas, después de todo—. Más aún, la infografía mantiene todas las cualidades ilusorias que caracterizan a la imagen. La maqueta es, en cambio, una sencilla representación a escala del objeto –con la consiguiente simplificación de la miniatura, pero completamente material y tridimensional—. Por ese motivo, su utilización, permite a los hermanos Aires Mateus profundizar más en esa tensión entre lo material y lo espacial característica de su obra. Belo Rodeia 9 escribía a propósito de esta manera de trabajar con maquetas y de su “contaminación matérica” sobre la propuesta:

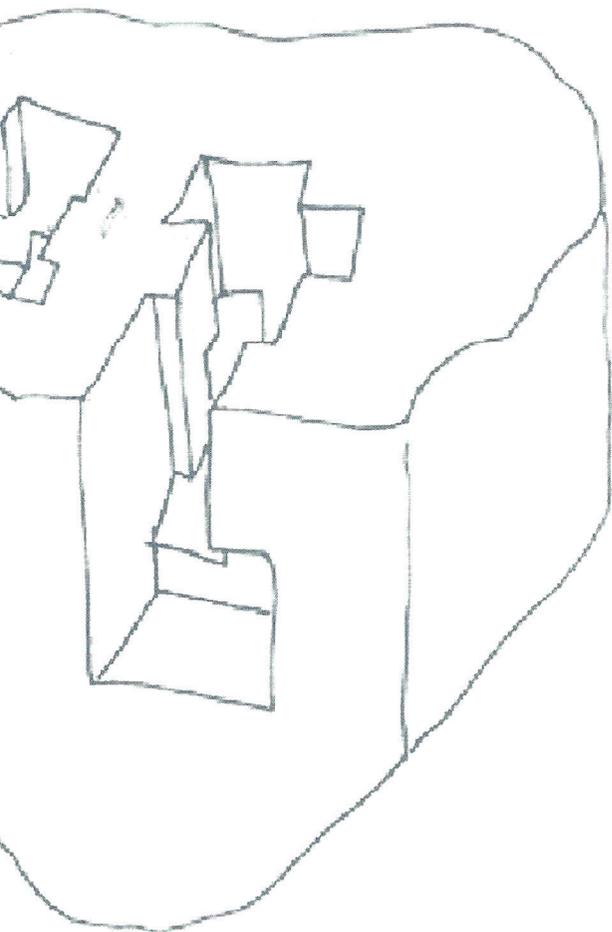
A partir de los bocetos, se suceden ahora series secuenciales de maquetas, realizadas con un estricto abanico de materiales corrientes (cartón, acrílicos, porexpan o madera) y otros menos corrientes (metal, yeso, hormigón), que en

su inicio son de pequeño tamaño, pero que aumentan su dimensión y dramatismo a lo largo de cada proceso, y siempre con una gran presencia matérica.

La poética entre el espacio y la materia parece ser uno de los temas centrales en la escultura de Chillida y en la arquitectura de los hermanos Aires Mateus. Enfrentar el espacio y la materia requiere abordar el concepto de límite entendido como frontera material que configura una geometría espacial. El propio Chillida 10 escribe a propósito del concepto de límite “El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo”. En la obra de los hermanos Aires Mateus, destaca una proverbial pugna entre el espacio y la materia; una lucha entre el espacio, que pretende

6. Dibujo de Manuel Aires Mateus.

7. Chillida. *Modulación heterodoxa I*, 1973.



11 / Manuel Aires Mateus, *Hablar de proyectos es hablar de dibujos*. Conferencia impartida en Sanlúcar de Barrameda el 12 de mayo de 2006 en el marco del XI Congreso EGA de Sevilla.

12 / Juan BORCHERS, *Institución arquitectónica*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1968, p. 174.

13 / Eduardo CHILLIDA, *Cuaderno de notas*.

14 / ALBERTI, Leon Battista; *De re aedificatoria*.

