

Naturalezas apropiadas en las primeras obras de Távora, Siza y Souto de Moura

Appropriate Nature in the early works of Távora, Siza and Souto de Moura

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJO

Ricardo Meri de la Maza, Clara E. Mejía Vallejo, "Naturalezas apropiadas en las primeras obras de Távora, Siza y Souto de Moura", *ZARCH* 17 (diciembre 2021): 108-121. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2021175890

Recibido: 14-05-2021 / Aceptado: 04-10-2021

Resumen

Un tema presente en la arquitectura del norte de Portugal es el de la atención a la relación con el lugar y con la naturaleza. Algunas de las primeras obras realizadas por Távora, Siza y Souto de Moura permiten realizar una lectura de aproximaciones heredadas, bien compartidas, bien traducidas o reconvertidas, que ejemplifican la evolución de la arquitectura en esta temática en la segunda mitad del siglo XX. Para ello, vamos a hablar de la apropiación de la naturaleza en términos tanto físicos como culturales, y de lo apropiado tanto desde la óptica de lo adecuado como de lo que se ha hecho propio. En este recorrido, veremos cómo Távora sintetiza la tradición y la arquitectura moderna en la casa de Ofir, partiendo de las condiciones del contorno natural como parámetros que ajustan las herramientas compositivas de la arquitectura a la hora de apropiarse del lugar. También veremos cómo Siza retoma la noción de fragmento de naturaleza acotada que delimita un espacio exterior con las condiciones precisas para la mirada y la relación con el interior, en las que la precisión de la geometría y el posicionamiento exacto en el territorio son fundamentales para la apropiación de la naturaleza. Y, por último, veremos cómo Souto de Moura transforma estas aproximaciones desde una operativa pragmática de la apropiación de un espacio natural acotado y predefinido, incluyendo además la ruina como material natural disponible con el que trabajar.

Palabras Clave

Naturaleza, apropiación, inserción, Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura.

Abstract

A very common theme in the architecture of northern Portugal is paying attention to the relationship with the place and with nature. Some of the early works by Távora, Siza and Souto de Moura allow a lecture on inherited approaches, either shared, adapted or reconverted, which exemplify the evolution of architecture in this theme in the second half of the twentieth century. To this end, we are going to talk about nature appropriation in both physical and cultural terms, and about the appropriate both from the point of view of what is proper and of what has become one's own. In this journey, we will see how Távora synthesises tradition and modern architecture in the Ofir house, starting from the conditions of the natural surroundings as parameters that adjust the compositional tools of architecture when it comes to appropriating the place. We will also see how Siza takes up the notion of a fragment of enclosed nature that delimits an exterior space with the precise conditions for the gaze and the relationship with the interior, in which the precision of the geometry and the exact positioning in the territory are fundamental for the appropriation of nature. And finally, we will see how Souto de Moura transforms these approaches from a pragmatic operative of the appropriation of a delimited and predefined natural space, also including the ruin as an available natural material with which to work.

Keywords

Nature, appropriation, insertion, Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura.

Ricardo Meri de la Maza

Universitat Politècnica de València (rimede@pra.upv.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6462-8847>

Ricardo Meri de la Maza (Valencia, 1974). Arquitecto (2002) y Doctor Arquitecto (2012) por la Universitat Politècnica de València. Actualmente es profesor Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV. Ha impartido clases en la Universidad CEU Cardenal Herrera y en la Universidade Lusófona do Porto. Sus principales líneas de investigación están vinculadas con la mirada, la ventana y la construcción del límite, con la arquitectura portuguesa moderna y contemporánea, con los mecanismos que vinculan la materialización y sus consecuencias visuales, y con la prefabricación y la industrialización. Ha publicado artículos entre otras revistas en *Energy & Buildings*, *PPA*, *Informes de la Construcción*, *VLC Arquitectura*, *Rita fundamentos*, *Dearq*, etc. En la actualidad es director de la revista *TC Cuadernos*, donde ha editado numerosas monografías de los más importantes arquitectos contemporáneos, y co-director de la colección de libros de investigación *Architectural Research Tribune*.

Clara E. Mejía Vallejo

Universitat Politècnica de València (cemejia@pra.upv.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4104-3053>

Clara Elena Mejía Vallejo (Bogotá, 1969). Arquitecta (1999) y Doctora Arquitecta (2015) por la Universitat Politècnica de València y profesora Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Sus principales líneas de investigación se centran en la obra del arquitecto Rogelio Salmona, en la producción de Le Corbusier entre 1948 y 1954 y en la mirada como herramienta para el arquitecto. Publicaciones recientes: editora junto con Jorge Torres del libro "Le Corbusier. La recherche patiente 50 años después" (2017), y autora del capítulo, "Le Village du Gouverneur. Un proyecto de síntesis"; "Rogelio Salmona y la construcción del límite. Diálogos entre topografía y paisaje" revista *PPA* (2019) y "Lecciones desde la historia: Rogelio Salmona y Pierre Francastel" revista *dearq* (2018). Es co-directora de la colección *Architectural Research Tribune*.

Naturalezas propias y naturalezas apropiadas

Las relaciones existentes entre Fernando Távora, Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura son ampliamente conocidas. Sin embargo, en numerosas ocasiones se han limitado a una lectura maestro-discípulo o a la traducción directa de operaciones metodológicas o semántico-constructivas algo reduccionistas. Un tema innegablemente asociado a la arquitectura de Portugal es el de su atención a la relación con el lugar y, consecuentemente, con la naturaleza. Las primeras obras realizadas por estos tres arquitectos permiten realizar una lectura de aproximaciones heredadas, compartidas o reconvertidas, que ejemplifican su evolución durante la segunda mitad del siglo XX. Para esta lectura, vamos a hablar de la apropiación en términos tanto físicos como culturales, y de lo apropiado tanto desde la óptica de lo adecuado como de lo que se ha hecho propio.

En la antigüedad clásica se concebía la naturaleza como Cosmos y, por lo tanto, como punto de referencia de todas las cosas, en particular de la acción del hombre como parte de la naturaleza. La progresiva *desdivinización* de la naturaleza permitió la independencia de la acción transformadora del hombre¹ y la aparición del sentimiento de apropiación. Durante el siglo XX varios pensadores² aluden a la naturaleza como fenómeno cultural, por lo tanto, indefectiblemente pensada por el hombre bajo la óptica de una determinada cultura,³ dando lugar a un segundo grado de apropiación.

Estas diversas aproximaciones filosóficas tuvieron su reflejo en la evolución de la arquitectura moderna, y podemos reconocer varias maneras de establecer relaciones con la naturaleza a lo largo del siglo XX. En las obras que veremos a continuación encontramos varias claves de esta relación que oscilan entre la voluntad de apropiarse de la naturaleza y una manera de entender la construcción como acto cultural.

