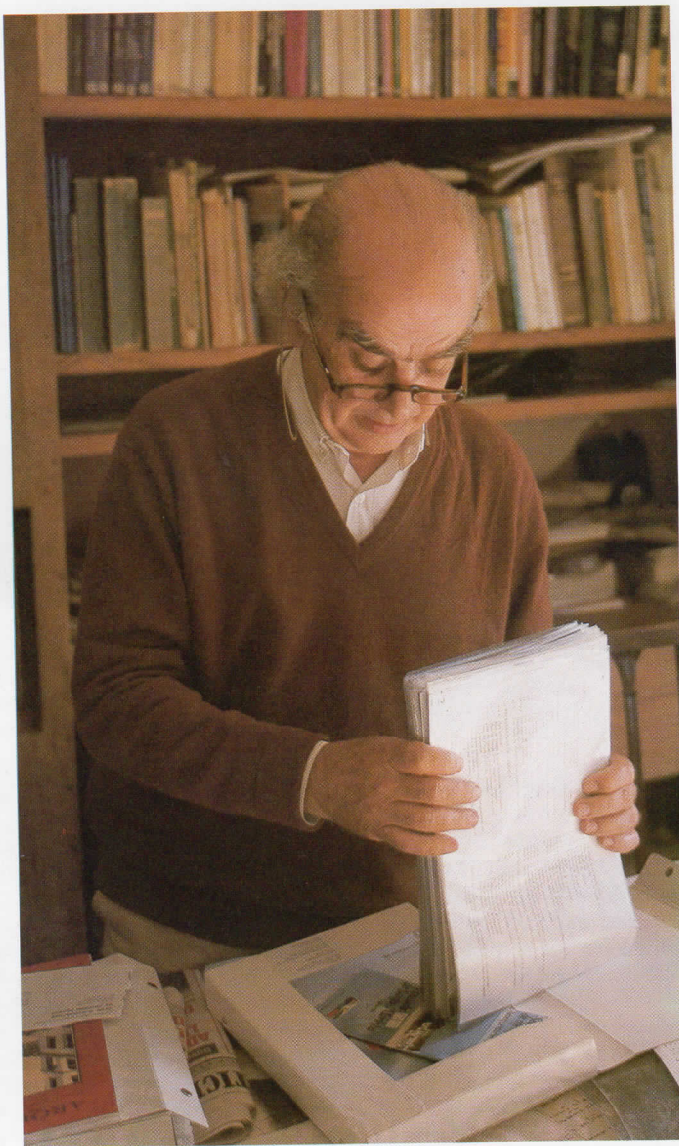


Fernando Tavora



El portal de un edificio de viviendas, racionalista, espacioso y mal conservado, nos recibió en su penumbra. El estudio tiene un cierto aire artesanal, como si el tiempo —impresión perenne en Oporto— se hubiera detenido. Hay una especie de habitáculo para hablar por teléfono que, más que cabina, resulta confesionario. Un ventano en la pared lo comunica con el despacho de Fernando Tavora para que pueda hablar sin moverse. En este despacho nos reciben él y el legado testamentario de Rosa Ramalho. Son las obras invendibles por tema y dimensiones que la famosa alfarera tenía en su taller cuando dejó este mundo.

Conversaciones en Oporto

Javier Frechilla

J. F.— Cuando Vd. empieza a trabajar en 1949, sus proyectos son netamente modernos, “corbusianos”. En España, y hacia esa fecha, esta tendencia apenas existía. ¿Su posición venía dada por su formación “escolar” o fue una cuestión más personal?

F. T.— Yo tuve una formación clásica, conservadora. Suelo decir que entré en la Escuela enamorado de la Venus de Milo y salí fascinado por Picasso. Hubo, por lo tanto, en mi formación escolar una transformación importante de la educación familiar. En la Escuela la enseñanza que recibí del arquitecto Carlos Ramos era muy libre, en el sentido de que podíamos usar cualquier lenguaje. El, como profesional, era un hombre que en aquel momento estaba comprometido con el lenguaje clásico

Están en el suelo y es una procesión de caprichos, espectros y monstruos que hacen difícil el movimiento en este espacio.

Fernando Tavora (1923), arquitecto desde 1949, actual presidente de la Comisión Rectora de la Facultad de Arquitectura de Oporto y maestro reconocido de Alvaro Siza, nos habla con gran animación usando el inagotable anecdotario de su dilatada experiencia. Y, sin embargo, evita cuidadosamente definirse.

Oporto tiene las nieblas del río que la velan hasta hacerla desaparecer y Fernando Tavora —un estilo de raza vieja, avisa y cautelosa que a veces también nos vela su opinión.

oficial, pero admitía, sin embargo, que sus alumnos usaran otro tipo de lenguaje más libre y distinto. Mis primeros trabajos fueron clásicos. Ahí está en esa pared el primero: una copia de templo romano.

Un día decidí hacer un edificio moderno y Ramos lo aceptó sin problemas.

Yo creo que mi formación escolar fue muy deficiente, más basada en la lectura de libros, en la teoría, que en la práctica profesional. Y eso me creó, en cierto modo, un complejo que se traducía en una incapacidad para proyectar. Quizás por ello, cuando estaba finalizando mi carrera decidí seguir la vía del urbanismo, presumiendo que los compromisos en términos de

diseño en el urbanismo eran inferiores que en la arquitectura. Bueno, con aquella seguridad de que el urbanismo no es para realizar; la salida para los que no quieren realizar.

Cuando terminé la carrera me vine a trabajar a la Cámara Municipal de Oporto, exactamente en este estudio, donde hice mis primeros trabajos de urbanismo. Dado que nuestros contactos mayores eran con los italianos y mi formación, por lo tanto, estaba más orientada en ese sentido, me fui a Italia, a Milán. Creo que la influencia milanese se nota claramente en los trabajos de esta primera época.

Fue después, —un poco a través del urbanismo—, como empecé a proyectar. Pero esto ocurrió muy tarde.

