

LA CASA DEL PRINCIPIO DEL MUNDO

Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal

TESIS DOCTORAL

Autor: Ricardo Manuel Merí de la Maza

Director: Dr. D. Juan M^a Moreno Seguí

Lectura: Valencia, Junio de 2012

ÍNDICE.

1. Datos, Procedimientos, Motivaciones y Objetivos de la investigación

1.1 Sobre la investigación en el proyecto de arquitectura.	pág. 1
1.2 Revisión de la Modernidad. Una teoría del proyecto.	pág. 9
1.3 Motivos y límites en el objeto de estudio.	pág. 22
1.4 La Casa y el continuo viaje de vuelta.	pág. 35
1.5 Estado de la cuestión y fuentes utilizadas.	pág. 50
<i>2. La disolución del límite del espacio. Construcción de una utopía.</i>	
2.1 Sobre el concepto de límite, modos de estar.	pág. 63
2.2 Nuevos materiales, nuevas técnicas.	pág. 70
2.3 Frank Lloyd Wright y la sombra que mató a la cornisa.	pág. 75
2.4 Le Corbusier: Flotando sobre el paisaje con una ventana infinita.	pág. 96
2.5 Mies van der Rohe. De la casa expandida al paisaje enmarcado.	pág. 146
<i>3. El camino de llegada a Casa.</i>	
3.1 Entre la modernidad y la definición de la Casa Portuguesa.	pág. 211
3.2 Consolidación del modelo tradicionalista y periodo de autarquía.	pág. 217
3.3 Trayectorias de la arquitectura de los primeros años 50.	pág. 233
<i>4. Miradas desde el interior, temas desde el exterior.</i>	
4.1 Las lecciones de Ofir. El lugar y la arquitectura de Fernando Távora.	pág. 253
4.2 La intención en la mirada de Álvaro Siza.	pág. 269
4.3 Eduardo Souto de Moura. Depurando la construcción de una idea.	pág. 312
4.4 Precisión y argumentos cruzados en la obra de João Álvaro Rocha.	pág. 404
<i>5. La Casa del Principio del Mundo. Tres recorridos gráficos.</i>	
5.1 Casa en Nevogilde II. Eduardo Souto de Moura.	pág. 443
5.2 Casa en Miramar. Eduardo Souto de Moura.	pág. 493
5.3 Casa no Lugar do Paço. João Álvaro Rocha.	pág. 525
<i>6. Conclusiones.</i>	
6.1 Conclusiones y nota final.	pág. 573

ANEXOS.

A. Bibliografía General.

A.1 Bibliografía Básica.

A.2 Bibliografía Extendida Temática.

B. Fichas de los Arquitectos.

B.1 Fernando Távora.

B.2 Álvaro Siza Vieira.

B.3 Eduardo Souto de Moura

B.4 João Álvaro Rocha

C. Tablas de las Casas.

C.1 Casas de Fernando Távora.

C.2 Casas de Álvaro Siza Vieira.

C.3 Casas de Eduardo Souto de Moura

C.4 Casas de João Álvaro Rocha

Sobre el por qué, el cuándo y el cómo...de la tesis.

Esta es una tesis biográfica, nunca tuve ninguna duda de ello. Pero para poder explicarlo debo remontarme casi veinte años atrás hasta llegar a una soleada mañana de sábado en Alicante, justo después de que terminasen unas jornadas de arquitectura. Un mañana en la que D. Fernando Távora tuvo la gentileza de atenderme durante algunos minutos para aclarar algunas de las innumerables preguntas que había dejado en mi cabeza su conferencia. Poco después conocería a Eduardo Souto de Moura en otra conferencia y mi decisión de aprender el oficio en Portugal ya estaría irremediablemente fijada.

Por lo tanto el documento que presento no es sólo fruto de ocho años de investigación, con dedicación irregular y desigual, sino un resumen, la parte posible de solidificar en un momento determinado, de mi trayectoria vital como arquitecto, docente, investigador y persona (al fin y al cabo). Es lo mejor que he sabido hacer, cuando he tenido que hacerlo, pero no está cerrado.

Esta es una tesis de oficio. Me gusta pensarla de esa manera, y los miembros del tribunal así lo entendieron. Es un trabajo que intenta aproximar, más allá de la teoría, la práctica de la arquitectura y sus soluciones a un proceso de análisis que permita sacar conclusiones efectivas y útiles, por aplicables, para otros arquitectos.

Originalmente la investigación, que siempre tuvo por objeto la casa portuguesa, fue más ambiciosa en extensión y abarcaba otros temas más allá de la disolución del límite del espacio. La tozuda realidad de los tiempos y su propio camino arbitrario fueron dejándola en lo que es. Quedaron fuera las relaciones entre Álvaro Siza y Alvar Aalto, con todo el análisis comparativo del desarrollo de las soluciones constructivo-visuales. También se aparearon en la fase final otras muchas casas de otros muchos arquitectos portugueses, que han quedado bien "arrumadas" a la espera de mejor ocasión. En cuanto a los ejemplos, igualmente fue preciso elegir. Quedan pues numerosas vías de trabajo insinuadas en este estudio, algunas espero retomarlas en breve, otras confío en que alguien, algún día, las recorra.

A pesar de todas las bajas, lo que ha quedado sigue siendo probablemente más que una tesis. La mayor parte de los miembros del tribunal plantearon que, en realidad, eran dos. Alguno discrepó y argumentó que eran tres. Sólo pude alegar que conseguí impedir que fueran cuatro o cinco y me di por satisfecho con eso. Esa será una de las pegas fundamentales a la hora de transformarla en un libro, pero me estoy adelantando a lo que ha de venir luego. **Voy al resumen.**

1. Datos, Procedimientos, Motivaciones y Objetivos de la investigación

La primera parte de la tesis es un compendio más o menos canónico que recoge los antecedentes, las motivaciones, los objetivos y, por que no decirlo, los anhelos que me llevaron tanto a la temática como a su elaboración. Tiene importancia, además, por la introducción que realiza de una teoría de la proyección arquitectónica que sustenta la manera en que se analiza y se concluye a lo largo del documento. Por su contenido y características no tiene sentido incluir el material de esta parte en un libro, al menos no en este formato y con el objetivo que aquí se plantea.