Fernando Távora y la casa en Ofir: estableciendo los principios

En 1947 Fernando Távora había publicado el texto seminal titulado “O problema da casa Portuguesa”, en el que recogía la siguiente idea: “Las casas de hoy tendrán que nacer de nosotros, esto es, tendrán que representar nuestras necesidades, resultar de nuestras condiciones y de toda la serie de circunstancias dentro de las cuales vivimos, en el espacio y en el tiempo. Siendo así, el problema exige soluciones reales y presentes, soluciones que ciertamente nos llevarán a resultados bien diferentes de los conseguidos hasta ahora en la arquitectura portuguesa. Se abren delante de nosotros, jóvenes o viejos armados de un espíritu nuevo, horizontes vastísimos, campos fértiles de posibilidades, pues todo está por hacer comenzando por el principio”.⁴ ¿Cuáles eran esos horizontes, esas fértiles posibilidades que Távora va a emprender armado con ese espíritu nuevo? Entre otros objetivos, va a proponer y a lograr sintetizar dos referencias aparentemente contrapuestas: sus maestros modernos y la recuperación de la ‘auténtica’ arquitectura popular portuguesa.⁵ Esa síntesis de opuestos, conocida con el nombre de ‘*terceira via*’, empieza a tomar cuerpo con el proyecto de una Casa sobre el Mar para su prueba de CODA (1952). En ella ya se presenta un cierto enraizamiento cultural material mediante la combinación de azulejos blancos y azules propios de Oporto en las fachadas. También podemos destacar que las condiciones programáticas, como Távora remarca,⁶ son fundamentales para entender el lugar de implantación elegido para la casa y su apropiación del horizonte, un tema con claras deudas *corbuserianas*. Aunque la combinación de cultural local y modernidad está presente en este proyecto, el peso de la gramática moderna aún prevalece sobre las ideas que Távora manifiesta por escrito.⁷

1 René Daval, “Nature (idée de)”, en *Encyclopædia Universalis* vol.16 (Paris: Encyclopædia Universalis SA, 1990), 36-9.

2 Schelling, Hegel y Marx entre otros.

3 Alfred Schmidt, *Le concept de nature chez Marx* (Paris: Presses universitaires de France, 1994), 44.

4 Fernando Távora, “O problema da casa Portuguesa”, *Cadernos de Arquitectura* 1 (1947). Recogido en: Fernando Távora (Lisboa: Ed. Blau, 1993). Este texto fue publicado originalmente, en una primera versión más corta, en el semanario *ALÉO* el 10 de noviembre de 1945.

5 Conforme a las conclusiones obtenidas en el “*Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa*”, llevado a cabo por el Sindicato Nacional de los Arquitectos Portugueses entre los años 1955 y 1960, y que contó con la participación de Fernando Távora como coordinador de la zona norte.

6 “*A casa destina-se a um casal sem filhos que tem pelo mar uma ilimitada admiração; o local é na Foz do Douro*”. Fernando Távora, *Arquitectura Portuguesa e cerâmica e edificação* 3-4 (abril 1953): 19.

7 Cfr. Bernardo José Ferrão, “Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora. 1947/1987”, en *Fernando Távora*, Luiz Trigueiros coord. (Lisboa: Blau, 1993).

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJONaturalezas apropiadas
en las primeras obras de Távora,
Siza y Souto de MouraAppropriate Nature in the early works
of Távora, Siza and Souto de Moura

La búsqueda se consolida en la propuesta para la Casa de Ofir⁸ (1957-58), recogida bajo la noción de *compuesto*⁹ en el texto que acompañó la publicación de la casa, y que ponía un énfasis especial en su relación con el lugar, tanto en los aspectos físicos como en los culturales.

El proyecto de la casa de Ofir fue presentado por Fernando Távora en el CIAM XI de 1959 en Otterloo (momento de la disolución de los congresos de arquitectura moderna) y, como recuerda el propio Távora, fue bien recibido.¹⁰ La crisis de la modernidad ya estaba arraigada en el panorama europeo, con la necesidad de recuperar historia y tradición. Y una atención cuidadosa con el lugar tanto desde sus aspectos físicos como de la cultura local abre una nueva manera de hacer en ese momento, con la que Távora va a ser capaz de integrar dos lenguajes, sin fundamentarse en aspectos formales o en fórmulas modernas preestablecidas, buscando un arraigo tanto físico como cultural. Álvaro Siza escribió: “La casa Ofir (...) provoca, con esa naturalidad, un auténtico sobresalto renovador; poca gente es sensible, en la época, al hecho de que utiliza una estructura espacial moderna y nórdica”.¹¹

Vamos a incidir en la dicotomía aparente que implica su relación con el lugar: por un lado, la casa se implanta y se configura como refugio; por otro se abre y disuelve puntualmente sus límites para integrar la naturaleza domesticada con el interior de la vivienda. La casa se emplaza en el pinar de la playa de Ofir, en un brazo de tierra relativamente estrecho orientado sensiblemente en dirección norte-sur que acompaña la desembocadura del río Cávado. En aquel momento la presencia de otras edificaciones debía ser puntual, y el territorio una naturaleza aún por domesticar. Como Távora expone: “el terreno tiene su forma, su vegetación, su constitución; en verano sopla allí el enervante viento del Norte, en invierno el castigador del Sudoeste”.¹² Esto explica la posición relativa de la casa, con los volúmenes cerrados al norte, el brazo de las habitaciones orientado como el brazo de tierra y casi cerrado hacia el océano, y la apropiación precisamente del ángulo abierto protegido al sudeste en dirección al río Cávado.

Su división funcional en tres volúmenes diferenciados (día-noche-servicio) remite a los esquemas funcionales del momento, pero también al implantarse sectoriza e independiza el territorio en fragmentos con vocaciones muy marcadas. Por un lado, queda el sector del acceso, con su aproximación bien definida y una manera de acceder que Siza retoma en algunas de sus primeras obras. A las espaldas de la casa queda el sector propio del volumen de servicio incluyendo la aproximación del automóvil al garaje siempre oculto de la vista. Por último, el sector más importante es al que se abren en ángulo obtuso tanto la zona de día como la de noche, conformando un espacio acotado y bien delimitado tanto por la topografía de la parcela y su vegetación como por la posición de la fuente que Távora diseña. De esa manera, Távora opta por integrar los espacios de la casa y del jardín, que él denominaba *patio*¹³ (figura 1).

A pesar de su aparente aspecto tradicional, la estructura de las fachadas al *patio* se conforma mediante sendas vigas de hormigón armado que salvan toda la luz y se muestran con independencia, tanto por su materialidad como por la macla parcial con el muro en el que apoyan. La independencia conceptual de la estructura facilita la disolución de los límites del espacio y su apropiación de una naturaleza ya acotada y domesticada.

Távora decide que el espacio principal de día de la casa abra de manera franca y directa a este jardín, y para ello va a diseñar el límite mediante una carpintería en madera extremadamente intencional. El dibujo original de proyecto muestra el propósito de formalizar un gran paño de vidrio fijo en el que *flota* como elemento

8 “Una de las más elementales nociones de Química nos enseña cual es la diferencia entre un compuesto y una mezcla y tal noción nos parece perfectamente aplicable, en su esencia, al caso particular de un edificio. (...) en esta vivienda construida en el pinar de Ofir, procuramos, exactamente, que resultase un verdadero compuesto y, aún más, un compuesto en el cual entrase en juego una infinidad de factores, de valor variable, ciertamente, pero todos, todos a considerar”. Fernando Távora, “Ofir”, Memoria del proyecto, 1957. Publicado originalmente en rev. *Arquitectura* 59 (julio de 1957). Recogido en *Fernando Távora*, Luiz Trigueiros coord. (Lisboa: Blau, 1993).

9 Távora termina el texto afirmando que esta síntesis de múltiples factores es el único método posible para que las obras alcancen por su individualidad un valor universal.

10 “Presenté aquel trabajo y el trabajo fue bien visto. EL trabajo fue criticado, sin digamos descortesía por los hombres más próximos”. Catálogo de exposición. AA. VV., *Távora: desenhos de viagens-projectos*, (Guimarães: Departamento autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho), 18.

11 Álvaro Siza, “*Fernando Távora*”, Catálogo de la exposición: Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho, (Oporto: FAUP, enero de 1987). Recogido en: Carlos Campos Morais, *Álvaro Siza: Textos* (Barcelos: Civilização Ed., 2009).