Estuve dos años sin ser capaz de hacer ningún proyecto. Hasta tal punto que unos amigos me encargaron el proyecto de una casa y yo, que me sentía totalmente incompetente para realizarlo se lo pasé a un compañero y fingía ante ellos que lo estaba haciendo yo.

J. F.— De estos comienzos profesionales son los proyectos de Campo Alegre y de Ramalde...

F. T.— Sí, a ellos me estoy refiriendo. Esos trabajos representan la fuerza y el vigor intelectual que tenía en aquel entonces... porque yo era un gran luchador contra el *statu quo* oficial.

El trabajo de Campo Alegre tiene una historia curiosa. Allí trabajaron Muzio y Piacentini. En esa zona preveían incluso un centro de ciudad, en la idea de los centros direccionales italianos. El proyecto, en su ejecución por el Ayuntamiento, iba poco a poco siendo traicionado, bastardeándose. Fue entonces cuando nos encargaron que adaptáramos el plan italiano a las nuevas circunstancias. Yo consideré que eso no podía ser; que habría que resolverlo de otra manera. Entonces hice este plano, en parte aquí, en el servicio, a escondidas. Un día se lo enseñé al jefe y decidió seguir adelante con él. No llegó a desarrollarse mucho más porque, al poco tiempo, y en una visita, el Ministro de Obras Públicas consideró que era un desastre, que el Ayuntamiento no podía estar trabajando así. Se enfadó con el alcalde; y a mí... casi me echan.

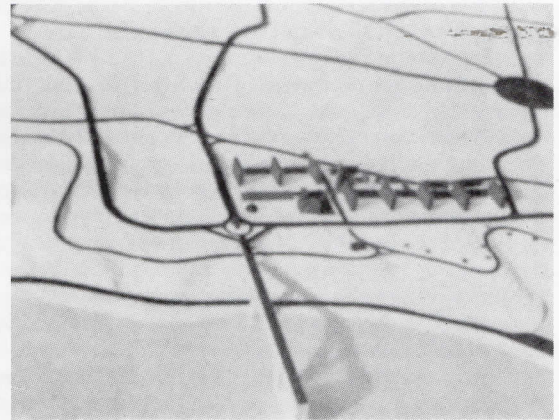
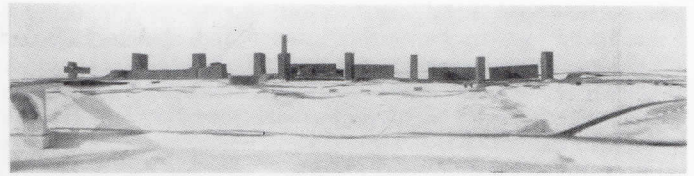
Sin embargo, desde el punto de vista de los compañeros de profesión —porque había un grupo que fomentaba esta posición moderna— el trabajo tuvo cierto éxito.

El otro trabajo, el de Ramalde, es un poco más serio. Fue un encargo de la Seguridad Social que estaba construyendo en aquel momento el barrio de Alvalade en Lisboa. Alvalade tenía una traza que en aquel momento a los arquitectos nos parecía terrible. Era una planta de calles dispuestas en cuarteles, con calles principales y secundarias... quizás hoy se miraría de otra manera. Bueno, la orientación que recibimos fue la de hacer un plano semejante y yo, una vez más, pensé que debía ser un plano moderno, y moderno implicaba continuidad de espacios, bloques abiertos... De este proyecto se realizó una parte.

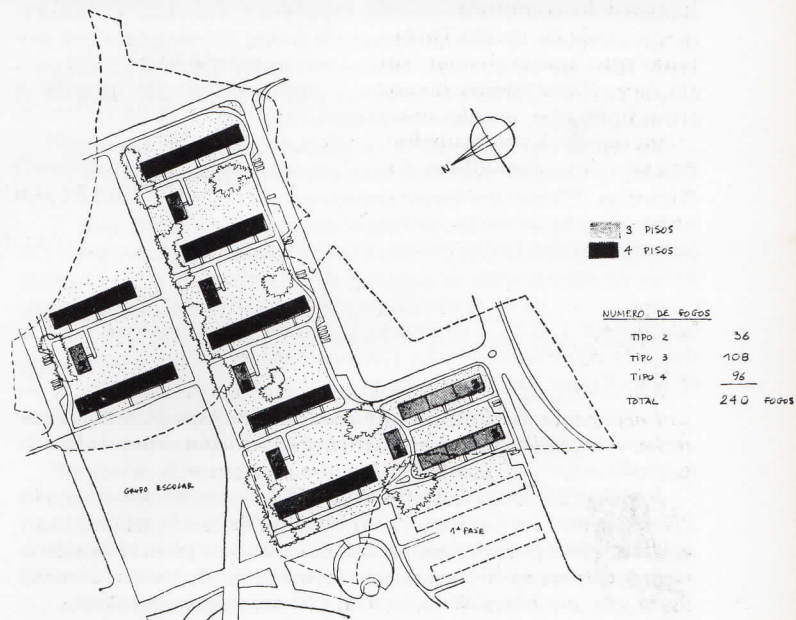
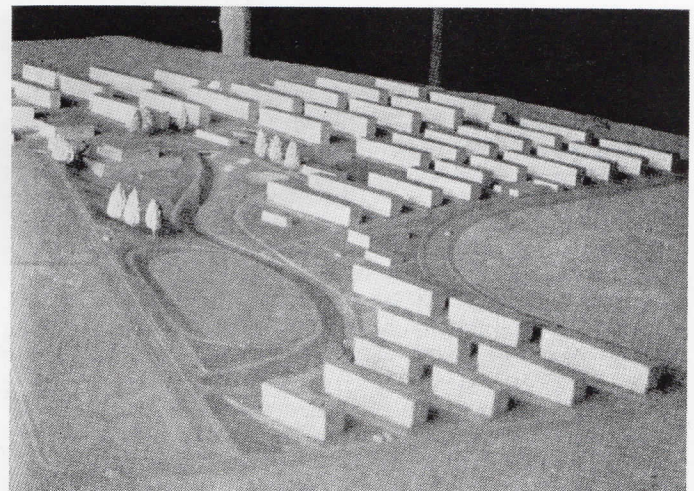
J. F.— Por estas fechas también Vd. publicó "O problema da Casa Portuguesa". ¿Era este escrito ya un modo de defender una forma de realizar la arquitectura moderna promediando entre el funcionalismo y el historicismo?