Se presentan en esta parte las nociones de Concepto, Sistema y Mecanismo arquitectónico. Podría definir las como tres niveles de aproximación diferentes entre las nociones que generan la arquitectura y las ideas que definen el proyecto.

El Concepto es la categoría más general de las tres, y contiene en ella todas aquellas formulaciones sobre aspectos globales aplicables a un edificio. El concepto es algo abstracto, y como tal no conlleva formalización alguna implícita, o, si se quiere, abarca todas las formalizaciones posibles. Son por tanto las ideas las que aportan una determinada formalización a un concepto dado. La idea siempre implica forma.

El Sistema es una herramienta de orden, y como tal, y al igual que el Concepto, no presupone una formalización concreta para el proyecto. Resulta importante diferenciar el sistema generador de un proyecto del sistema geométrico que lo formaliza. De esta manera Sistema-Geometría formarían un tandem de relación equivalente al descrito anteriormente para Concepto-Idea.

El Mecanismo arquitectónico vendría a ser la herramienta conceptual que permite al proyectista resolver un problema concreto del objeto arquitectónico proyectado. Este tercer nivel pone en relación los conceptos constructivos, los elementos físicos constitutivos de la arquitectura con las soluciones constructivas y de diseño concretas que van a darles respuesta. Al igual que en los dos niveles anteriores el mecanismo en sí no supone una formalización de la solución. El Mecanismo es un concepto abstracto que nos permite acercarnos de manera eficaz a una problemática funcional, si se quiere de segundo orden, pero que se materializa en aquellos aspectos más concretos de la arquitectura. Ya no hablamos de cómo funcionan los edificios y de las relaciones internas de los mismos, sino de cómo funcionan los elementos constitutivos del edificio y de como se relacionan entre sí y con el conjunto del mismo para poder solventar requisitos específicos de los condicionantes físicos o ambientales existentes.

Estos tres puntos van a servirme como sustrato para el análisis arquitectónico que se desarrolla en la tesis. Trato de reflejar la vigencia y permanencia de determinados conceptos arquitectónicos, así como de la evolución concreta de las soluciones tanto a nivel de idea, de sistema o de mecanismos de definición constructiva que están presentes en las arquitecturas analizadas. Me centro en el concepto de la conexión entre espacio exterior e interior y las diferentes ideas que han formalizado dicho concepto durante el desarrollo de la modernidad. Trabajo igualmente que Sistemas han sido empleados para formalizar esas ideas y por supuesto aquellos mecanismos constructivo-visuales empleados para formalizar la disolución del límite del espacio.

2. La disolución del límite del espacio. Construcción de una utopía.

La segunda parte podría ser en si misma objeto de una transformación en libro. Su estructura y contenido permiten presentarla como hecho independiente del resto del trabajo. Siempre pensé que era una parte necesaria para poder explicar el desarrollo posterior en la arquitectura de Souto, Siza o Távora (y sigo pensándolo), pero también es cierto que la relación de necesidad no es recíproca, ni biunívoca, y que podría completarse con el estudio de otras muchas arquitecturas o ser simplemente autónoma. El contenido tiene ya de por sí algunas aportaciones originales en su relectura, compilación o incluso en su manera de presentarse, pero también es cierto que es mucho lo que se ha escrito ya sobre los tres maestros.

Por otro lado, parte del material gráfico podría igualmente recuperarse para formar parte en un análisis comparativo paralelo en lugar de secuencial con el contenido de la cuarta parte.

La modernidad tuvo uno de sus principios en la posibilidad de separar los diferentes sistemas que integran el hecho arquitectónico. Una de las consecuencias de la desintegración de la unicidad de los sistemas portante, compositivo, volumétrico-formal y espacial fue la posibilidad de modificar la relación entre interior y exterior en los edificios. A partir de ese momento esta aspiración pasó a convertirse, consciente o inconscientemente, en un tema recurrente para la arquitectura moderna y ha persistido en el tiempo para convertirse igualmente en reflexión durable para algunos arquitectos en el norte de Portugal.

Para lograr esos objetivos fueron necesarias determinadas herramientas proyectuales que han ido sufriendo una evolución. En la modernidad, el límite del espacio pierde su condición de frontera para ganar la de horizonte y de esa manera se transmuta tanto la percepción del espacio arquitectónico como las reglas de definición de su límite. Hay que buscar una concreción construida para ese nuevo límite y la definición visual que lo acompaña, y esa búsqueda va a recorrer toda la arquitectura del siglo XX.

Cuando la modernidad renuncia a la historia, y aquí me remito a la afirmación de Walter Gropius de que la arquitectura moderna no surge de una rama cualquiera de un viejo árbol sino que es una planta nueva que surge directamente de la raíces, en realidad estaba tratando de afirmarse al otro lado de una línea que se había cruzado y de la cual se tenía clara consciencia. Esta afirmación sólo pretendía dejar al otro lado de dicha línea cualquier resto del pasado para poder explorar sin cargas el vasto territorio nuevo que se vislumbraba. El viaje de la arquitectura a lo largo del siglo XX ha sido un continuo cruzar esa frontera definida en el comienzo de siglo.

Podemos entender el cruce de esta frontera como un sistema lineal sobre el cual se avanza o retrocede unívocamente, o por el contrario concebirlo como un sistema central en el que los avances se dan en todas direcciones. Si establecemos un símil con un campo de juego, vemos que este ha sido ampliado, y que ahora las

posibilidades son mucho mayores y las reglas, más amplias en su concepción, permiten jugar de manera más abierta, pero no podemos olvidar que a pesar de los cambios los objetivos fundamentales del juego siguen siendo los mismos.

¿En que consiste esta apertura de juego? ¿Por qué se amplían las fronteras del territorio de la arquitectura y eso ocurre en un momento tan concreto? ¿Cuál pudo ser el factor determinante para que todo esto suceda?

Quiero empezar por la última pregunta.