12 Fernando Távora, “Ofir”, Memoria del proyecto, 1957. Ver nota 10.

13 Vid. Michel Toussaint, *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958* (Lisboa: Editorial Blau, 1992).

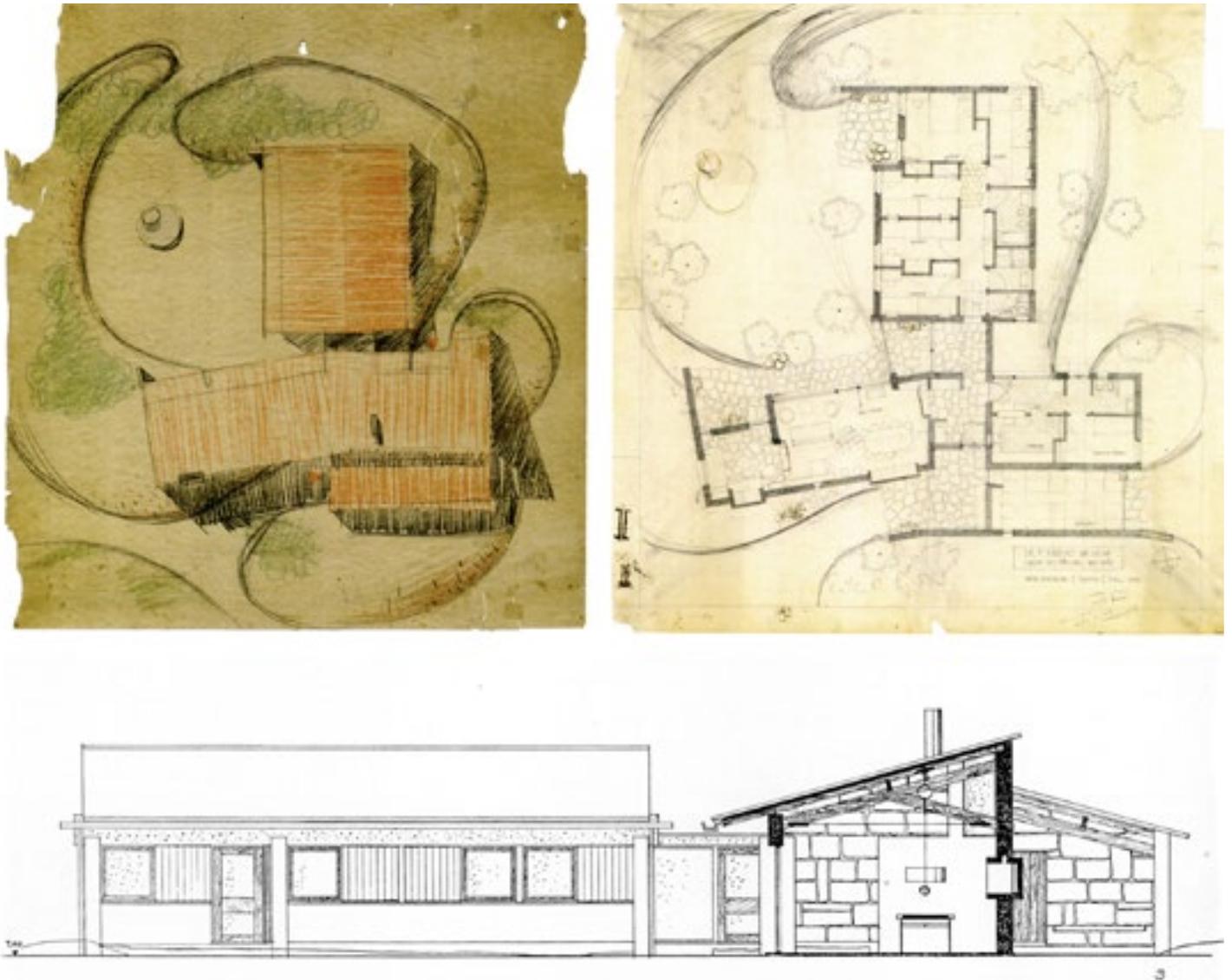


Figura 1. Casa en Ofir. Fernando Távora. Planta general, planta de anteproyecto y alzado-sección por la sala. Fuente: Espólio Fernando Távora, Fundação Instituto Marquês da Silva: FIMS/FT/0040-pd0018; FIMS/FT/0040-pd0004; FIMS/FT/0040-pd0007 (parcial).

- 14 Catálogo de exposición. AA. VV., Távora: *desenhos de viagens-projectos*, 23.
- 15 En la que las tres áreas funcionales se componen a partir de un cuadrado dividido a cuartos, y el fragmento restante configura el ángulo abierto a un jardín-patio trasero protegido
- 16 Calificada como Monumento Nacional el 25 de mayo de 2011 (IPA.00020302).
- 17 El proyecto fue desarrollado por Álvaro Siza con António Menéres, Alberto Neves, Luis Botelho Dias y Joaquim Sampaio a partir de un concurso realizado en el estudio de Fernando Távora, aunque, como el propio Siza explica, en la construcción sólo permanece con él Luis Botelho Dias. Ver: "Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura", Casabella 800 (abril 2011): 62.

autónomo insertado una puerta orlada de madera de carácter más pesado. Finalmente, Távora opta por mantener la sección del marco de la puerta en madera de pino con una apariencia similar en todos sus elementos, y la puerta, con su sólida presencia, ayuda a destacar la inmaterialidad y transparencia del paño y resuelve la conexión física entre interior y exterior. Como explica Távora: "Tuve siempre un poco esa obsesión por la cuestión de la ventana, porque realmente la ventana es un agujero, con el que tocamos el exterior. Por lo tanto, en el contacto entre interior y exterior, la puerta o la ventana es una cosa fundamental. Y realmente, aquello que la gente ve, como lo ve y lo que ve es fundamental en una casa. Y como consecuencia, yo tengo mucho esa obsesión del espacio abierto y del espacio cerrado y de las relaciones entre los espacios".¹⁴

Álvaro Siza en la Casa de Té de Boa Nova: la apropiación del paisaje

Parte de los temas que acabamos de ver van a trasladarse a las primeras obras de Álvaro Siza. Quizás la interpretación más directa del esquema y de la relación interior-exterior se encuentre en la casa Carneiro de Melo¹⁵ (1957-59). No obstante, para entender las variaciones en la transferencia de esta temática es necesario acudir a una casa que no lo es: la Casa de Té de Boa Nova,¹⁶ comenzada en 1958 cuando Siza¹⁷ aún colaboraba en el estudio de Fernando Távora y acabada en 1963.

En el estudio de la relación con el lugar del edificio, es posible entender la operación como una inserción entre las rocas y una mera apertura de los espacios interiores del restaurante hacia un paisaje tratando de apropiarse de su gran fuerza visual. Esto parece evidente desde la perspectiva de la elección de su emplazamiento exacto. Vamos a proponer, en cambio, una lectura en paralelo a la casa de Ofir, que implica la sectorización del entorno en tres fragmentos de territorio asociados a los elementos funcionales del programa.

En el Boa Nova, la parte del programa de servicio no se configura como un tercer elemento independiente, sino que gira para adosarse en paralelo por detrás de las salas del restaurante y del salón de té. La articulación entre las tres partes, como ocurre en Ofir, se hace por medio del volumen del acceso que, al tiempo, es circulación y recorrido. La llegada al edificio, por medio de un podio que lo levanta y lo acota, marca la separación entre los dos primeros sectores en los que el edificio divide el entorno próximo: por un lado, el situado al noreste en relación con la refinería y que pertenece a la parte del volumen de servicio, aunque limitada a un mínimo la relación interior-exterior; por otro, el situado al sureste, con la presencia de la playa de arena, que mantiene correspondencia con el propio acceso y permite una mirada transversal hacia la línea de costa. El último sector, al noroeste, conforma, como en Ofir, una especie de patio privado en el paisaje a través de la relación que se establece entre el volumen del restaurante, la capilla de Boa Nova y la presencia de las grandes rocas. De esa manera, Siza ya dispone de todos los elementos para apropiarse de un fragmento de la naturaleza como extensión de su espacio interior.