F. T.— "El problema de la Casa Portuguesa" fue la contestación a un artículo publicado por un historiador en el que se lamentaba porque no se hacía arquitectura portuguesa tradicional.

Yo defendía en este texto lo que se llamaba la *tercera vía*, en el sentido de una evolución de la arquitectura moderna con capacidad de identificación con lo tradicional. Una posición que significaba una cierta desconfianza de algunos caminos de la arquitectura moderna, que reconocía la incapacidad de esa arquitectura para resolver algunos problemas, no sólo en términos de construcción; y, a la vez, una repugnancia por lo que se llamaba arquitectura oficial, que en aquel momento atravesaba una crisis muy grande. La postura del salazarismo contra lo moderno era muy fuerte. Si me permites una pequeña anécdota para explicar el clima que se vivía, te diré que el



Vistas de la maqueta de la zona residencial de Campo Alegre (1949).



Maqueta y plano de la unidad residencial de Ramalde (1952).

plano de Ramalde fue dibujado aquí —éste era el despacho de los delineantes— con sombras arrojadas. Un día vino el Director General de Urbanización y ordenó quitarlas “porque el Ministro con sombras no lo va a aprobar”. Las sombras tenían para él un significado terriblemente *corbusiano*, moderno.

Resumiendo mi postura, la cuestión era buscar aquello que yo llamaría una arquitectura realista.

El libro, mejor dicho, el prospecto, en su momento no tuvo gran eco, ni tan siquiera entre los arquitectos.

Solamente lo consideraría como el precursor de la “Encuesta de la arquitectura popular en Portugal” que ya tuvo más repercusión en la escuela y en mi actividad profesional. Tuvo, por ejemplo, una respuesta inmediata y directa en mi Casa de Vacaciones en Ofir, que es un intento de utilización de materiales sencillos para hacer arquitectura moderna. La presenté en el XI Congreso del Ciam en Otterlo, en Holanda, y en 1959. Era algo que el CIAM empezaba a entender en ese momento.

J. F.— *Alvaro Siza, en algún escrito, ha citado que su estudio fue para él las puertas de la arquitectura internacional, que aquí pudo conocer en 1955 la obra de Alvar Aalto o el libro de la Historia de la Arquitectura de Zevi. Entre sus contactos internacionales, sin duda, uno de los más importantes sería esta asistencia a los Congresos del CIAM.*

F. T.— Si yo tuve entonces alguna importancia se debe, por un lado, a que yo vivía intensamente ese tipo de problemas y, por otro, a que estaba ligado a la Escuela. Mi situación escolar me obligaba a estar al corriente de lo que estaba ocurriendo. Y a transmitirlo.

Los dos portugueses más ligados al CIAM éramos Viana de Lima —un arquitecto de Oporto un poco mayor que yo, de unos setenta y dos años—, que estaba vinculado al estudio de Le Corbusier, y yo, que lo estaba a través de él.

Por esta doble circunstancia, yo era la persona que estaba en mejores condiciones para divulgar la *buena nueva* que entonces estaba ocurriendo. También hay que tener en cuenta que esta abundancia actual de revistas y libros no existía. La información era muy limitada. De ahí que el contacto personal que siempre es mucho más rico que la información escrita, tuviera una importancia muy grande.

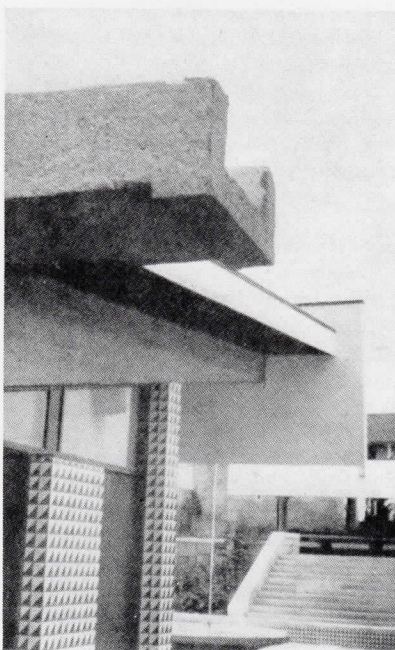
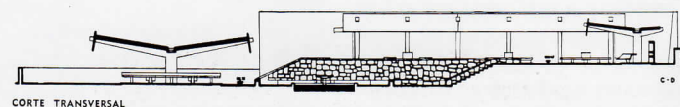
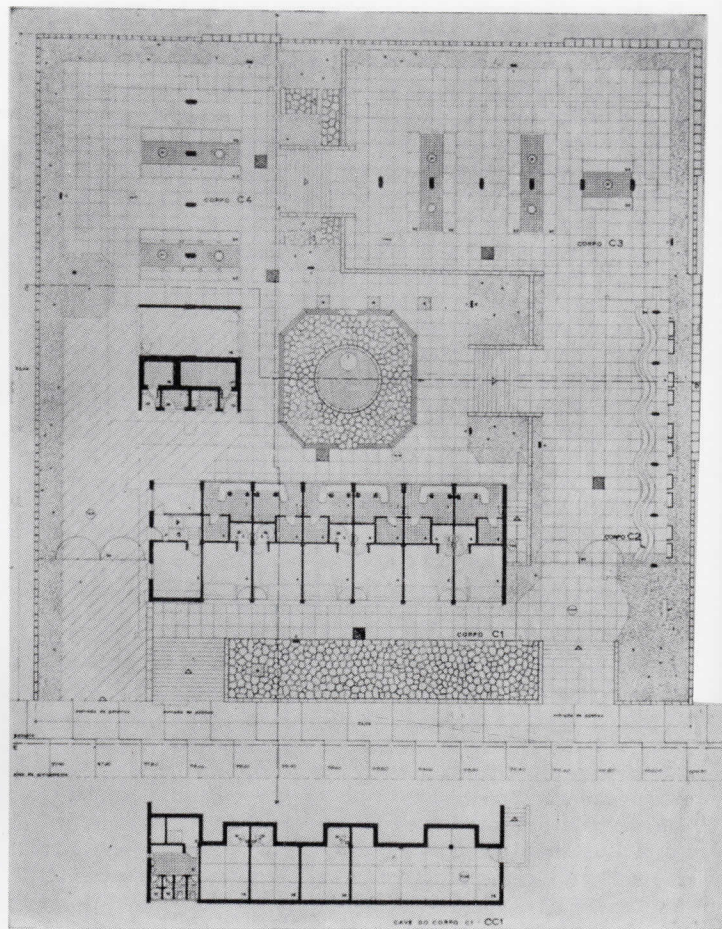
Hablando de los CIAM, el primer congreso al que asistí fue en Inglaterra, en Hoddesdon en 1951. Era un CIAM de posguerra en el que Le Corbusier decía cosas como: “*bueno, nosotros pensábamos que las casas no necesitaban cerraduras y hoy estamos convencidos de que las necesitan*”. Era el Le Corbusier de Chandigarh, de una arquitectura india, de ese gran espacio verde lleno de manifestaciones espontáneas. Y era el CIAM en el que cuando Tange presentó sus edificios de Tokio, Rogers afirmó que eran intensamente japoneses.