El progreso técnico se convirtió de manera evidente en una de las referencias principales para todo el arte moderno en general, y lo hizo de manera conceptual, por las implicaciones que esos avances supusieron para las vivencias de las personas, tanto como de manera física. En este sentido la fotografía probablemente supuso a la pintura lo que los nuevos materiales supusieron a la arquitectura.

La clave se encuentra, por lo tanto, en la menor carga conceptual, de oficio, y si se quiere de memoria que tenían estos materiales en su nueva versión de utilización. Esta menor carga se traduce de manera directa en una apertura de pensamiento que va a derivar en la toma de consciencia de la existencia de una frontera y de cual podía ser la trayectoria para cruzarla. Uno de esos materiales fue sin lugar a dudas el cristal, con su transparencia y sus connotaciones de abstracción e inmaterialidad que tanto promovieron Bruno Taut, Paul Schebart y los miembros de la *glasserneck*.

Centrémonos pues en la naturaleza de dicha frontera, que considero que en ningún caso puede entenderse como un lenguaje, puesto que ya habían sido muchos los lenguajes que se habían sucedido y agotado a lo largo de las décadas anteriores sin alcanzar las consecuencias que se dieron con la apertura de la modernidad.

La técnica fue el catalizador que permitió descomponer algunas de las partes integrantes del hecho arquitectónico, partes que hasta ese momento permanecían indisolublemente unidas o por lo menos tan estrechamente vinculadas que los grados de libertad con los que se trabajaba eran pequeños y estaban claramente definidos. A partir de ese momento estructura, forma, función y espacio pasan a disponer de autonomía los unos respecto a los otros.

Le Corbusier entendió este hecho con mayor claridad probablemente que nadie y lo fijó de manera casi normativa en sus "cinco puntos para una arquitectura nueva". Pero al hacerlo tuvo en cuenta lo que él entendía que eran las consecuencias más importantes de dicha disociación, de manera que sus cinco puntos actuaban a modo de "mandamientos" que garantizaban la consecución de unos objetivos, pero no explicitaban la amplitud de las posibilidades que dicha separación permitía.

Todos los objetivos relacionados con los principios de la modernidad, buscaban de una manera u otra el dejar patente que dicha disociación se había producido y a modo de manifiesto, colocándose al otro lado de la frontera, independizaban estructura, espacio, función y forma hasta los extremos de lo posible.

La frontera cruzada reconocía no solamente estas categorías o partes del hecho arquitectónico, sino que además abría la posibilidad de que se establecieran nuevas relaciones entre ellas; estas relaciones basadas ahora en la coordinación de sistemas generadores diferenciados otorgaban al arquitecto un campo enorme de combinatorias posibles y de intensificaciones voluntarias de alguna de las variables en detrimento de las restantes. Algunos potenciaron la estructura, otros la forma, otros la función...

Lo cual dio lugar a la aparición de nuevos temas arquitectónicos relacionados con las consecuencias de esta separación. La mayor parte de estas preocupaciones siguen vigentes en la actualidad, y de hecho el tema central de esta investigación ha sido fundamental para entender los intereses de los arquitectos que se han estudiado.

Para ello se han revisado los mecanismos constructivo-visuales empleados para concretar uno de los nuevos paradigmas asociados a la ruptura conceptual de la modernidad: la disolución del límite del espacio.

Voy a centrarme en el concepto de la conexión entre espacio exterior e interior, las diferentes ideas que han formalizado dicho concepto durante el desarrollo de la modernidad y por supuesto aquellos Mecanismos constructivo-visuales empleados para formalizar la disolución del límite del espacio.

¿Cómo actúan estos Mecanismos?

Para poder modificar la percepción del usuario, los mecanismos actúan sobre la arquitectura mediante operaciones que modifican el espacio y el límite del mismo entendido como frontera. Esto tiene consecuencias que se pueden definir en dos categorías visuales y físicas, y cuyos resultados podemos apreciar tanto desde el exterior como desde el interior de la propia arquitectura. Todo ello modifica la distancia entre interior y exterior tanto a nivel conceptual como real que se transmite en la percepción que el usuario tiene de la relación entre ambos. Aparecen tres temas según estos mecanismos actúan sobre el límite, sobre el espacio o sobre ambos.

Para comprobar las hipótesis lanzadas se ha procedido al estudio de numerosos casos en un trayecto que recorre desde los principios canónicos de la modernidad hasta el momento temporal de cierre de este trabajo. Este recorrido tenía por objeto el poder comparar las soluciones empleadas en el norte de Portugal en la segunda mitad de siglo XX con aquellas primigenias establecidas desde la vanguardia moderna.

Vamos a verlos brevemente.

La ventana horizonte

La noción de horizonte nos permite abarcar el máximo del paisaje y por lo tanto modifica de manera significativa nuestra percepción del exterior. Le Corbusier en la casa para sus padres en el lago Léman proyecta una ventana de 11 metros de largo que como él mismo explica: "le otorga categoría, y se trata de una innovación constructiva concebida para la posible función de una ventana: convertirse en el elemento, el actor principal de la casa". Wright decía que la horizontal era la línea de lo doméstico.

El paisaje enmarcado

Enmarcar el paisaje significa de alguna manera picturalizarlo. Y al hacerlo se aproxima conceptualmente el exterior de la casa que se incorpora en toda su magnitud como protagonista interior del espacio. Ya en villas en Krefeld, Mies va a capturar el exterior mediante un mecanismo consistente en una serie de ventanas plegadas que consiguen un doble efecto según sea la visión del espectador frontal o diagonal.

Una de las claves del exterior enmarcado estriba en la importancia del marco. Este hecho fue investigado y explotado por Mies hasta la extenuación de los detalles que configuraban este límite y se combinaba hábilmente con la conceptualización de la preponderancia del paisaje ante el propio espacio interior, hecho que se refleja magníficamente en sus collages, como el del interior de la propuesta para la casa Resor.

Especialmente importante es el marco que define el límite de la frontera y ciertos temas relacionados con él, como por ejemplo su profundidad, o como llevarlo al mínimo dimensional, o la generación de una sombra en el contacto con los planos.