Esta operación parte de una serie de decisiones geométricas que van desde la triangulación de los tres elementos mencionados, pasando por la prolongación y alineación del cuerpo del restaurante, hasta la propia configuración interna de su planta con una articulación en ángulo cerrado. Siza busca premeditadamente tangencias que definan y limiten ese fragmento de costa que se apropia. No abre el edificio en abanico a la manera aaltiana, buscando la mayor cantidad de horizonte posible, ni con ángulo obtuso como en Ofir, sino que pliega la planta, cerrando la mirada, acotándola a un ámbito enmarcado por las rocas y la capilla. Busca 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, mar y horizonte que se convierte en su patio privado, en la extensión natural de su espacio interno. Quizás hubiera podido forzar aún más esa relación, como recordaba Siza años después en la revista *Quaderns*: “Durante la elaboración del proyecto me preocupaba muchísimo el paisaje, no solamente el paisaje en general, sino el del lugar concreto donde se situaría el restaurante, y hoy pienso que el diseño es demasiado paralelo al paisaje. Recuerdo que fui numerosas veces a dibujar el perfil de las rocas porque era imposible obtenerlo de una planta topográfica”¹⁸ (figura 2).

El edificio está pensado desde y para el lugar que ocupa; por y para la mirada del que lo recorre y lo vive. No es una operación realizada meramente en planta, también se refuerza en la sección y el recorrido. La elevación del zócalo y el vuelo de la cubierta inclinada acotan el acceso a una dimensión humana que comprime al visitante para aislarle de la naturaleza que le rodea. Al cruzar la puerta, el espacio se tensa en vertical abriendo sendas diagonales hacia arriba y hacia abajo. Y conforme se avanza hacia la escalera, Siza presenta tres porciones de exterior condensadas en tres vistas que resumen todo lo que se ha apropiado. El primer encuadre, el inferior, nos entrega las rocas, el abrupto terreno en el que el edificio se ha posado domesticándolo, y recuerda su fuerte presencia. El segundo encuadre, horizontal, está situado exactamente a la altura de los ojos y, si se tiene la fortuna de compartir estatura con Siza, ofrece la visión centrada de la línea del horizonte, el límite entre el cielo y el mar, la distancia máxima que se puede abarcar

18 “Entrevista con Álvaro Siza”, *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme*, 159 (oct.-nov.-dic. 1983): 10.

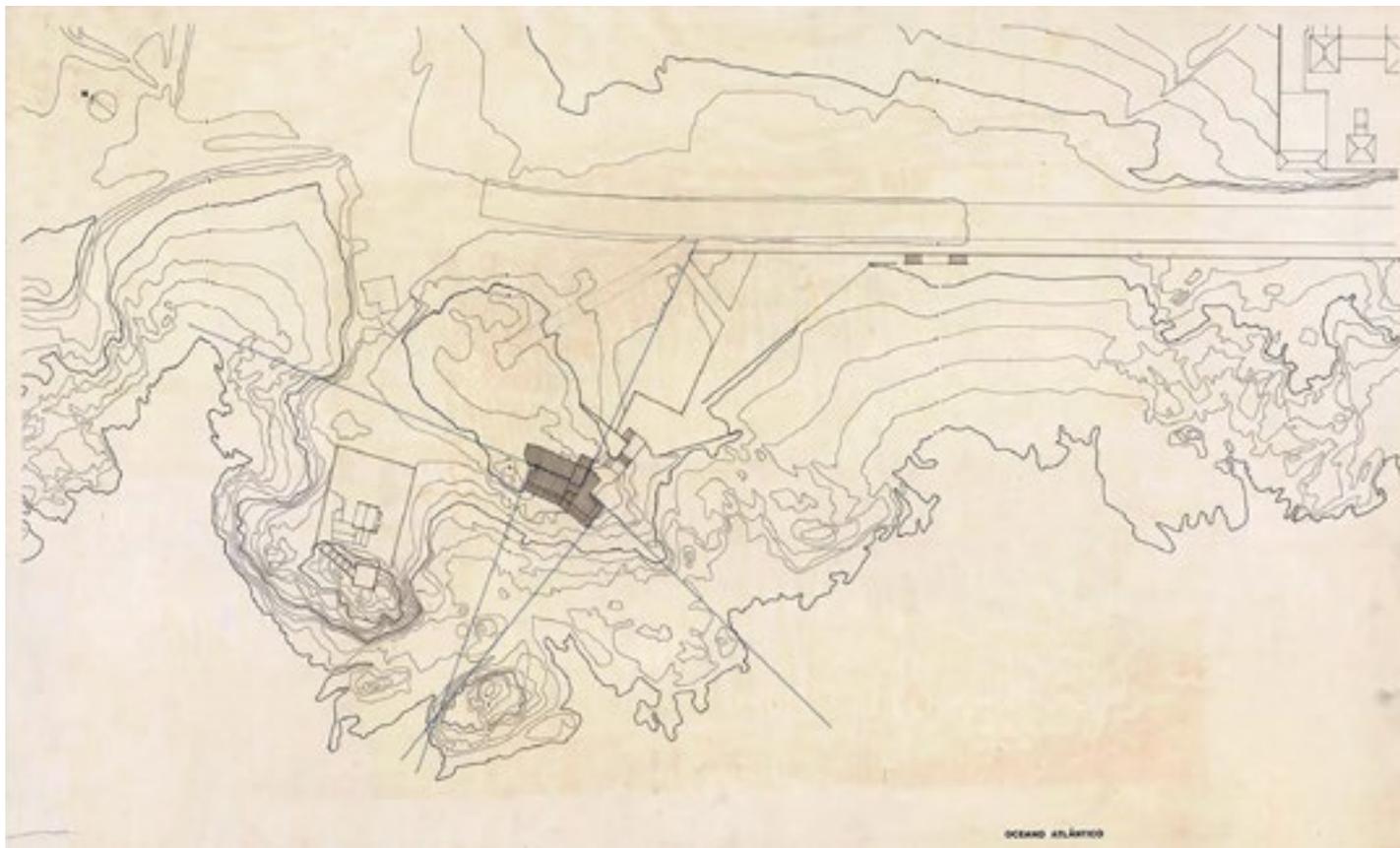


Figura 2. Emplazamiento Casa de Té de Boa Nova con líneas de inserción superpuestas.
Fuente: Fondos Álvaro Siza en la Colección del Canadian Centre for Architecture (*alterado*).

con la mirada. El tercer encuadre, el superior, presenta el cielo y su luz. Conforme se desciende la escalera hacia el espacio que articula el comedor y la sala de té, irá transformándose la percepción de las vistas, hasta que finalmente queden fusionadas en un único encuadre que lo recoge todo.

Siza lo explica de esta manera: “Entendí, desde el inicio, que era necesario evitar la imposición constante del paisaje –un restaurante no es un belvedere. A partir de la entrada el techo de madera separa y fragmenta la vista: el encuentro cielo-mar y cielo-tierra se ve separadamente. El espacio interior no es el negativo del exterior. El techo de madera se libera, modelando el volumen interior, sin llegar a romper el exterior. Hay una tensión visible en el encuentro del interior con el exterior”.¹⁹

Cuando se pasa al comedor, lo primero que se observa en la esquina del testero es una cristalera en forma trapezoidal que ha liberado la cubierta de su encuentro con el plano de cierre, y que muestra el límite del emplazamiento, las rocas. Al sentarse la conexión con el paisaje se completa, con la naturaleza domesticada y acotada para el visitante. El frente abarca las vistas encuadrándolas entre el podio y el alero, limitadas en horizontal por el ángulo cerrado predefinido y en vertical por el descenso del vuelo de la cubierta. La relación con el exterior se realiza mediante unos grandes ventanales que a modo de las *senkfenster*²⁰ de Mies pueden descender dentro del zócalo desmaterializando físicamente el límite, e incorporando ese fragmento de naturaleza como parte de nuestro lugar interior. En la dirección opuesta, Siza introduce unos lucernarios de resonancias nórdicas que sólo permiten ver el cielo, negando cualquier relación de vista directa al territorio de la zona de servicio.

En la sala de té volvemos a encontrar el recurso de la desmaterialización del testero en su encuentro con la cubierta. Una concatenación de grandes lunas de vidrio, recogidas por unos exiguos montantes verticales, atracan contra el plano de madera del techo empotrándose en él sin presencia visible de carpintería superior, igual que sucedía en la ventana trapezoidal del comedor. Así, el plano de madera del techo pasa en perfecta continuidad visual entre interior y exterior, y nos ofrece una visión contundente hacia el sur del mar y la línea de costa (figura 3).