Yo sentía que algo estaba cambiando *profundamente*. El CIAM, la Carta de Atenas... todo estaba un poco en crisis y discusión. Había una fuerte contestación.

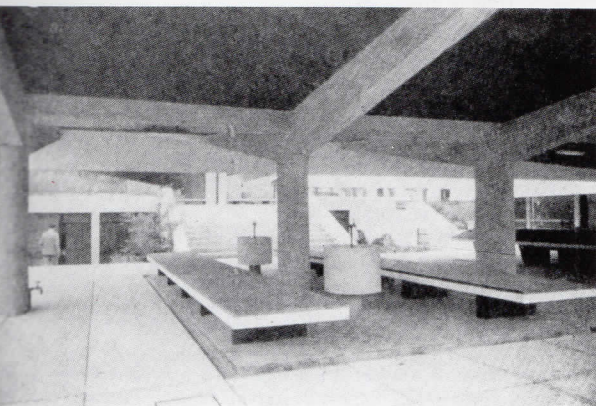
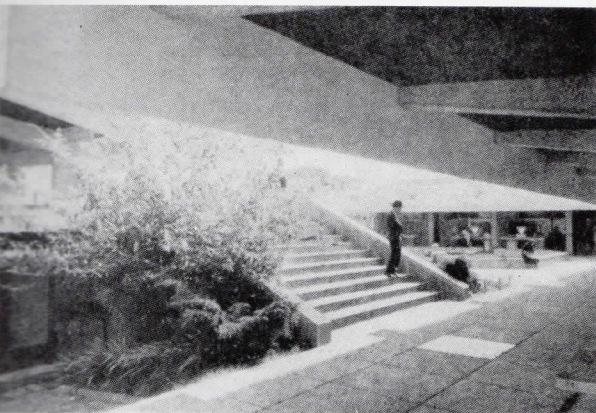
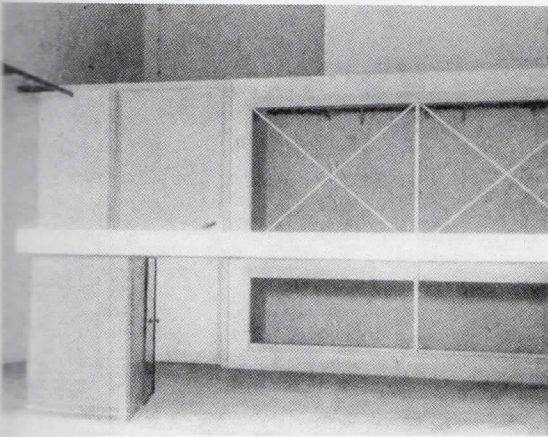
No era el caso de los portugueses, veníamos de un país pequeño, aparecíamos por primera vez en el congreso, pero había un sentimiento de cambio, de mudanza... y ello era muy claro, incluso en la propia figura de Le Corbusier. Gropius ya estaba en E.E.U.U. y empezaba a cometer sus pequeñas traiciones americanas, y Le Corbusier estaba evolucionando en el sentido que todos conocemos.

J. F.— *En este momento de los CIAM de post-guerra, ¿cómo actuaba Le Corbusier? ¿Quiénes estaban, quiénes dominaban la escena?*

F. T.— Yo tengo dos personajes míticos en mi vida. Uno es Picasso y otro Le Corbusier. No olvidaré nunca la primera vez que fui a Barcelona y la gran ilusión que tuve al ir al Museo a ver los cuadros de Picasso y, al mismo tiempo, la gran desilusión al ver que pintaba sobre una tela, con pinceles, con tintas,... igual que todos los demás. Tenía de él una idea más mítica. Le Corbusier era un personaje poco simpático. Su ponencia era siempre oída; era realmente el personaje del Congreso. En



En esta página y en la siguiente, Mercado de Vila da Feira (1953-59).



cierto modo apartado, —en apariencia—, de la pequeñez de los demás grupos de arquitectos. Para ilustrar esto, te diré que yo saludé sólo una vez en mi vida a Le Corbusier. Lo encontré por casualidad, medio dormido, en la habitación, y le dije: “Buenos días”. Ese fue el único contacto verbal. El clima era un poco ese: un grupo de sabios presidido por el sabio mayor.

Había otros muchos personajes. En el primer Congreso al que asistí apareció la nueva generación de ingleses en torno a los Smithson. También los italianos, Rogers, Albini, Gardella, menos simpático... Quien me produjo una impresión grande en el Congreso de Yugoslavia fue Sert. Era un personaje muy lúcido, con muy buenas relaciones, muy conversador, con facilidad para los idiomas... aunque desde el punto de vista profesional no era un hombre que presentara trabajos.