El perímetro oculto

En este punto el perímetro del límite juega a desaparecer. De esta manera, superponiéndose a los espesores de los planos definidores del espacio, se intensifica visualmente la sensación de disolución de la frontera espacial. Estas soluciones claramente relacionadas con las ideas textiles de la arquitectura, y que encontraron su máximo exponente en la consecución del muro cortina, van a ser puestas en juego ya por Mies van der Rohe en su primera propuesta de rascacielos, y contemporáneamente en la casa de hormigón con las carpinterías superpuestas a los huecos principales en la maqueta. O también en la idealización del volumen transparente de la sala principal de la propuesta para la casa Gericke.

El perímetro oculto desde el interior implica una consecuencia inversa desde el exterior, llegándose al extremo de que sea el propio límite acristalado el que oculte completamente la visión sólida del espacio que delimita.

En estos últimos mecanismos la distancia conceptual con el exterior es la que se modifica, se disminuye, pero cabe tener en cuenta que extremando la solución se obtiene por contrapartida justamente lo opuesto en cuanto a la distancia física se refiere. Así pues, en el caso extremo del gran vidrio que delimita de manera continua e

ininterrumpida el espacio sin percepción alguna de aquello que lo sustenta hemos ganado tanto en continuidad visual como en la imposibilidad física de cruzar la frontera que nos separa del exterior.

El límite móvil

Por lo tanto llegamos a aquellos mecanismos que precisamente tratan de modificar la presencia física de la frontera, desplazándola, moviéndola y en ocasiones ocultándola. Esta categoría es la que más explota las posibilidades de la innovación técnica en el desarrollo de ingenios mecánicos que permiten la transformación de la frontera. Aquí el término mecanismo toma completo sentido más allá de lo figurativo o semántico. Algunos ejemplos claves serán las senkfester de Mies empotrándose en el suelo de la casa Lange, solución que luego retomará en la casa Tugendhat. También Le Corbusier y Pierre Jeanneret explotaron las nuevas posibilidades técnicas con patentes e invenciones como la del gran ventanal corredera accionado por un sistema de engranajes que abría el espacio de la sala de la villa Savoye a la terraza-patio exterior.

El vuelo de la cubierta

El vuelo de la cubierta fue quizás uno de los primeros elementos utilizados para remarcar la condición horizontal de la arquitectura poniéndola así en relación con el plano del suelo y enfatizando con ello la conexión entre interior y exterior. Wright va a utilizar este mecanismo con el doble objetivo de luchar contra la caja definida por sus aristas y también para generar una sombra vista desde el exterior, sombra que él mismo definiría como supresora de la cornisa, y que desmaterializaba visualmente el encuentro entre el plano vertical fragmentado y el plano horizontal de la cubierta.

Las posibilidades de este mecanismo serán explotadas al máximo por Mies van der Rohe, en la extrema independencia de sus planos de cubierta respecto a los planos verticales, independencia que se marcaba en la presencia conceptual del vuelo incluso en la breve sombra de la propuesta dibujada de la casa de ladrillo de 1924.

El plano vertical extendido

Cuando el muro se transforma en plano vertical y pierde el peso de su significado portante da el primer paso para adquirir plena consciencia de su carácter delimitador, y como tal de sus posibilidades para extender y conectar visualmente los espacios que recorre.

Una nueva sintaxis va a nacer de la mano de esta liberación, y más allá de la extensión de los planos podemos entender que afecta a la definición del perímetro de la arquitectura, que de esta manera puede desplazar sus elementos delimitadores más allá incluso del ámbito de la cubierta, incorporando el espacio exterior como prolongación del interior y dotando de nuevo sentido al concepto tradicional de patio.

El suelo continuo

Para este objetivo va a resultar igualmente fundamental la continuidad visual y física del plano del suelo. Estas operaciones se van a trabajar tanto en la continuidad material del plano como en las operaciones de sección desarrolladas para relativizar la transición con el terreno. Aquí vemos una solución de escalera de Wright que nos anticipa propuestas posteriores de Mies o de Eduardo Souto de Moura.

Amueblar el límite

Cuando combinamos las operaciones sobre el límite con las relativas al propio espacio, conseguimos aproximar al usuario a dicho límite, le impelimos a habitarlo y por lo tanto intensificamos su relación física con el exterior.

Con su concepto de cuarto muro y la formulación del término pan de verre aménagé, Le Corbusier volverá a ocupar la frontera amueblándola, en una estrategia que ya empleaba Wright en sus casas con la misma intención de aproximar al usuario y además generando una interposición visual en el encuentro del plano vertical con el suelo.

Capturar el exterior

La ilusión de capturar el exterior ha estado presente en la arquitectura desde tiempos inmemoriales. Las posibilidades que ofrece el trabajo sobre el límite del espacio incrementan considerablemente el repertorio de soluciones formales, buen ejemplo de ello podría ser el jardín de invierno de Mies en la casa Tugendhat.

3. El camino de llegada a Casa.

La tercera parte es un nexo. Conecta las dos ideas principales de la tesis mediante una relectura histórica que permite contextualizar y poner en situación el punto de arranque de la cuarta parte. El contenido original es escaso, algunas de las ideas que estaban fijadas con anterioridad en mi cabeza resultaron confirmadas con las palabras de otros que, por más incisivas y dedicadas a la materia, ayudaron a confirmarlas. En ese sentido, esta parte no sustituye a libros ya existentes, y aunque la mirada y su enfoque son más acotados no creo que justificase por sí mismo un documento independiente (aquí discrepo del miembro del tribunal que veía la posibilidad de una tercera tesis). Sin embargo, probablemente resumida y seguramente reconducida, puede prologar a la cuarta parte en la configuración de un libro de contenido coherente.

4. Miradas desde el interior, temas desde el exterior.

Esta cuarta parte es la central de la tesis, y sumada con la anterior debería componer el núcleo principal de la publicación.

Situado ya en nuestro ámbito geográfico específico, el norte de Portugal, continúo con el estudio de la problemática de la disolución del límite del espacio, y la continuidad y evolución de los mecanismos proyectuales que han ayudado a desarrollarla durante la segunda mitad del siglo XX.