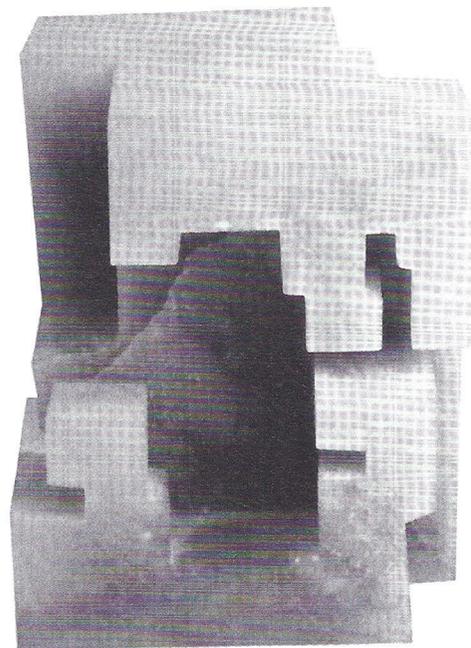
15 / Octavio PAZ, *Chillida, entre el hierro y la luz*; Ed. Maeght, Paris, 1979.

16 / Octavio PAZ, op. cit.

hacerse un hueco en la materia, y ésta última que lo envuelve, lo aprisiona y le confiere su geometría. La dialéctica entre lo vacío y lo masivo establece una tensión que ordena todo el proyecto. La arquitectura de los hermanos Aires Mateus parece cincelada a partir de la materia, del elemento masivo y de procesos de vaciado tan notablemente abordados por Chillida. Es inevitable recordar piezas de Chillida al contemplar sus proyectos. Esta coincidencia no es casual, Manuel Aires Mateus reconoce su afinidad y admiración por la obra del escultor 11:

Durante el tiempo que estuvo en Madrid y en el Guggenheim la exposición de Chillida, estuve en ambos sitios varias veces para dibujar obras de Chillida [ver fig. 6]. Tengo una fascinación enorme por la idea de que el espacio es una especie de negativo de la presencia de la materia, es una idea que me interesa y tal vez Chillida ha sido el escultor que la ha representado (no hablo ya de valor) de la forma más clara; unos espacios que resultan al revés de lo que pensamos y que tenemos tradicionalmente garantizados por la arquitectura, donde todo es adición. Me interesa mucho la idea que podemos trasladar desde la escultura de que hay espacios hechos y arquitecturas que pueden ser hechas por sustracción.

Lo significativo del interés que demuestra Manuel Aires Mateus por la obra de Chillida es su transposición de ese peculiar modo de concebir el espacio como “negativo de la presencia de la materia” al ámbito de la arquitectura. Eso implica, entre otras cosas, el evidenciar el límite y la tensión que produce una dialéctica de oposición entre espacio y materia; una noción topológica y aristotélica del espacio. Es decir, el espacio entendido como lugar –topos– que es el resultado de una geometría de-



finida por los límites de los objetos materiales, y no el espacio entendido como simple receptáculo vacío.

Presencia y ausencia, dos conceptos contrapuestos, como la materia y el espacio, como la gravedad y la levedad o como la luz y la sombra: eternos invariantes de la arquitectura que Borchers definía como “Física hecha carne” 12. A veces encontramos tanta expresividad en la inesperada y contrastada ausencia como en la forma evidenciada de manera explícita. Pensemos, por ejemplo, en el enorme valor expresivo que adquieren los silencios en los primeros compases de la obertura *Coriolano* de Beethoven, acaso son más sonoros y dramáticos, si cabe, que el ataque con tutti orquestal que les precede. El propio Chillida 13 apunta el contraste existente entre las ideas de presencia y ausencia:

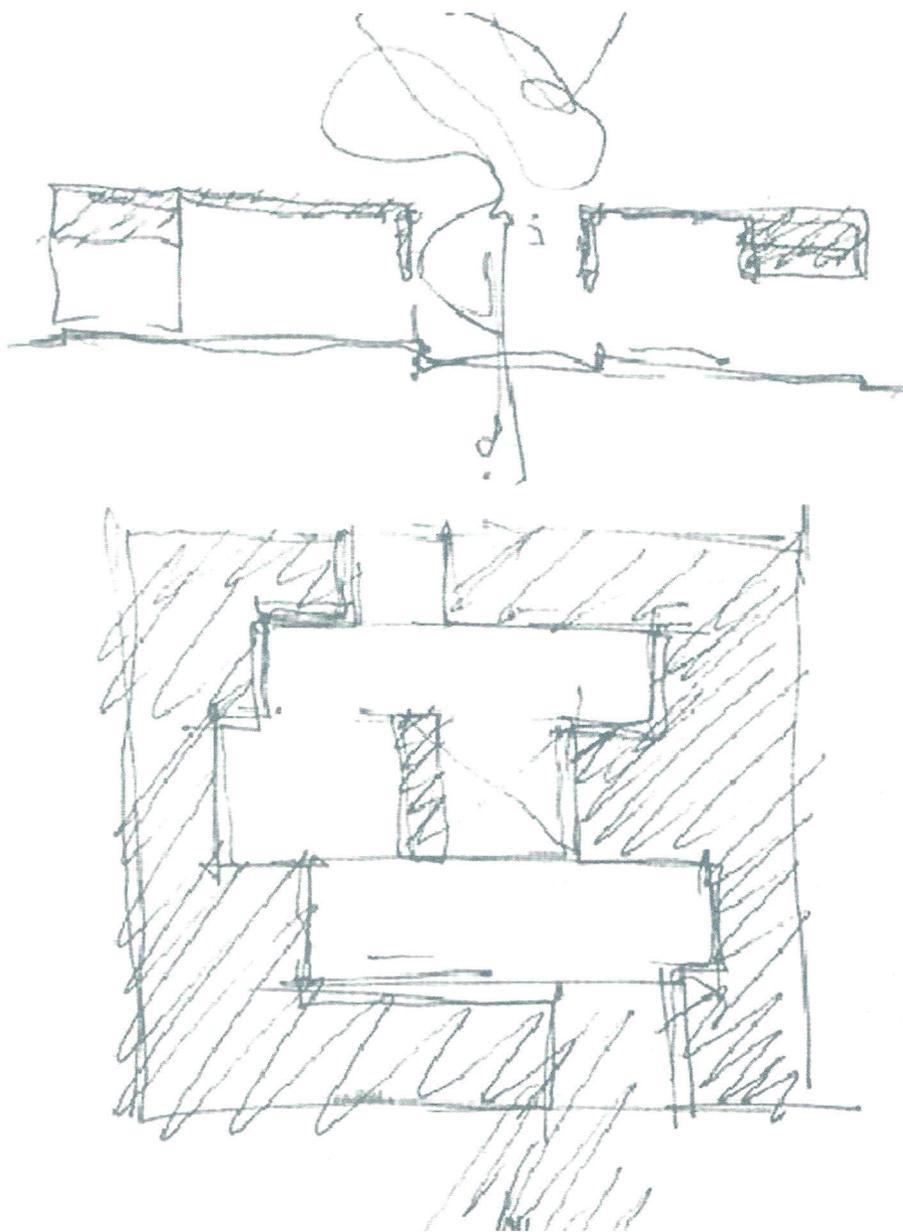
No he visto el viento, he visto cómo se movían las nubes.

No he visto el tiempo, he visto cómo se caían las hojas.

Tenemos noción del tiempo por el fluir de lo que deviene, de lo que se mueve, no por lo que persiste en su ser. Lo que esperamos en un determina-



8. Proyecto vivienda unifamiliar en el litoral del Arentejo. Concepción.



do lugar o situación se ve enfatizado cuando inesperadamente desaparece o ya no está. Es el frustrado contraste con respecto a nuestra expectativa lo que hace de la ausencia un poderoso recurso expresivo.

La dialéctica de los opuestos anteriormente citados constituye, junto con los conceptos de escala y de orden, parte de ese aleph atemporal de invariantes de la arquitectura. El problema de la escala es, en buena medida, una de las dos fronteras que separan la arquitectura de la escultura; la otra es la *necessitas* de Alberti **14**. Sin embargo, en lo que se refiere a la dialéctica del espacio y la materia (ver figs. 7 y 12), muchos de los ingredientes son comunes en arquitectura y escultura. Octavio Paz **15** recoge esas claves en la escultura de Chillida:

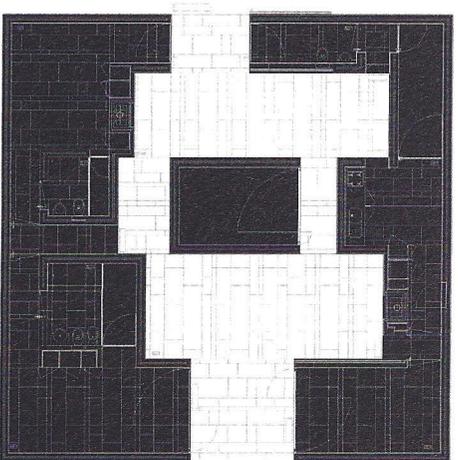
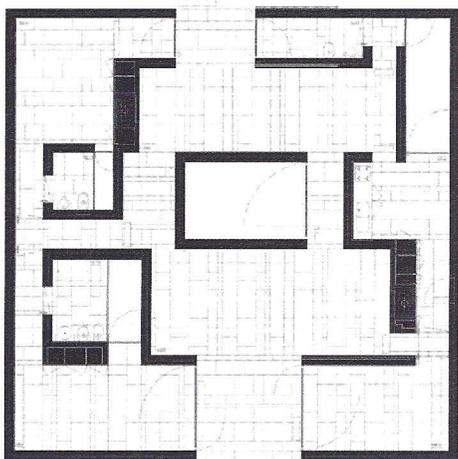
Los protagonistas son los mismos; mejor dicho, el protagonista: el espacio en sus metamorfosis. Las nuevas formas son sólidas, pesadas, como si fuesen los pilares o sostenes del mundo. Sólo que esas construcciones férreas no sostienen nada, son esqueletos vacíos, deshabitados. Entre sus paredes metálicas y por sus corredores ásperos o lisos no pasa nadie sino el viento. El hierro edifica vastas terrazas y altos parapetos, cava secretas cámaras y profundas galerías para un pueblo incorpóreo. Rudos homenajes de las formas del espacio en su manifestación más sensible y, al mismo tiempo, más abstracta y filosófica: la vacuidad. Tensión contradictoria: las formas quieren colonizar al espacio pero el triunfo del espacio es la anulación de las formas.

Las referencias a la arquitectura en el rico lenguaje descriptivo de Paz están cargadas de intención. Porque, efectivamente, esa pugna entre el espacio y la materia tan característica de la obra de Chillida es lo que la hace

tan próxima al lenguaje arquitectónico. Para todo escultor

el problema de la forma está íntimamente relacionado con el del material; Chillida no es una excepción. Las cualidades intrínsecas del propio material determinan en gran medida cómo puede y debe ser trabajado. Cualidades que no son otra cosa que sus propiedades físicas. Otra vez la Física con sus leyes que prescriben la verdadera naturaleza de uno u otro material; leyes que establecen la ductilidad

o la dureza, la fragilidad o la plasticidad, la rigidez o la flexibilidad, la isotropía o la anisotropía de dicho material. La huella de su conformación, el rastro de la génesis de su transformación por la acción del escultor quedan así fosilizados en la materia, en su capacidad de ser madera, hierro, granito o alabastro y haber tenido que adoptar una determinada geometría impuesta o descubierta por la mano del hombre. Octavio Paz **16** escribe a propósito de la obra de Chillida:



Obra singular entre todas pues en ella se conjugan dos direcciones opuestas del arte contemporáneo: la atracción por la materia y la reflexión sobre la materia. La escultura de Chillida nos impresiona, a primera vista, por su acentuada materialidad: más que formas en hierro o granito, sus esculturas son el hierro mismo, el granito en persona.

En los procesos sustractivos típicamente operados en piedra en la obra de Chillida encontramos ecos de arquitecturas excavadas como las de Petra o las de algunas tumbas egipcias. La arquitectonicidad de la obra de Chillida contrasta con algunas arquitecturas del pasado, que por su marcado carácter escultórico podrían relacionarse apriorísticamente como obras emparentadas; nada más lejos de la realidad. Así escribe Paz 17:

La arquitectura de la India y de los Mayas fue realmente escultura arquitectónica: el templo concebido como una estatua divina cubierta de ornamentos y atributos; la escultura de Chillida, en cambio, es profunda y radicalmente arquitectura: construcción de un espacio, no sobre sino en y dentro del gran espacio.