Gropius era una personaje lejano, que siempre estaba al lado de su esposa... Otra esposa interesante era la de Tange. Las mujeres siempre hacen un segundo Congreso.

También estaba Bakema, que presentaba unos trabajos difíciles de entender, inventando sobre lo inventado, el cuadrado sobre el cuadrado, más el cuadrado por el cuadrado.

El ambiente era atractivo porque la gente que había era muy diversa, aunque existiera un fuerte carácter nacional de cada una de las representaciones.

Para nosotros, los portugueses, el Congreso era la gloria. Tener contacto con toda esa gente...; pero yo, aunque no lo parezca, soy muy tímido. En las reuniones internacionales me encuentro bien, me gusta asistir, pero no tengo realmente capacidad de participación. Siempre he participado más como observador que interviniendo en las discusiones, salvo en los contactos personales como en el caso de Coderch, Albini o Gardella. Vamos metiendo nuestra pequeña cuña con algunos proyectos, como el caso del mercado de Vila de Feira, que está publicado en un libro del CIAM.

Después, con la creación del TEAM X no he vuelto a participar aunque recibía alguna información de Holanda.

J. F.— Ha citado a J. A. Coderch, que me parece un personaje con el que se podrían establecer algunas “simetrías ibéricas”, diríamos, con respecto a su obra: ¿qué opinión guarda de él?

F. T.— Era una persona encantadora, admirable, muy taciturno, metido en sí mismo; tenía un aspecto de verdadero artista. Siempre tuve interés por las obras de Coderch. Me parecía una obra fundamentalmente honesta, tranquila, con una gran capacidad de comprensión, de relación con los sitios, con la vida y con la ciudad. Pero, sobre todo, lo que me impresionó muchísimo — a mí que soy una persona sensitiva y, además, un poco moralista— fue su sinceridad, su honestidad, su estructura personal, muy segura y muy seria.

Me acuerdo de algunos trabajos que llevaba Coderch a los Congresos y me parece que incluso llegué a escribir un artículo sobre alguno.

J. F.— Citábamos antes su estudio como el lugar por donde se introduce en Oporto la obra de Alvar Aalto. En España y en fechas similares, la influencia del organicismo nórdico y, en especial de este arquitecto, fue grande.

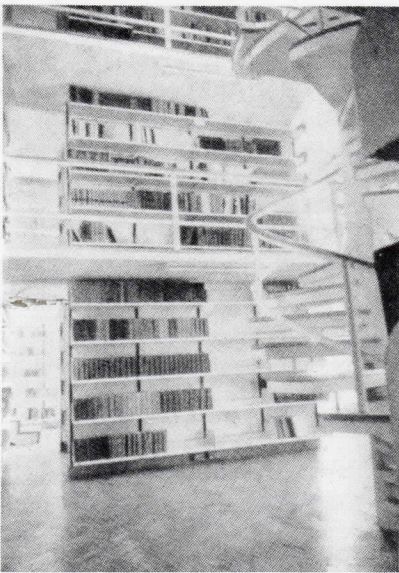
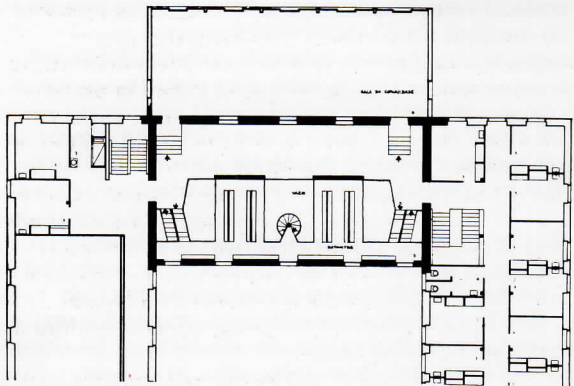
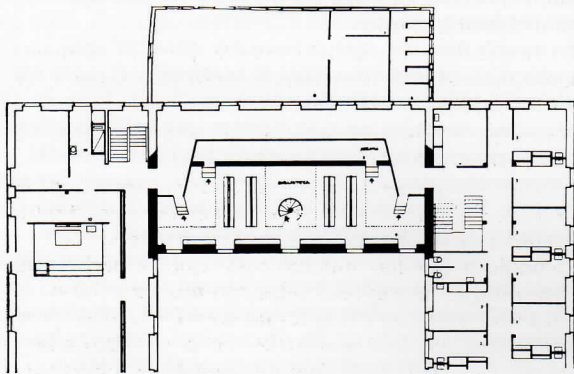
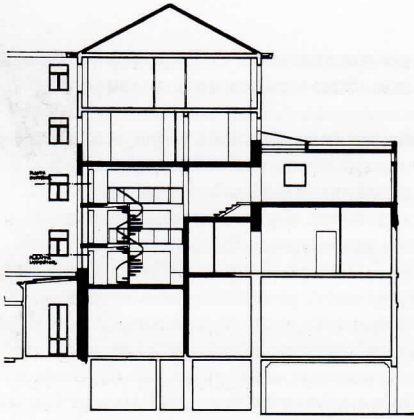
¿Puede explicarnos la importancia que tuvo para Vd. y para Oporto esta figura?

F. T.— Yo no tenía en aquella época contacto con Alvar Aalto, pero en mi preocupación por lo que pasaba por el mundo encontré que tenía ciertas afinidades con él.

Sin duda, al personaje más importante al que influyó fue a A. Siza, no tanto en cuanto a tendencias formales pero sí conceptuales.

Para el resto fue, más que un movimiento, una moda. En la Escuela había más afición a las modas que a los movimientos estructurados seriamente.

Aquí fue un personaje considerado, pero no llegó a ser popular fuera del recinto de la Escuela. Para nosotros es posible que en esa época A. A. fuese el personaje que aparece como el



Reforma del Instituto Nun' Alvares. Santo Tirso (1952-53).

Dios para resolver la tragedia: una figura de prestigio que resolvía los problemas que se nos presentaban.