19 Álvaro Siza, “Restaurante junto ao mar, Boa Nova”, publicado originalmente en: John Donat, ed., *World Architecture* (London: Studio Books, 1964). Traducción portuguesa en: Campos Morais, *Álvaro Siza: Textos*.

20 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 que 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 hojas para impedir la entrada de agua en la cámara inferior. Esta pieza de cobre va a mejorar la solución proyectada por Mies, 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.

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJONaturalezas apropiadas
en las primeras obras de Távora,
Siza y Souto de MouraAppropriate Nature in the early works
of Távora, Siza and Souto de Moura

Figura 3. Casa de Té de Boa Nova. Relación interior-externo y detalle de las carpinterías del restaurante, y vista hacia el océano desde la sala de té. Fotografías de los autores.

En esta sala la cota de referencia del límite inferior de las vistas queda marcada por la altura de los sillones que configuran el espacio. Estos, adosados al perímetro, establecen una relación de complicidad con el visitante que se aproxima al máximo al límite para ocuparlo y vivirlo. También en este frente los ventanales descienden empotrándose en el antepecho y potenciando la relación del espectador con el exterior. El espacio interior se piensa en extensión e interrelación con la naturaleza apropiada.²¹

Álvaro Siza en la casa Alcino Cardoso: la inserción como apropiación del lugar

Operaciones similares de apropiación de un fragmento exterior van a retomarse en varias casas posteriores a la Casa de Té de Boa Nova. Como recuerda el propio Álvaro Siza, la casa Rocha Ribeiro (1960-62) “es, prácticamente, la misma arquitectura que la del Restaurante Boa Nova, aunque más depurada, con un estudio más seguro y profundo de la arquitectura de Aalto. Esta depuración va a ser fruto de las experiencias anteriores y de un diseño más libre, menos pendiente de los accidentes del terreno”.²² Aunque podríamos extendernos con este y otros ejemplos,²³ vamos a dar un salto temporal hasta la casa de Alcino Cardoso (1971-73) para presentar cómo evoluciona la estrategia de relación con el entorno natural hacia un tema que posteriormente Souto de Moura transformará para hacerlo propio.

La intervención se encuentra en el límite occidental de Moledo do Minho, donde comienza la ladera del monte St. Antão, un lugar fuertemente caracterizado por estrechos caminos entre los muros de pequeñas quintas vinícolas. Y se lleva a cabo sobre un conjunto de edificaciones de piedra preexistentes prestando gran atención a reducir la presencia de lo nuevo al mínimo en una revisión crítica de la relación entre modernidad y tradición,²⁴ donde las construcciones en piedra no pierdan el protagonismo ante la nueva arquitectura.

El plano original del levantamiento topográfico permite entender cómo Siza se apropia del pequeño espacio libre triangular que conforman tres de los elementos preexistentes más importantes: las hileras de los postes de los viñedos, al sur; la cerca de piedra que limita con el camino de acceso, al noreste; y una de las preexistencias de piedra al noroeste con la que macla el nuevo volumen triangular. La

21 Nuno Portas a propósito de esta obra menciona: “pienso que la contribución más importante de Siza, a nuestro trabajo, fue el haber sido quien innovó más en el campo del espacio interior continuando tal vez lo que Távora había hecho en el interior en Ofir y en Feira –no en el sentido formal sino en la libertad de los contornos, de los suelos, de los techos, en la intencionalidad de las entradas de luz, sobre todo en este punto– cada abertura en una obra de Siza Vieira es una propuesta particular de ver, de iluminar...”. Nuno Portas, “Casa de Chá da Boa Nova”, *Revista Arquitectura* 88 (mayo-junio de 1965): 98.

22 “Entrevista con Álvaro Siza”, *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme* 159: 24.

23 Ver la casa Alves Costa, la casa Alves Santos o la casa Manuel Magalhães.

24 Cfr. Martins Barata, Paulo, *Álvaro Siza*. 1954-1976 (Lisboa: Blau, 1997), 140.

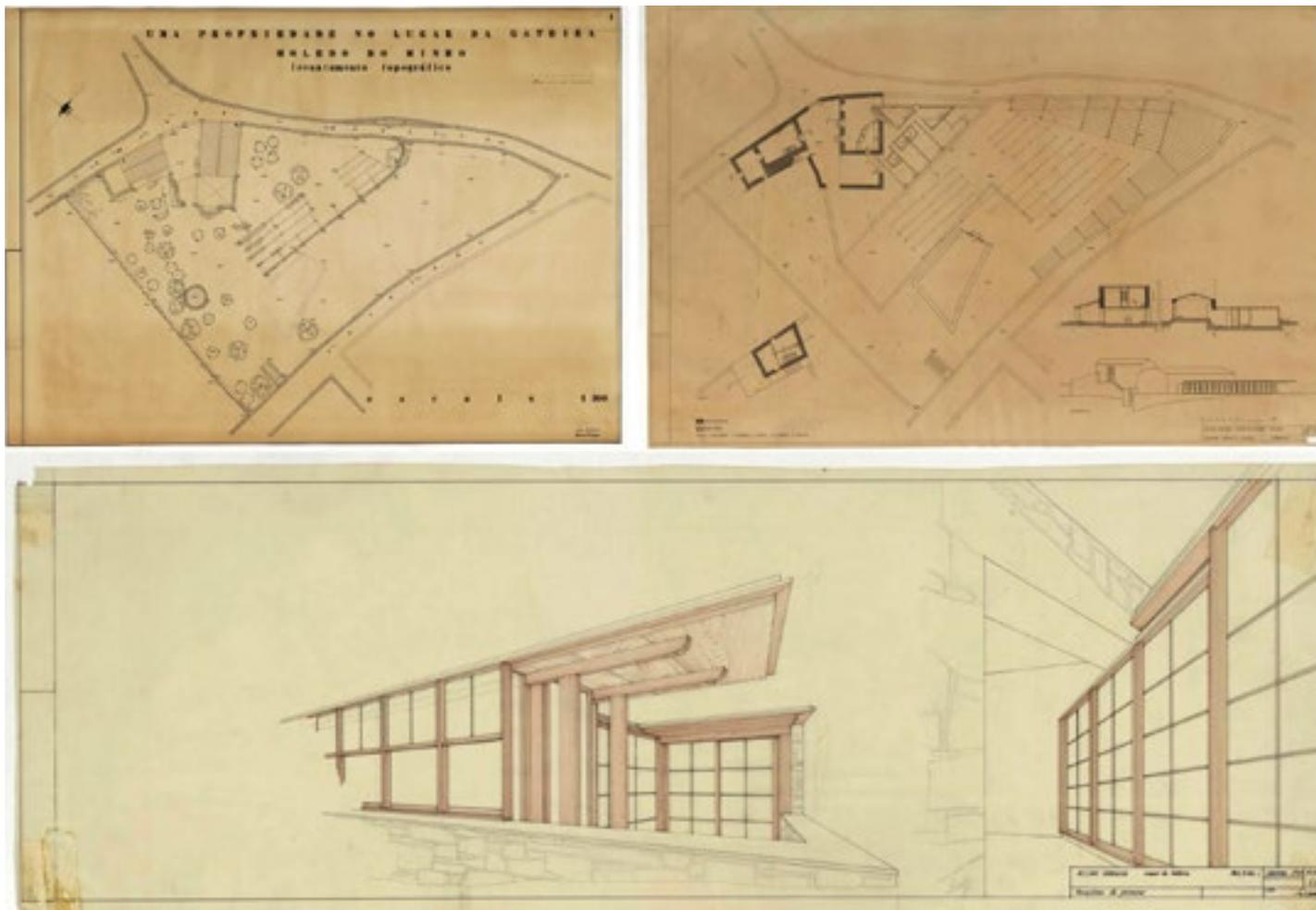


Figura 4. Casa Alcino Cardoso. Levantamiento topográfico original; planta, alzado y sección del nuevo volumen; y perspectivas. Fuente: Arquivo Arquitecto Álvaro Siza Vieira, Fundação Serralves (PT-FS-ASV-12-3-4-0009 / PT-FS-ASV-12-3-4-0038 / PT-FS-ASV-12-3-4-0019).

escasa altura de este volumen y su configuración lo ponen en relación con la cota superior de los soportes de los viñedos. En este caso, la implantación no utiliza la geometría interna de la nueva pieza para extenderse y apropiarse de la naturaleza circundante, sino que son las preexistencias las que vienen a determinar cuál es el espacio *apropiado* en el que la nueva arquitectura realiza, por una parte, un ejercicio de contención presencial y, por otra, un ejercicio de exaltación visual del mecanismo constructivo que define esa nueva construcción.