Para lograr ese objetivo se definió un ámbito de trabajo previo excesivamente ambicioso que recorría la obra doméstica de numerosos arquitectos portugueses, para posteriormente reducirlo a las casas de cuatro arquitectos representativos, de las cuales se procedió a recopilar toda la información disponible, recurriendo en muchos casos al propio archivo de los arquitectos.

Se procedió igualmente a la localización geográfica de las casas y a la visita, dibujo y toma de fotografías generales y de detalle de algunas de ellas.

Para este resumen, y ante la imposibilidad de reproducir el extenso recorrido contenido en el documento escrito de la tesis, he optado por seleccionar algunas casas que permitan un panorama lo más amplio posible tanto temporal como de las soluciones empleadas y su evolución. Comenzaremos con la casa en Ofir del arquitecto Fernando Távora.

Unos años antes de 1950, un jovencísimo Fernando Távora publicó un texto que bajo el título de “o problema da casa portuguesa” lanzaba la idea de la necesidad de encontrar una vía propia para realizar una arquitectura que reflejase el carácter y la idiosincrasia portuguesa sin renunciar a los fundamentos y ventajas de la arquitectura moderna. Todo estaba por hacer comenzando por el principio diría Távora, y ese principio bien puede ser la casa de Ofir considerada por algunos como la cabaña primitiva de la arquitectura moderna portuguesa.

La noción de origen dio también lugar a la búsqueda de la arquitectura popular como fuente primordial de investigación entre los arquitectos de Portugal durante los años 50, sobretudo con el Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa, bajo la dirección de Francisco Keil do Amaral y con la participación, entre otros arquitectos, de Fernando Távora. Este estudio quedó recogido en una publicación de tres volúmenes, y sentó las bases a partir de las cuales se desmontaría la unicidad de la “casa portuguesa” defendida por el régimen salazarista y fue, además, punto de arranque de una recuperación de la modernidad sin renunciar a los orígenes culturales propios.

Una primera mirada desinformada a la casa de Ofir nos podría dar una lectura errónea basada exclusivamente en los elementos tipológicos propios de la arquitectura popular presentes en ella.

Una segunda lectura puede contextualizarla culturalmente con otras obras modernas precedentes con sensibilidades parecidas en su aproximación a lo vernacular, como la villa Stennas del arquitecto Gunnar Asplund.

Pero más allá de las similitudes formales de la articulación de los volúmenes con el leve giro entre ellos, la planta de la casa de Ofir es programáticamente moderna con su división funcional del programa en tres cuerpos independientes que acotan y se apropian del espacio exterior que los rodea.

Un elemento clave en esta apropiación del espacio exterior va a resultar la estructura, y en concreto la presencia de las grandes vigas de canto de hormigón que macladas en su apoyo y prolongadas sobre los muros se nos presentan al igual que otros elementos de la casa con un lenguaje plástico claramente moderno.

Las vigas liberan el frente de los dos volúmenes principales hacia el jardín, que Távora denominaba patio para esta casa, y permiten la incorporación del exterior al interior del espacio doméstico.

La continuidad material del pavimento de piedra es uno de los mecanismos empleados por Távora para remarcar la conexión espacial de los espacios intersticiales a los volúmenes. Aunque la continuidad alcanza su máxima expresión con la definición del paño acristalado que separa la sala del jardín, y que abre la estancia completamente al exterior. La presencia de un muro divisorio que no llega a techo y el hábil empleo de las aberturas y de la luz natural parecen evocar que el espacio se ha desvanecido en su perímetro.

La propuesta recogida en el plano de carpintería es aun más contundente en la disminución de la presencia de los montantes perimetrales y verticales que recogen la puerta de vidrio orlada en madera. La propuesta ejecutada debe renunciar por motivos constructivos a la excesiva esbeltez de los montantes que sostienen la puerta.

Esta solución nos remite a aquellos paisajes enmarcados en los que la definición del marco es precisamente la clave visual del conjunto. Pero en esta ocasión la presencia potente de la puerta de madera, más opaca, con mayor sección, y visualmente más pesada, es la que potencia por contraposición la ligereza y transparencia del paño que la contiene. Parece así flotar en el vacío.

Este mecanismo va a tener una cierta persistencia, con soluciones similares en casas de Eduardo Souto de Moura o de João Álvaro Rocha, aunque con ciertas variaciones.

En la primera casa de Nevogilde la puerta está compuesta por una doble corredera que se relaciona con un gran paño de vidrio fijo cuya carpintería empotrada desaparece visualmente.

En la segunda casa no Lugar da Varzea, Rocha desplaza la puerta a un lateral en la sala.

Para después volverla a centrar en los dormitorios, colocando además otro elemento de transición en el contacto con los planos verticales que mediante opacos abatibles resuelve el problema de la ventilación.

Esta desmaterialización de los encuentros entre los planos podemos observarla igualmente en la puerta principal de acceso a la casa.

En la solución transparente del paramento de la cocina con la alacena suspendida que nos remite nuevamente a Le Corbusier o en otros elementos que amueblan los paramentos, flotan o introducen la luz desmaterializando su encuentro con los muros.

En la casa Beires de Álvaro Siza que presenta uno de los detalles constructivos más influyentes para la arquitectura portuguesa contemporánea. Pero para llegar a ella haremos un breve recorrido por los pasos previos que fueron formulando la evolución de ese detalle.

Siza no se limita a eliminar el límite de sus edificios, tampoco disuelve los planos para extender el interior de sus espacios; en Siza la apertura está condicionada por la mirada, y la extensión del espacio interior al exterior es un acto de apropiación que se ejecuta desde la presencia del espectador. Mirar es más que ver, es conocer, y los mecanismos de Siza contribuyen a la intensidad de una mirada prefijada, una mirada que más allá de disolver el límite de lo construido lo transforma, lo intensifica como una lupa. La mirada de Siza a veces converge, a veces diverge, en ocasiones abre en otras cierra, pero siempre transforma la realidad de lo que nos rodea aportándole un significado extra.