J. F.— *La arquitectura de Alvaro Siza es hoy un fenómeno internacionalizado. ¿Podría referirse a la obra de su famoso discípulo?, ¿Qué cree que le convierte en una figura tan aceptada?*

F. T.— A pesar de que hace poco he dado una conferencia sobre Siza y que hace algún tiempo le escribí una carta que se hizo pública, tengo una terrible dificultad para hablar de él. Por un lado, yo no soy un crítico y, por otro, me liga a Siza una amistad tan profunda que soy de las personas que menos conocen la obra de Siza como arquitecto.

Realmente, Siza tiene dos cualidades que raramente se dan unidas: es una persona muy inteligente, con una sensibilidad superior. Naturalmente estas dos cualidades reunidas tienen que producir un famoso y notable arquitecto. Pero si a ellas se añade una tercera para mí todavía más importante como es la energía no solamente para la concepción sino para la defensa, para la lucha por sus ideas, se tiene que producir un personaje fortísimo y riquísimo.

J. F.— *Ahora es Vd. su cliente...*

F. T.— Como presidente de la Comisión Instaladora de la Nueva Escuela de Arquitectura, figuro como el "dueño" de la obra, como el cliente de Siza. La obra le fue encargada por unanimidad, pero él se queja mucho de que no hay peores clientes que los arquitectos.

La verdad es que yo no llego a saber si vale la pena discutir con Siza o si lo mejor es dejarle hacer lo que él quiera. Digo esto porque sé que la discusión no va a resolver mas que tonterías del tipo de abrir tal puerta a derecha o izquierda. Y por otro lado, porque sé que él, haciendo lo contrario de lo que yo pienso, lo hará bien, porque la arquitectura tiene eso, que lo inverso también es verdad. Muchas veces me ocurre que las opiniones del cliente contrarias a las mías no alteran, sin embargo, para nada el proyecto.

J. F.— *¿Considera Vd. que se han producido cambios importantes en la manera de hacer entre el "Siza portugués" y el "Siza internacional"?*

F. T.— Tengo la sensación de que Siza, al margen de sus primeras obras, ha adquirido un cierto grado de universalidad en sus trabajos, incluso en aquellos más arraigados en la tradición portuguesa. Pienso que esa universalización ya existía en estos temas y que al margen de que ahora proyecte para Berlín, E.E.U.U. u Holanda, su lenguaje sigue siendo igual a sí mismo... excepción hecha en la dimensión de las obras. Nosotros aquí, en Portugal, hacemos casitas y, de hecho, eso es lo que siempre hizo Siza.

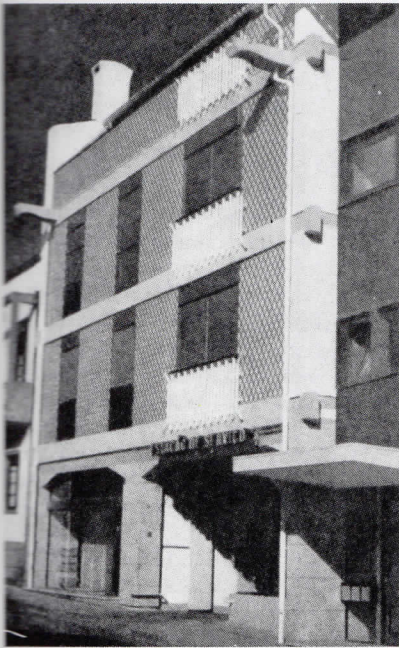
J. F.— *Alvaro Siza ha dicho que "un lugar vale por lo que puede o se desea que sea, no por lo que es". Esta frase nos recuerda una suya en la que señala que "el valor de la idea principal en el proyecto es el resultado de una larga meditación sobre el tema, su significado actual, la dinámica de vida que abriga". Vd, profesor al fin, ¿cómo nos hablaría de su entendimiento de la arquitectura?*

F. T.— Fui educado en esa asociación de elementos que dice que hay un programa; se hace el organigrama, se juntan las partes, se resuelve el problema funcional y se ejecutan los alzados, y tendría por corolario el que "una buena planta produce siempre un buen alzado".

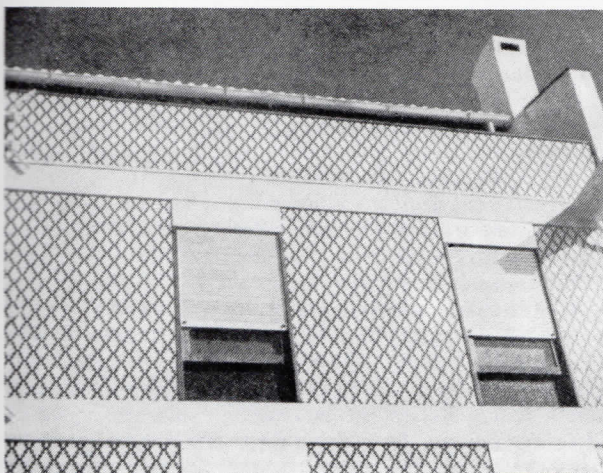
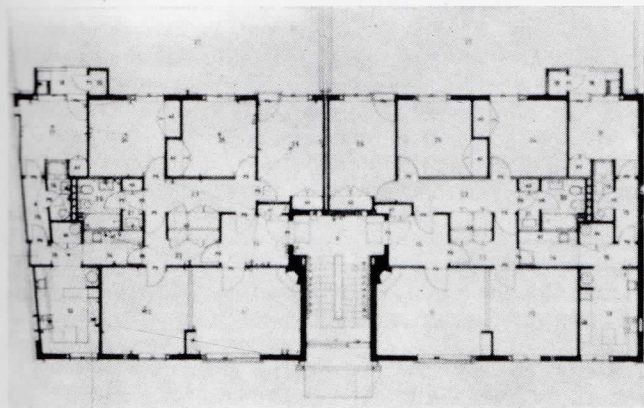
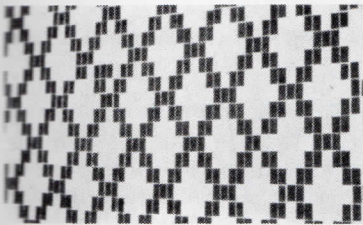
Hoy tengo una visión más libre.