El volumen, parcialmente enterrado, utiliza un muro a modo de tapia baja como punto de arranque para una cubierta ligera realizada en zinc que flota sobre el conjunto. Los soportes circulares, desdoblados en la esquina volada, y una vez más entendidos como sistema independiente, nos aportan referencias visuales a la arquitectura de Alvar Aalto. Pero la estética y la técnica constructiva empleada, se apoya en las tradiciones navales *minhotas*²⁵ (Figura 4).

Especialmente interesante resulta el sistema constructivo empleado para la definición del nuevo volumen incrustado. La clave reside en su posicionamiento tangente y superpuesto a la propia cubierta, y separada de ella mediante el canal de recogida de aguas, confiriéndole al conjunto un carácter de membrana de revestimiento. Esto, sumado al sistema de abertura, dota al conjunto de una presencia más propia de un mirador o veranda capaz de apropiarse de lo circundante, a pesar de su aparente carácter introvertido.

El principio de superposición del cerramiento logra dos objetivos visuales fundamentales. El primero, desde el interior, 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 de 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, la pérdida visual de alguno de sus elementos de borde diluye

25 Que formaban parte de los intereses del constructor local de la obra.

RICARDO MERI DE LA MAZA
CLARA E. MEJÍA VALLEJONaturalezas apropiadas
en las primeras obras de Távora,
Siza y Souto de MouraAppropriate Nature in the early works
of Távora, Siza and Souto de Moura

26 Evidentemente, estas variaciones responden a los cambios en el contexto histórico-arquitectónico de la obra de Siza. Pero, más allá de cualquier cambio de tendencia, Siza es consciente de las posibilidades de elección, y opta por el control de la mirada. Siza afirma: “La relación entre interior y exterior. En algunos momentos una determinada visión de esa relación se privilegió o se consideró como progresista por sus aspectos simbólicos, de progreso social, etc. En los años 30, era tan evidente y tan programática la creencia en la necesidad de una total continuidad en esa relación que, en muchos casos, los vidrios iban de arriba a abajo ocupando la totalidad del cerramiento. (...) Hoy sabemos que podemos hacer un gran vidrio que abarque toda la ciudad, (...) como sabemos que podemos hacer una pequeñísima ventana enfocada hacia un paisaje especial o que podemos tener una luz dulce, neutra como la luz del norte... y que podemos mezclar todo esto de una forma, ¿por qué no decirlo?, racional. (...) El conocimiento de toda esta gama de posibilidades implica, a mi juicio, un avance para una teoría que incluye todo, la técnica, la sensibilidad al paisaje, el confort, etc. Todo lo que podamos imaginar”. Conversación de Álvaro Siza con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei y Santiago Seara, “Fragmentos de una experiencia”, recogida en: *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, catálogo de la exposición realizada en la Câmara municipal de Matosinhos entre el 6 de mayo y el 28 de junio de 1996 (Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa, 1996).

27 Souto va a colaborar en el estudio de Siza entre 1974 y 1979, justo después de la casa Alcino Cardoso y coincidiendo con el desarrollo de la casa Beires en la que se va a reinterpretar y desarrollar el detalle del cerramiento anteriormente mencionado.

28 Vid. Ricardo Meri y Álvaro Olivares, “Preexistencias y Ruinas en la Obra de Eduardo Souto de Moura”, *TC Cuadernos* 138-139 (2019): 8-13.

29 Concurso organizado por James Stirling para *Japan Architect* en 1979.

30 Cfr. Eduardo Souto de Moura, Philip Ursprung, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método* (Oporto: Dafne, 2011).



Figura 5. Exteriores de la nueva inserción en la casa Alcino Cardoso. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.

su presencia. El segundo objetivo se logra desde fuera, cuando la superposición hace desaparecer la cubierta incrementando el carácter de levedad del conjunto y crea la ilusión de que solo existe la membrana como elemento que permite al interior apropiarse de fragmentos predeterminados de los viñedos. La mirada de Siza siempre transforma aportando un significado extra²⁶ (figura 5).

Eduardo Souto de Moura en Gerês: la ruina apropiada como naturaleza

En algunas de sus primeras obras, Eduardo Souto de Moura va a apropiarse,²⁷ transformándola, de esta concepción de lo existente como lugar en el que insertarse, casi esconderse, de la casa Alcino Cardoso. Y, al tiempo, lleva a cabo una exaltación de la ruina como marco para su arquitectura²⁸ en el que los muros de granito se interpretan como componentes que han pasado a formar parte de la propia naturaleza del lugar.

La primera de las inserciones en la obra de Souto de Moura podemos encontrarla en el concurso de *Una Casa para Karl Friedrich Schinkel*,²⁹ en la que la ruina neoclásica proyectada coexiste con la naturaleza dentro de un gran patio cuadrado localizado en el entorno de la refinería de Leça de Palmeira, muy cerca del Boa Nova. Aquí, la apropiación de la naturaleza, de las rocas, acotada por un muro la transforma en una parte más de la composición arquitectónica, en un límite del espacio más allá del límite físico construido. En esta naturaleza contenida, la nueva arquitectura se inserta a modo de ruina inventada que va a convertirse a su vez en parte integrante de la naturaleza domesticada (figura 6).

Posteriormente, la pequeña casa de Gerês, realizada a principios de los años 80, se concibe como una inserción dentro de unos muros de granito preexistentes, que el propio Souto de Moura pone en relación, a modo de analogía visual, con una imagen muy particular del proyecto de Siza para São Vitor.³⁰