Estas relaciones entre la escultura de Chillida, e incluso con la de Oteiza, y la arquitectura de los hermanos Aires Mateus las ha apuntado Juan Miguel Otxotorena 18 de esta manera:

Los trabajos de autores tan significativos [Chillida y Oteiza] nos han habituado a relacionar su poética del vacío con una inspiración arquitectónica de la tarea escultórica que radica en la centralidad del papel del espacio en ella. La explotación de esa poética pasa en sus realizaciones por la asignación al espacio del mayor protagonismo estético y conceptual... La arquitectura de los hermanos Aires Mateus parece decantarse claramente por la opción más direc-

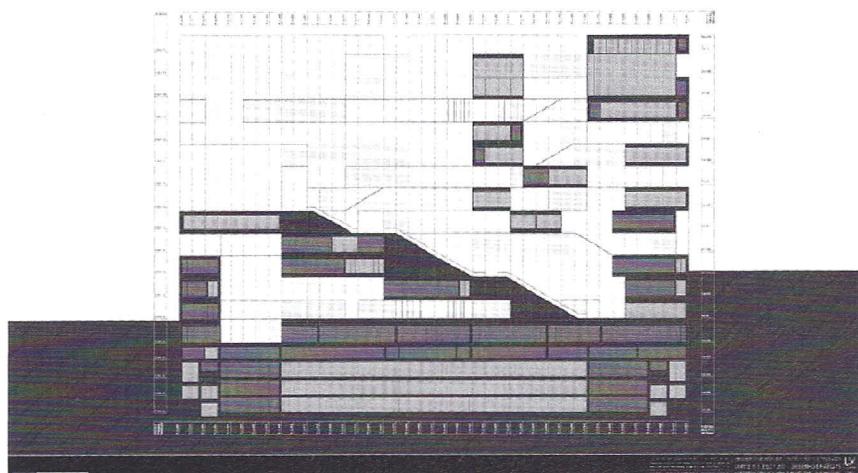
tamente atenta a la centralidad de la idea de espacio en el propio proyecto.

La oposición entre la materia y el espacio arrancado a ella es lo que relaciona la arquitectura de los dos portugueses y la obra de ambos escultores vascos. Esta cualidad es, sin duda, la que imprime a la arquitectura de aquellos su sello característico. Su obra trasciende por su afinidad hacia lo material en contraste con la tendencia opuesta que ha marcado la arquitectura moderna desde sus inicios. Su concepción de una espacialidad generada por sustracción de la materia pertenece al linaje conceptual de la arquitectura de la antigüedad, de la arquitectura excavada como en los hipogeos o en Petra. La materia que delimita al espacio no lo hace con la misma intensidad en el caso de que la proporción entre el espacio confinado y la delgadez de sus límites materiales sea mayor o menor. Así, cuando experimentamos la espacialidad que encierra un edificio tan notable como el Pantheon, no podemos evitar comparar la sección de sus muros, frente al espacio que delimitan. Los casetones de su bóveda y los nichos de los muros evidencian la cantidad de materia y la profundidad de la envolvente de ese espacio unitario. Nuestra percepción del mismo no sería la misma si se tratara de una delgada piel sin apenas espesor.

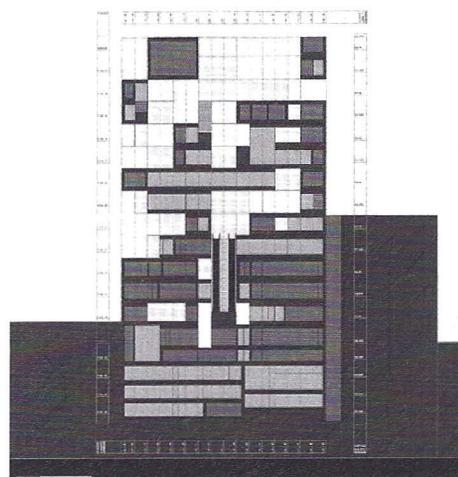
Esa monumentalidad a la que anteriormente hacíamos referencia está presente, de alguna manera, en la obra de los hermanos Mateus. El peso del elemento material frente al vacío en una composición determina buena parte de la sensación que tenemos de su gravedad. La grandiosidad de las ruinas ro-



19 / Eduardo CHILLIDA, Cuaderno de notas.