Procuro en lo posible no sectorializar los factores, incluyendo hasta los más ridículos, integrándolos, buscando que el proyecto nazca con toda su personalidad dentro de un pequeño universo que tiene carácter propio, fuerza propia y sus propios condicionantes.

Dibujo muy poco, porque pretendo integrar tantas cosas que es más un trabajo mental que una visión física.



Viviendas en la Rua Pereira Reis, Oporto. 1958-59.



Naturalmente que en un determinado momento la forma física aparece, pero nace con ciertas garantías, con capacidad de resistencia.

Por otro lado, el destino ha querido que los encargos de trabajos hayan venido de personas muy ligadas a mí. No fue por casualidad que el Mercado Da Feira esté hecho en el lugar donde nació mi padre, o que el Ayuntamiento de Aveiro ocupe el solar del palacio de mis antepasados, o que tenga una fotografía de la boda de mis padres en el Convento da Costa, de cuyos dueños eran amigos.

Siempre establezco así con los trabajos una relación de familia, de amistad. De modo general, no soy extraño a las cosas, por lo que parte del trabajo ya está hecho cuando empiezo. Yo creo que el proyecto, la obra, es más la traducción de todos los condicionantes: el amor por el sitio, por el cliente y la comprensión de ambos, del contratista, de las cuestiones económicas, de las ordenanzas...

Hago lo que puedo, como puedo, cuando puedo y lo mejor que puedo. Es una visión extremadamente sencilla, realista, sin que por ello sea primitiva o primaria.

J. F.— Entrando en algunas obras tuyas en concreto, en el parque de Matosinhos y, en especial, en el pabellón de tenis, encontramos un doble tema recurrente en su obra: el interés por el lugar y el valor de los materiales. ¿Podría explicarnos cuáles han sido sus principales intenciones?

F. T.— Debo decir que hay muchas cosas que he hecho que no me gustan, porque fueron realizadas con mucha prisa o porque el momento o las condiciones no eran favorables, pero que siempre las veo con mucha *morriña*, un poco como a las mujeres amadas. El Pabellón de Tenis es una de las obras que aún me gusta, y me recuerda momentos de gran convicción en mi vida profesional. El problema que se planteaba era marcar el parque con un edificio. Se podía haber construido una pequeña tribuna para espectadores que quizá fuera más útil, ya que se da la circunstancia curiosa de que el Pabellón no sirve absolutamente para nada. Es el máximo elogio que se puede hacer de un edificio: "que no sirva para nada". El Pabellón no se usa, porque es incómodo, se ve mal desde allí y la gente se queda abajo. La idea fundamental era crear allí un objeto que tuviera cierta presencia, que marcara el eje de las pistas de tenis y que sirviera como punto de referencia, como ocurre con la piscina de Siza, ya que el parque es muy pequeño, está en un jardín privado. La vegetación sirve para separar la lectura de los distintos espacios y dar una cierta sensación de amplitud a través de la dimensión de los edificios.

El Parque fue un convento de frailes que se instalaron allí en el siglo XV, y después, propiedad particular. Existían la avenida, la capilla, el claustro, la alberca, por lo tanto, ya había unos elementos que daban una estructura que yo quería mantener. El proyecto duró años, se tardó bastante en hacer. El municipio me pagaba al final de cada año, según lo que se había hecho.

Yo funcioné allí como el padre prior del convento. Iba con los jardineros indicándoles lo que debían hacer. Había un jardinero del que Siza se acordará muy bien. Era un antiguo cantero que incluso me daba consejos, a los que a veces hacía caso. Se iban comprando algunas piezas de piedra antiguas... Todo esto pasó en una situación muy familiar, casi doméstica. Nosotros hablábamos con el Alcalde, una persona muy sensible, que era muy amigo de Siza. Era un hombre para quien el dinero no tenía gran significado. Consideraba que lo importante era hacer las cosas bien hechas.

Cuando empecé el proyecto me di cuenta que el plan de accesos del Puerto de Leíços le afectaba. La zona del claustro quedaba totalmente cortada por las salidas del puerto. El nudo tenía un conflicto de tráfico frontal, con un cruce muy desastroso. Decidí llevarle al director del puerto una solución para apartar los accesos del parque y resolver el problema del nudo que había detectado. El hombre se quedó encantado. Me dijo que llevaban pensando tiempo en ello y no habían dado

con la solución. De aquí partió nuestra relación con el trazado y el seguimiento del plan general del puerto: los aparcamientos, las conexiones... Llegamos incluso a hacer algunos proyectos de instalaciones que luego se quedaron en el aire.

J. F.—Visitando la Finca de Matosinhos observábamos que tanto en algunos aspectos de la construcción del tenis como en la puerta de arriba se podía apreciar una cierta influencia de la arquitectura oriental. Ese orientalismo, si es que existe, ¿proviene de alguna interpretación de la arquitectura portuguesa o bien pertenece a una elección más personal?

F. T.—Fui a Japón justo después de hacer el proyecto del Pabellón, antes de su ejecución. Hay algunos detalles que resultan del viaje. Apenas algunos detalles. Pero el proyecto es anterior al viaje, por lo tanto, podría decir que hay alguna influencia japonesa en el detalle. Es posible que quizás haya alguna lejana influencia oriental porque también la hay en la arquitectura tradicional portuguesa a partir del S. XVII. Son determinados problemas de cubiertas, de algunos detalles, de color, temas de ambiente... Y aunque ello no está totalmente probado, existió también en toda Europa. Es posible que este sentimiento exista en el Parque no totalmente consciente. Japón no es un país del que esté enamorado apasionadamente, no es un país que me toque directamente para vivir sus costumbres. Es algo más abstracto. Esa presumible influencia oriental vendrá quizás de la corriente que afecta a la arquitectura portuguesa del Barroco.

J. F.—El proyecto más reciente que publicamos es la Posada. Entra Vd. de lleno en un tema de actualidad como es la restauración y la inserción de lo nuevo en lo antiguo. ¿Podría explicarnos a través de este ejemplo su opinión sobre estos aspectos?