La Casa de Chá de Leça de Palmeira está pensada desde y para el lugar que ocupa; por y para la mirada del que la recorre y la vive. Ya desde la disposición en planta llama la atención que el edificio no se abre buscando la mayor cantidad de horizonte posible; al contrario, encuentra un lugar exacto donde situarse para desde allí elegir

con precisión el que ha de ser el objeto de su mirada, esa porción precisa de territorio y agua que se convierte de esta forma en su patio privado, en la extensión natural de su espacio interno.

En la sala de té encontramos el recurso de eliminar la pared de cierre en su encuentro con la cubierta; en su lugar una concatenación de grandes lunas de vidrio, recogidas por unos exiguos montantes verticales, atracan contra el plano de madera del techo empotrándose en el mismo sin presencia visible de carpintería superior, y así la cubierta de tablas de madera pasa en perfecta continuidad visual entre interior y exterior.

En el comedor el frente abierto abarca las vistas encuadrándolas entre la estructura, el podio y el alero. La relación con el paisaje se produce mediante la construcción de unos grandes ventanales que a modo de las senkfenster de Mies pueden descender dentro del zócalo desvaneciendo físicamente el límite con el exterior, e incorporando las rocas, el mar y el horizonte al lugar donde nos hallamos.

La solución utilizada por Siza para estas senkfenster es parecida a la empleada por Mies en la casa Tugendhat. Ambas utilizan un sistema de poleas con contrapesos para facilitar el movimiento y la retención de la hoja, sin embargo el accionamiento en el caso del Boa Nova es mecánico en lugar de eléctrico, lo cual elimina la necesidad de generar un espacio ventilado en sótano para el motor, y hace aparecer las llaves de manipulación del mecanismo en el suelo al exterior de las ventanas. Siza va a estudiar con especial atención la solución del goterón exterior de las ventanas para impedir la entrada de agua en la cámara inferior. Esta pieza de cobre va a mejorar aquí la solución proyectada por Mies van der Rohe para sus ventanas, con un doble solape del elemento flexible que se fija a la parte inferior del marco en lugar de quedar solamente confiado a su colocación en la base de la hoja. Por lo demás la similitud de soluciones y de dibujos en ambos casos es considerable.

La casa Rocha Ribeiro presenta parecidos y deudas con el Boa Nova. Aquí, las puertas y las ventanas ocupan la fachada hasta la parte superior, evitándose así los vanos recortados, que se habían convertido en uno de los anatemas del pos-inquérito.

La apertura de la carpintería de la cocina proyectándose desde su parte inferior, contribuye a la sensación de objetos con carácter independiente, superpuestos al volumen; casi dan idea de pequeñas paredes de cristal y madera que fueran a levantarse para abrir completamente el interior.

La ampliación de la casa realizada entre los años 1969 y 1970 se remata con un espacio de trabajo acristalado superiormente y en dos de sus lados. Este mecanismo genera un espacio a medio camino entre el interior y el exterior; las carpinterías de madera que definen sus límites parecen colgar de la cubierta y la presencia del remate galvanizado de chapa en contraste con el blanco de la madera nos sugiere un cortinero del que enganchasen las carpinterías. La combinación de hojas proyectantes y batientes ayuda a generar esa lectura de objeto desmontable que permite la máxima relación con el exterior.

En la casa Alves Santos construida entre medias de estas dos intervenciones de la casa Rocha Ribeiro, la fenêtre en longueur de la planta superior adelanta su posición con respecto al plano de carpintería inferior para intensificar la percepción de apertura total y su superposición sobre el plano de fachada.

Pero es en la ampliación de una casa para Alcino Cardoso en Moledo donde Siza presenta por primera vez y de manera completa la solución de ventana colgada superpuesta completamente al volumen.

La carpintería parece ser que está basada en una antigua ventana de guillotina encontrada en el lugar, que fue usada como referencia en el taller para la elaboración del conjunto. Pero la clave del mecanismo reside en su posicionamiento tangente y superpuesto a la propia cubierta, y separado de ella mediante el canal de recogida de aguas. Esto confiere a la solución un carácter de membrana de revestimiento, lo que sumado a la capacidad de abertura de los elementos, la dota de un carácter más propio de un mirador o de una veranda.

Llegamos, por fin, a la casa para Carlos Beires en Povoá de Varzim, que supone un momento singular de culminación dentro de la obra de Siza, donde recoge las conclusiones de los temas con los que ha estado trabajando en los años anteriores, pero reorientándolos hacia límites insospechados.

La casa está situada en una parcela anodina dentro de una trama de ciudad jardín mal concebida, que se ha ido colmatando en base a los objetos y aspiraciones pagados por los resultados económicos de la emigración

portuguesa de finales de los años 60. Siza se enfrenta con unas condiciones normativas impuestas de gran repercusión, y a la petición del cliente de concebir una casa con patio.

El patio no cabe físicamente en la parcela, y la solución pasa por la generación de un volumen compacto, al que se le elimina una esquina para producir la conexión con el exterior. El mecanismo de definición de esta disolución es extremadamente expresivo y si se quiere violento, hasta el punto que Siza, en un primer gesto seminal durante la visita al solar, explota la esquina del volumen, motivo por el cual se la conoce también como "casa bomba".

El resultado de la destrucción de la esquina del volumen se cubre con una tela de vidrio que tapa la herida producida por la operación, definiendo un cierre fractal, o tal vez cubista como apunta William Curtis (en el sentido analítico del término), mediante una compleja carpintería de madera sobrepuesta a los elementos. El grado de esbeltez y el color negro con el que está pintada la carpintería contribuyen a su levedad y a su percepción ambigua, como si se tratase de acero. La cortina de vidrio retoma la solución de la casa Alcino Cardoso en el detalle de encuentro con la cubierta, superponiéndose al forjado, en una solución que va a tener "uma influência duradoura nas novas gerações, e mesmo até essencial na obra de Eduardo Souto de Moura".

El principio de superposición del cerramiento va a lograr dos objetivos visuales fundamentales. El primero se produce desde el interior, y está basado en la distancia que se genera entre carpintería y plano horizontal de techo; distancia que nos entrega el paso limpio del elemento y la pérdida visual su límite superior. Es decir, si asumimos que la carpintería, a modo de marco, es la que sustenta el peso visual de la definición del plano de fachada vidriado, la pérdida visual de alguno de sus elementos definidores de borde, le otorga al cerramiento un carácter intensificado de flotabilidad y por lo tanto diluye su presencia, aumentando la conexión visual entre el interior y el exterior de la estancia.