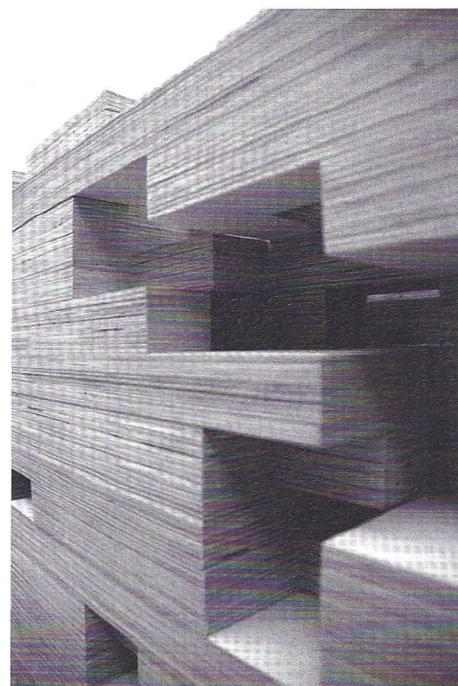
10. Aires Mateus. Secciones y maqueta. Ciudad de la Cultura en Lisboa.

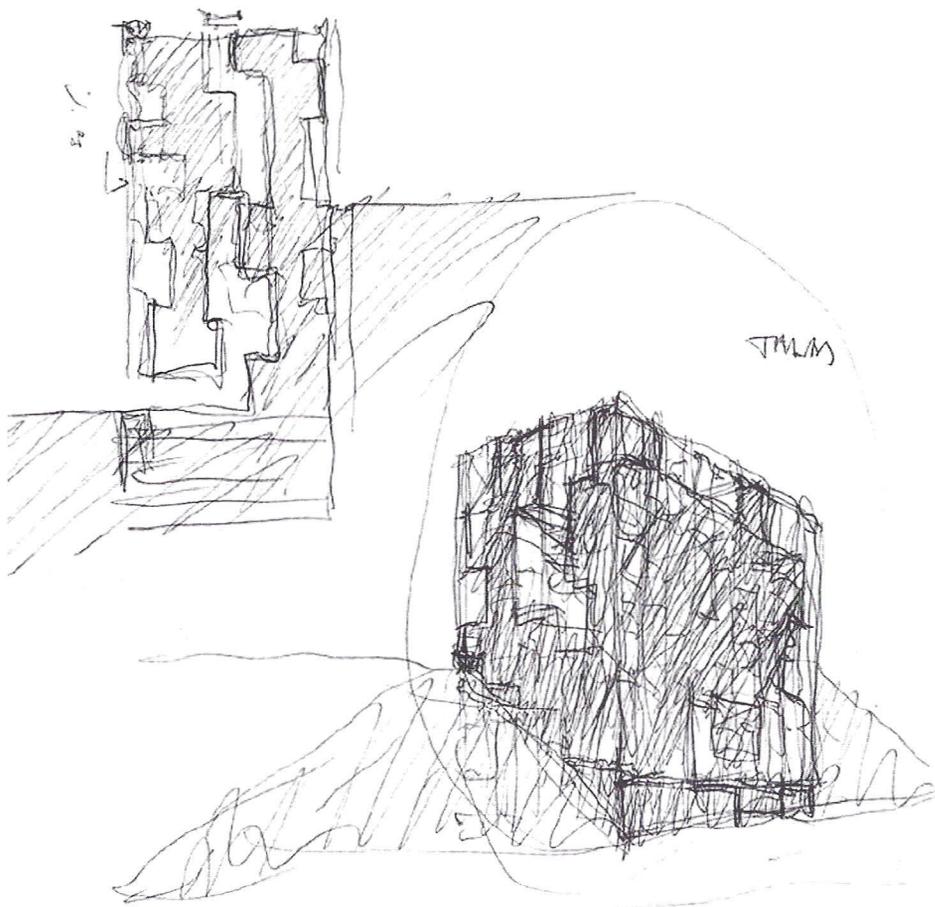


manas se debe, tanto o más que a su tamaño, a las colosales dimensiones de los cerramientos estructurales –lo material– en comparación con los espacios que delimitan: la escala propia de la forma.