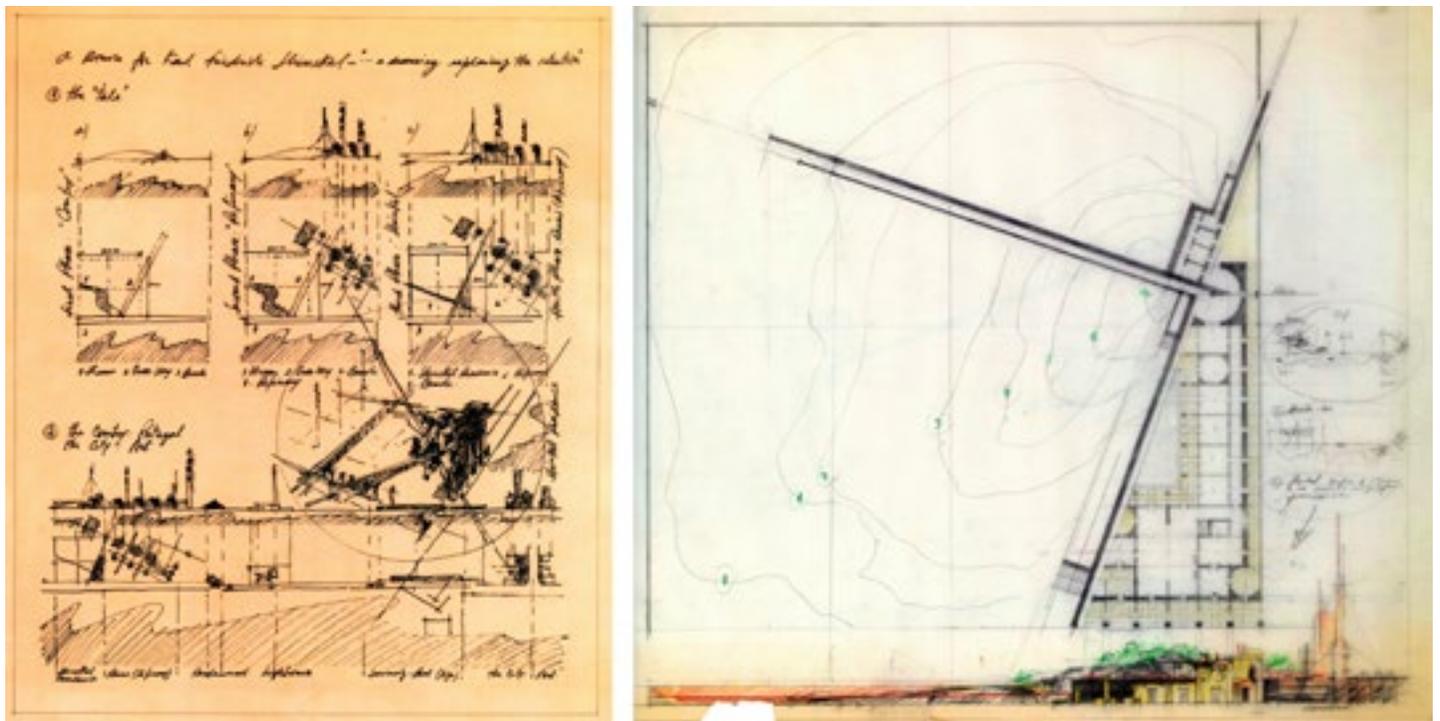


Figura 6. Concurso Casa para Karl Friedrich Schinkel. Bocetos y estudio en planta y sección. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.



Figura 7. Estado actual de la casa de Gerês. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.

Eduardo Souto de Moura incrusta su arquitectura dentro de la ruina preexistente igual que un ermitaño se apropia de una concha ajena, sin atender a sus condiciones previas de uso. Lo que cayó, lo que ya no está, o lo que no tiene condiciones para permanecer, es sustituido por nuevos elementos, pero completamente ajenos a la condición anterior de lo que es sustituido (figura 7).

En realidad, las fotografías del estado de la preexistencia justo antes de la intervención revelan que para la operación se tuvieron que retirar algunos elementos

(como la cubierta de madera y teja) y transformar la configuración de los muros de la ruina para podérselos apropiar.³¹ Por otra parte, los primeros bocetos de estudio de la propuesta muestran unas soluciones en las que el desmantelamiento de la esquina superior del volumen de la ruina es más parecido a la solución formal de la casa Beires (figura 8).

Esa especie de caja que define la nueva arquitectura, enclavada en los muros de granito que conforman la 'naturaleza', queda patente por la claridad de sus partes y las relaciones entre ellas. Los forjados superior e inferior marcan la superposición tanto con el terreno como con los muros de piedra dada su posición retrasada. La presencia del pilar circular de hormigón separado tanto del muro interior como de la propia fachada nos remite a la gramática de la independencia de los sistemas arquitectónicos declarada por la modernidad, pero en este caso es un símbolo representativo, ya que la disolución no se opera de manera dogmática.

El tratamiento del frente de la construcción, abierto completamente mediante la carpintería de acero, remite a la búsqueda de la conexión espacial y visual con la naturaleza circundante. Este hecho viene reforzado por el retraso de los elementos portantes, y por la presencia de la puerta corredera perpendicular a las carpinterías. Si observamos con detenimiento los dibujos de planta y sección del proyecto, podremos observar cómo la posición de la carpintería estaba prevista adelantada con respecto al volumen superponiéndose al plano del forjado superior, en una adaptación de las soluciones constructivo-visuales que hemos visto anteriormente (figura 9).

Como escribe el propio Souto, solo queda leer a Apollinaire: "*Préparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres...*".³² Serán varias las ocasiones en las que trabaje sobre condiciones y preexistencias similares en los años siguientes, y otras en las que reconstruya dichas condiciones mediante los muros de granito como delimitadores de la extensión del espacio interior-exterior de sus casas.³³

La relación de la obra de Souto con la arquitectura vernácula implica cierto grado de ambigüedad. Es verdad que el empleo de determinados materiales, o que las propuestas del inicio de su carrera no tengan equivalente en otros lugares, permite una lectura de soluciones enraizadas en lo local. Pero un mínimo análisis lo sitúa en otro plano completamente distinto de pensamiento y acción. La arquitectura de Souto de Moura viene contextualizada por su aceptación de las condiciones ambientales con las que se encuentra. En sus primeros trabajos, su arquitectura se inserta con absoluta naturalidad sobre el espacio físico y cultural, usando los métodos y oficios tradicionales de construcción a su disposición. Puede parecer que los resultados son fruto de una lectura romántica de las condiciones ambientales o tradicionales, pero nada más lejos de la realidad. Souto de Moura emplea las herramientas y materiales a su disposición, pero no lo hace asumiendo la condición original de dichos materiales y herramientas, sino que los opera desde sus propias reglas de juego. Lo explica de esta manera: "Sólo me interesa la naturaleza como un laboratorio en el que puedo manipular materiales y formas. Veo una montaña y veo lo que puedo hacer allí. Al fin y al cabo, no soy un naturalista, ni un panteísta".³⁴

A modo de ejemplo podemos colocar la referencia que el propio Souto de Moura realiza sobre la ruina como algo que "deja de ser Arquitectura y pasa a ser naturaleza".³⁵ Trabaja sobre ella como se trabaja sobre cualquier otro organismo natural, conservando sus condiciones intrínsecas y operativas, pero perdiendo el contenido temporal adquirido. En este sentido, cuando se habla de la contextualización en las obras de Souto de Moura, hay que entenderlas como el correcto apropiarse de los elementos a su disposición en cada momento y en cada lugar, incluidos aquellos de orden tipológico o de las maneras de vivir y culturales relacionadas "con la disposición de la casa a una determinada forma de vida".³⁶

31 Vid. Francesco Dal Co y Nuno Graça Moura, *Souto de Moura – Memória, Projectos, Obras* (Oporto: Casa da Arquitectura, 2019), 82-4.

32 Cit. en: Luiz Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Ed. Blau, 1994), 37.

33 Extenderá algunos de estos conceptos y soluciones, por ejemplo, en sus más conocidas casas de Baião y Moledo.

34 Helga Leiprecht, "Ich sehe einenberg, und ich sehe, wach ich dort machen kann". *DU Die Zeitschrift der Kultur* 715 (abril 2001): 34.

35 "A Ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura", entrevista por Paulo Pais en: Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura*, 28.