El segundo desde el exterior consiste en hacer desaparecer la volumétrica másica de la arquitectura tras la cortina inmaterial del plano de vidrio.

En esta casa la propia definición constructiva de los mecanismos sufre un proceso de abstracción muy marcado, pasando de la tectonicidad exacerbada del oficio de sus primeras carpinterías de madera, a una atectonicidad que, sin embargo, no supone renuncia alguna a un alto grado de desarrollo de los detalles

La carpintería esta partida verticalmente en tres módulos superpuestos, de abajo a arriba y de dentro a fuera al tiempo; el superior, fijo, recoge tras de sí la parte central que sube a modo de ventana de guillotina; el inferior, en algunos casos, se abre a modo de puerta para permitir el acceso al exterior. También, en la planta superior, unas puertas correderas perpendiculares a fachada establecen la relación entre el plano de la carpintería y las divisiones de las habitaciones, de manera que cuando quedan todas abiertas se libera el espacio interior permitiendo la circulación en toda su longitud.

La arquitectura de Eduardo Souto de Moura ha tenido su eje fundamental en el programa doméstico, y es ejemplo claro de la influencia que dicho programa ha ejercido en el conjunto de las premisas de la arquitectura en el Norte de Portugal.

La persistencia de los temas en su obra y la constancia con la cual los desarrolla brindan una magnífica oportunidad para analizar los mecanismos de disolución del límite del espacio que por otra parte son parte indisoluble de su arquitectura hasta la fecha.

La reconversión de una ruina en Gêres es una pequeña obra extremadamente reveladora respecto a determinadas claves de las preocupaciones que van a acompañar a Souto de Moura.

El tratamiento del frente de la construcción, abierto completamente mediante la doble carpintería corredera de acero, nos devuelve a la persecución de la conexión espacial y visual entre el espacio interior y el exterior. Este hecho viene reforzado por el retraso de los elementos portantes, y por la presencia de la puerta corredera perpendicular a las carpinterías, que divide el espacio interior, al tiempo que los conecta cuando se recoge sobre la superficie del muro.

En esta obra están ya presentes dos de las soluciones tipo que Souto va a emplear en los años venideros. La solución proyectada con el frente de vidrio colgado por delante del forjado a la manera que acabamos de ver con Siza, y la solución finalmente construida con las carpinterías colocadas a modo de marco entre forjado superior e inferior.

La relación de Souto con el concepto de ruina viene de antes cuando proyecta una casa para Karl Friederich Shinkel para un concurso. Es importante entender la contextualización en las obras de Souto de Moura como el correcto apropiarse de los elementos a su disposición en cada momento y en cada lugar, incluidos aquellos tipológicos, culturales o de las maneras de vivir. Para Souto todo ello forma parte del material analógico, por referencia a las analogías que de él puede hacerse, disponible para la elaboración del proyecto.

Esta casa recupera cierta idea de elaboración del lugar como punto de partida para su configuración. Ya en los primeros bocetos, se intuye la presencia de las piedras como fragmentos de un pasado inventado, como lugares de los recuerdos y el territorio a los que adherirse para poder concebir la arquitectura que Souto quiere hacer. Allí donde no existe la ruina, Souto se la inventa como punto de partida para generar el contexto sobre el que trabajar.

Como si de una operación de la memoria se tratase, se procede a la disposición de los muros de granito que van a articular tanto los espacios exteriores como la propia casa. Después el resto de partes, de materiales, trasdosan, completan y se superponen a la piedra para acabar de construir la imagen de la vivienda. Sin la presencia de estos muros de granito desaparecería el juego de superposiciones, que se nos revelan plásticamente en la construcción visual de los cantos de los muros trasdosados y en las paredes de ladrillo que completan el juego.

Desarrollada en una única planta, la cubierta se convierte en el elemento principal de diálogo con los muros ordenadores de granito. El esquema lineal se dispone sobre el territorio ordenando los espacios libres de distinta escala que serán finalmente los protagonistas por extensión de la vivienda.

Esta obra, más que ninguna otra, ejemplifica la voluntad de trabajar la construcción del límite. La definición de los elementos que se superponen, se traban, se apoyan o se esconden unos tras los otros, alcanza niveles paradigmáticos expresados en la secuencia de secciones constructivas tipo de fachada y como estas se van trabajando.

Este proceso de investigación retoma las soluciones experimentadas por Eduardo Souto hasta ese momento, anticipa el catálogo de mecanismos a desarrollar en los proyectos posteriores, y lo hace de manera exhaustiva, desarrollando todas las hipótesis y combinaciones posibles para las distintas posibilidades presentes.

El estudio de los detalles es completo, extremadamente elegante en las soluciones manejadas. Las variaciones no destruyen el carácter unitario de la imagen de la vivienda, ya que este queda básicamente confiado a la omnipresencia del granito como hilo conductor de la construcción de la vivienda.

En la parte sur de la casa, las carpinterías están siempre comprendidas entre el pavimento y el plano del forjado de cubierta, mientras que en la norte las carpinterías se superponen, definiendo el vértice superior de la edificación. Pasemos a ver las distintas soluciones, comenzando por el noreste.

En la parte norte de la casa se reproduce una solución parecida a la empleada en la Casa das Artes unos años antes. La carpintería está superpuesta al plano de forjado, con los vidrios translúcidos que producen ciertos reflejos en su cara exterior.

En el final del pasillo, justo donde la casa nos recibe por el camino de acceso, la carpintería que cierra el corredor, debido al desnivel interior que se produce en esta parte de la casa, se comporta como un muro cortina superpuesto a los forjados, y se separa de ambos una distancia suficiente como para poder alojar el estore de protección en la parte superior de la sección. Esta situación se resuelve en la parte inferior mediante un perfil de transición.