F. T.—En primer lugar, por mi experiencia, yo he estado ligado a este tipo de problemas. Y tengo la certeza de que la arquitectura no es un juego; es decir, coger un edificio antiguo no es ponerse a hacer decoración y remozarlo, ni ponerle un traje nuevo. Llegué a la convicción de que los problemas de tocar este tipo de edificios, los problemas de patrimonio o de arquitectura nueva, no son en realidad un problema diferente. Si yo tengo un agujero, un espacio entre medianeras, yo no tengo algo preexistente, pero tengo una responsabilidad, una preexistencia que está a mis dos lados y que me está condicionando muchísimo. No tengo un edificio, pero tengo un entorno que en cierto modo también debería tratarse como un problema de restauración. Por lo tanto, siempre es un problema de creación; así, en un espacio (y más en un edificio) debemos actuar como un médico, como un cirujano que hace un chequeo y conoce bien el problema sobre el que va a actuar. En el caso de la Posada se hizo un estudio histórico profundo, un estudio arqueológico, y eso nos dio un sentimiento del edificio, del espacio, de la fuerza del edificio, del color de los ojos del edificio, y, por lo tanto, de las imposiciones del edificio. Porque todos los edificios tienen su propio carácter, su historia... y eso es lo que yo pienso que nosotros como arquitectos debemos analizar, debemos considerar rigurosa y científicamente. Una cosa que se analizó fue cómo creció el edificio, cómo se fue construyendo. Nosotros quisimos integrarnos en ese crecimiento. Este Pabellón es como una fatalidad. Si esta ampliación la hubieran hecho los frailes del s. XVIII, seguramente hubieran hecho algo parecido, algo con el mismo sentido; claro que los frailes empleaban pies derechos de 6 ó 4 metros y nosotros ahora tenemos que utilizar otros valores como la economía, los medios..., lo cual condiciona bastante.

Hay algo que marca la evolución del edificio, algo que nosotros debemos respetar, algunos factores que definen esta evolución; problemas de escala, problemas de un cierto ritual, problemas de ambiente. No entiendo que un convento sea tratado como una discoteca. Puedo comprender que alguien

pueda hacerlo, que alguien entienda una discoteca dentro de un convento. Pero yo no.

Esto es lo que pienso que da fuerza a este tipo de soluciones y que da al edificio un carácter propio. He tenido algunos problemas de excavación, problemas legales, intervenciones que me forzaron a cambiar algunas cosas... problemas de gusto en determinados puntos. Precisamente por eso, porque yo me sentía el edificio, me sentía "yo" el edificio y como consecuencia hablaba en nombre del edificio. Cuando me decían "estas salas son muy grandes, aquí se pueden hacer cuatro salas", yo contestaba: "quien no tiene dinero, no tiene vicios". El edificio tiene un ritual, un ritual de espacio que nosotros debemos respetar. En caso contrario, estamos destruyéndolo completamente.

La obsesión de la conservación del Patrimonio que yo tengo quizás denota una falta de creación. En los periodos creativos no ha existido este interés. Hay una cierta decadencia en esta obsesión por conservar los edificios. Sin embargo, muchas de las actuaciones sobre los edificios han terminado destruyendo éstos. Muchas veces, mejor hubiera sido dejarlos como estaban en esa idea romántica de verlos destruirse por el paso del tiempo. Con frecuencia se caricaturizan los edificios, los hacen aparentemente más ricos, más lucidos, les estiran la piel... pero hay algo equivocado. Yo vuelvo a lo de antes, es un problema de convicción, de llegar a comprenderlos, y lo demás —como se dice en el Evangelio— viene por añadidura.

J. F.—Para terminar, ¿qué opinión le merece la situación actual dentro de lo que se ha denominado condición posmoderna?

F. T.—Sí, lo que se dio en llamar modernidad, se ha visto interrumpido, hay un clima nuevo. Un clima no sé si moderno. Yo interpreto *post-moderno* como continuidad de lo moderno. Este *post-moderno* es más un retraso, un *anti-modern*, un *no modern*. Para mí es una tremenda desilusión porque cuando leo la teoría del *post-modern* estoy de acuerdo, pero cuando veo la práctica no me interesa absolutamente nada. Realmente veo algunas paradojas. Cuando yo pensaba que la arquitectura moderna iba a evolucionar hacia una consolidación de las situaciones locales, cuando yo esperaba por lo tanto una gran variedad de soluciones, lo que encuentro es una "*Coca-cola*", peligrosísima que se generaliza en el mundo.

Cuando veo que la gente deja de beber el vino de su tierra —de buena calidad—, para beber esa especie de "*Coca-cola*", me quedo impresionado, en tanto que eso representa una especie de solución universal. A mí me parece que es exactamente la negación de aquello que no consideraba que debía ser la línea a seguir, porque, en cierto sentido, lo que está ocurriendo es que estamos volviendo a otra Carta de Atenas. No se genera una arquitectura en una escuela en cuatro o cinco años, sólo se genera en un siglo. Cualquier obra de cualquier arquitecto, por ejemplo la de Siza, es una obra continua que se puede observar a lo largo del tiempo. Lo otro es absolutamente imposible, falso.

En cualquier caso, mi sentido crítico es más sensitivo, menos intelectual. Me acuerdo que estuve en la casa de Ofir un arquitecto inglés, un arquitecto importante en ese momento en el panorama de la arquitectura inglesa, ligado al tema de las escuelas, y él vio una casa detrás de la mía, que está en una colina, en alto, de la llamada arquitectura moderna. Este casa tenía un terraza muy grande y el dueño me comentó un día que nunca se asomaba a la terraza porque siempre hacía mucho viento. Este arquitecto fue a esa casa y le pareció terriblemente desapacible. Después vino a visitar ésta y se tumbó en una cama y dijo: "*Esto es lo que a mí me gusta. Si me apetece tumbarme en una cama, es porque la casa me gusta y eso es señal de que la casa está bien*".

Soy de esa opinión: si me encuentro a gusto, me gusta, y me olvido de lo demás. No me fijo en detalles como otros. ¿No se han dado cuenta de que las personas que saben de más hablan mucho y hacen poco?