Ahora bien, el espacio arquitectónico con el que trabaja Chillida es el resultado de una reflexión acerca de la dualidad espacial y material de la realidad en un plano abstracto. El propio escultor escribe a propósito de este tema 19 “Los espacios en los que trabajo son virtuales o inaccesibles”. Debemos acercarnos a la obra de Chillida como a un universo de formas y geometrías ligadas a su materialidad y, por tanto, a su realidad como esculturas en las que, sin embargo, hay una extensa y sincera reflexión tanto acerca del espacio como de la propia materia. En la estrategia proyectual de los hermanos Aires Mateus se establecen tres niveles de jerarquía conceptual: materia (gestación del espacio como sustracción de la materia), espacio (gran escala como jerarquía superior y ser-

vido), materia habitada (escala pequeña como jerarquía subordinada, servidora del espacio y entendida como límite). El tratamiento que hacen del espacio gira entorno a los conceptos de materia sustraída y jerarquía espacial. Sin embargo, al vaciar la materia no establecen la dicotomía de la arquitectura de la antigüedad materia vs. espacio a través de un límite sólido. Podríamos decir que establecen un orden intermedio, una transición gradual entre la materia y el espacio, una piel que aparentemente contiene tanto estructura como cerramiento pero que es a la vez un nivel intermedio de densidad de la materia, el límite que se convierte en materia habitada al tiempo que servidora del espacio protagonista; en suma, la densidad de lo extenso en el sentido de Spinoza. Esta densidad contrasta con la desmaterialización y la transparencia progresivas de la arquitectura contemporánea. Estamos pensando en Serra d’Aire, en el Litoral Alentejano, o en la Ciudad de





la Cultura de Lisboa a otra escala (figs. 4 y 5, 8, 9 y 9 bis, 10 y 11).

La cuidada expresión gráfica contenida en sus planos incide en este hecho mostrando el equilibrio de masa y vacío, la jerarquía principal entre el espacio y la materia, en grandes manchas blancas para uno y otra. El primer golpe de vista nos habla de esta división principal entre el espacio protagonista y la materia antagonista, nodriza de aquél. Una lectura más próxima descubre un segundo nivel de espacios menores habitando la materia, dibujados con líneas blancas sobre las manchas negras que a primera vista eran sólo materia y límite grueso (ver figs. 9 y 9 bis).

El proceso de gestación de un espacio sustractivo no es un recurso manierista posible sólo en la escala doméstica. La Ciudad de la Cultura será el edificio más grande de la capital lusa, con gran complejidad y superposición de usos que debe resolverse en un solar no muy grande, asentado sobre una ladera con un desnivel considerable. Eso explica el desarrollo vertical del mismo y el empaquetamiento espacial de todo el proyecto. El proyecto está concebido como una gran pieza enteriza que se ha ido horadando para alumbrar espacios urbanos con una escala similar a la del casco antiguo de la ciudad. La poética de la ciudad, de las pequeñas plazas y espacios

recoletos característicos del casco histórico se recrean así a distintos niveles en una suerte de urdimbre tridimensional, un laberinto de pequeñas callejas con recorridos sinuosos como metáfora de la ciudad histórica. Las operaciones de vaciado tienen aquí una escala urbana.

Toda la geometría del edificio descansa sobre la idea de sustracción de la materia, pero considerando el edificio como una ciudad tridimensional, una trama de calles y plazas que no se encuentran a un único nivel—sobre una topografía bidimensional—sino en distintas capas que a su vez se corresponden con las distintas plantas del edificio. El propio Manuel Aires Mateus <sup>20</sup> reconoce haber pasado parte del proyecto en la Alfama, la parte más antigua del Lisboa, intentando “dibujarla, medirla, calibrarla, para ver qué podíamos extraer de estas calles y plazas... intentando encontrar estas medidas de patios, calles, de sorpresas, de plazas, que no las encontramos ya en la ciudad moderna”. Destaca la unificación de una piel exterior que conforma un volumen unitario en contraste con la fragmentación espacial en el interior de génesis sustractiva. Nos parece adecuado terminar contraponiendo la idea de espacio interior “inaccesible” de Chillida frente al espacio habitable, la morada de los Aires Mateus citando a Lao Tse <sup>21</sup>:

Modelando el barro se hacen recipientes, y es su espacio vacío lo que les hace útiles. Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa, y es ese espacio vacío lo que permite que una casa pueda ser habitada. Lo que existe sirve para ser poseído, lo que no existe sirve para cumplir una función.

12. Chillida. Homenaje a la arquitectura I, 1973.