En el acceso se mantiene la misma solución arrancando desde la cota de suelo coincidente en este caso entre exterior e interior. El paño se acerca mucho más al forjado lo que provoca un doble escalonamiento en el frente

del mismo, el primero genera un cortinero que realiza la transición con el falso techo interior y busca la coincidencia con la junta del despiece de granito del muro exterior. El segundo resuelve, una vez salvado el perfil estructural que finalmente no queda visto, la posición adelantada del canalón de recogida de pluviales.

El paño que cierra la zona de servicio y la cocina hacia su patio está configurado de manera similar a la primera sección que hemos visto, con el canalón retrasado sobre el forjado y la carpintería distanciada del mismo para recoger el estore, aunque arrancando aquí desde el suelo. La carpintería en este caso marca mayoritariamente los montantes verticales, pero mantiene el juego de despiece de pequeños cuadrados tan presente en toda la casa.

Cuando pasamos al frente a sur la cubierta se presenta casi siempre de la misma manera con el menor de los cantos posibles apoyado sobre los muros de granito, y generando una pequeña sombra por el vuelo sobre la carpintería. Forrado el canto del forjado con chapa, esta se pliega y se retrasa para conformar el canalón que recoge la altura total del espesor real de la cubierta.

La carpintería en el baño principal desciende en forma de escalón retomando la dimensión completa en altura salvando el escalón interior de la zona de noche.

Sin embargo en los dormitorios esta solución se modifica. Aquí, el dintel de granito ligeramente resaltado respecto al plano de cierre, sostiene un potente diedro elevado de granito que oculta tras de sí la solución de la cajas de persiana colocadas sobre la cubierta, para que no produzcan interferencias visuales en la conexión visual de los "huecos" al exterior. Y es que ese pequeño resalte en el dintel de granito, no hace sino poner de manifiesto la autonomía de cada una de las piezas que componen la solución, de manera que no puedan confundirse las interrupciones de los planos, el juego de negativos y positivos, con una operación clásica de apertura de "hueco" en un paño macizo, y quede marcada igualmente la continuidad visual del espesor de la cubierta en toda la longitud del alzado.

Las carpinterías de las habitaciones, son de menor altura, ya que toda la zona se encuentra sobreelevada respecto a las zonas de día de la casa. Por lo demás, son correderas de madera, originalmente pintadas en negro, y actualmente restauradas empleando el mismo color granate del resto de las carpinterías de la casa.

En la esquina suroeste de la vivienda había originalmente un espacio destinado a una piscina interior, cerrado por grandes vidrios fijos con carpintería de acero. Actualmente la restauración y reforma ha trasladado la piscina al exterior de la casa, convirtiendo este espacio en una sala de estar/biblioteca. La modulación ha variado, partiendo por la mitad los grandes paños, y la carpintería de acero ha sido sustituida por una muy esbelta de aluminio del mismo color que respeta la imagen original, pero que permite la apertura del espacio al exterior. Esta carpintería además adelanta su posición en la sección eliminando el pequeño vuelo y la sombra del forjado sobre su plano.

Para acabar pasamos a la zona de la sala y el comedor, donde la carpintería está formada por tres módulos en vertical, los dos primeros iguales entre sí y de proporción cuadrada y el superior mas bajo al perder un elemento subdivisorio.

El paño del salón conserva básicamente la misma solución, pero no tiene las divisiones internas de cada módulo. La solución proyectada en origen disponía contraventanas interiores correderas. Actualmente sendos estores enrollables protegen de la entrada del sol.

Los detalles basados en pletinas y perfiles en L de acero van componiendo una serie de hojas de puerta abatibles, de módulos fijos y de ventanas practicables basculantes. En perpendicular a estos atracan dos puertas correderas, que ya no tienen la subdivisión de la malla de acero de las carpinterías exteriores, y que abarcan los tres módulos de altura completos, deslizándose por delante de los muros a los que se asocian.

La composición de estos detalles de carpintería en acero retoma temáticas y soluciones trabajadas durante años por Mies van der Rohe, y va a tener continuidad a lo largo de la obra de Eduardo Souto en un proceso continuo de depuración, que le llevará a soluciones combinadas de pletinas y perfiles de acero y de latón, llegando incluso a plantear la extrusión completa del perfil en fundición de latón para algún proyecto público.

5. *La Casa del Principio del Mundo. Tres recorridos gráficos.*

La quinta parte puede entenderse como una especie de estudio del caso, aunque realmente todo lo anterior vaya siempre igualmente acompañado del análisis de las obras fundamentales. Tuvo por objetivo la compilación de una parte del material original tanto gráfico como fotográfico que he podido reunir a lo largo de mi investigación, gracias en buena parte a la generosidad extrema por parte de Eduardo Souto y João Rocha. Por su cantidad y condición resultaba imposible de colocar en paralelo al texto principal de la parte anterior, ya que hubiese cortado excesivamente el hilo narrativo y del análisis, e igualmente hubiera creado conflictos de paridad con aquellas casas de las que no disponía de una cantidad de material semejante. En un proceso de reelaboración en formato libro esta parte podría plantearse como una publicación independiente con un carácter básicamente distinto al que presenta esta colección. También tendría cierta lógica recuperar una pequeña selección del mismo para ser incluido en un libro que compilase la tercera y la cuarta parte de la tesis.

Los anexos, anexos son.

Del resto de operaciones necesarias para transformar la tesis en libro...

Ya he indicado anteriormente que partes podrían transformarse a mi parecer en un libro o en varios distintos.

De todas las posibilidades, la más sencilla de adaptar por contenido y forma sería la segunda parte. Creo que la temática de la disolución del límite del espacio en los tres maestros es la que más se ajustaría al espíritu de esta colección, aunque no se trate del núcleo central de la propia tesis.

Pero, por otro lado, la lógica impondría la selección de la tercera y cuarta parte como objeto de la publicación. Para ello sería necesario realizar cambios de maquetación, por su puesto, pero además me gustaría reescribir numerosas partes para adaptarlas tanto en lenguaje como en forma a una escritura menos académica y más apropiada para un libro de divulgación que habrá de tener un público acotado pero no determinado.

El resto de operaciones son las normales para la reconversión de un trabajo académico, o la edición de un libro cualquiera.