36 Paulo Pais en: Trigueiros, *Eduardo Souto de Moura*, 28.

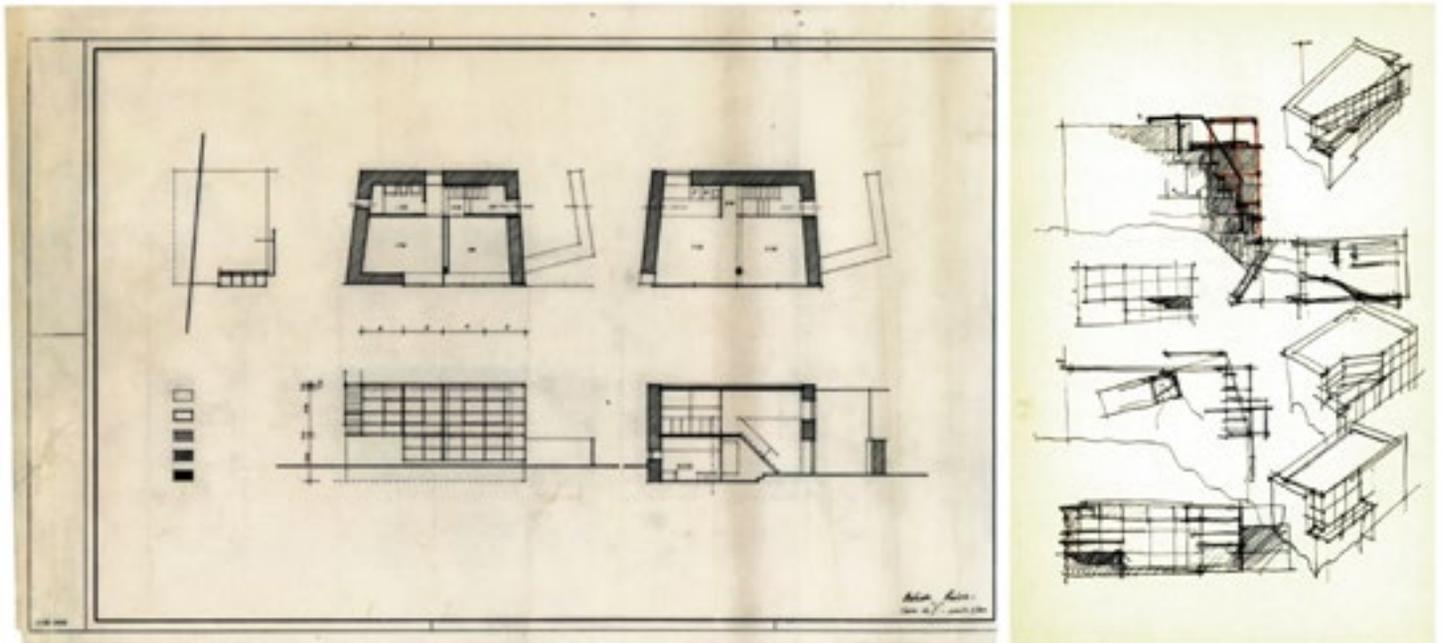


Figura 8. Casa en Gerês. Bocetos preliminares y estudio previo. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.

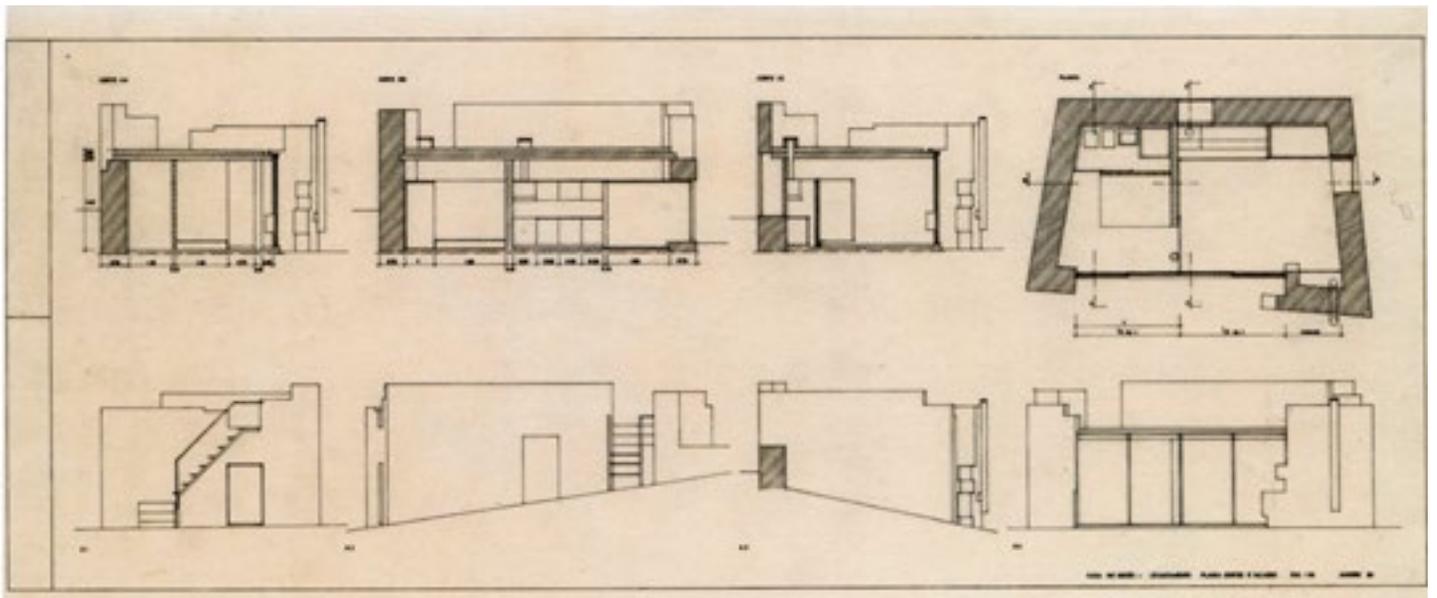


Figura 9. Gerês. Planta, alzados y secciones de proyecto. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.

Evolución: apropiaciones y transformaciones

El estudio de las primeras obras de un arquitecto permite observar con mayor facilidad cómo se están configurando determinados temas aún en evolución, y revelar sus orígenes es aparentemente más sencillo. Con estas obras hemos transitado por temas cruzados entre los diferentes arquitectos, que muestran cómo se producen las apropiaciones que a su vez son siempre evoluciones, o reinterpretaciones.

Cuando Távora toma la decisión de sintetizar en una tercera vía la tradición y la arquitectura moderna parte de la necesidad de un diálogo y una atención con el lugar físico y cultural. En la casa de Ofir, estas condiciones del contorno natural son parámetros que ajustan las herramientas compositivas de la arquitectura a la hora de apropiarse de lo inmediatamente circundante y de relacionarse con lo lejano.

Siza, en Boa Nova, va a retomar esta noción de fragmento de naturaleza acotada que delimita un espacio exterior con las condiciones precisas para la mirada y la relación con el interior. Aquí la precisión de la geometría y el posicionamiento exacto

en el territorio son fundamentales para la apropiación de la naturaleza. Continúa trabajando ese tema en varias de sus casas posteriores colocadas sobre el territorio delimitando y apropiándose de un fragmento que se convierte en la extensión privada de la vivienda. Hasta que en la casa en Moledo el peso de lo preexistente no permite tomar distancia y existe una naturaleza domesticada y acotada con la que dialogar y, por lo tanto, la solución pasa por insertar lo nuevo en el espacio vacío restante articulándolo con lo preexistente tanto construido como natural.

Por último, hemos visto cómo Souto de Moura lo ha transformado desde una operativa pragmática en la que, esa apropiación de un espacio natural acotado y predefinido, incluye además las preexistencias como material disponible con el que trabajar. La ruina adquiere condición de naturaleza y por lo tanto está sometida a un proceso de transformación e incluso de invención cuando se apropia.

La técnica ha permitido al hombre someter a la naturaleza, apropiársela y convertirla en un lugar confortable, imponiendo sus leyes.³⁷ Sin embargo, es importante recordar que entre el hombre y la naturaleza se establece una “relación vital”³⁸ que invoca esa definición inicial que engloba dentro del término naturaleza a todos los seres que conforman el universo. La manera de abordar la relación con la naturaleza de los arquitectos presentados implica su entendimiento como fenómeno primigenio: es lugar y a la vez es tradición y memoria, y por lo tanto inherente a la propia condición humana.

Bibliografía

AA. VV. *Távora: desenhos de viagens-projectos*. Catálogo de Exposición. Guimarães: Departamento autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho.

Bandeirinha, José António, ed. *Fernando Távora. Modernidade permanente*. Guimarães: Associação Casa da Arquitectura.

Campos Morais, Carlos. 2009. *Álvaro Siza: Textos*. Barcelos: Civilização Ed.

Dal Co, Francesco; Graça Moura, Nuno. *Souto de Moura – Memória, Projectos, Obras* (Oporto: Casa da Arquitectura, 2019), 82-4.

Daval, René. 1990. Nature (idée de). En *Encyclopædia Universalis* vol.16. París: Encyclopædia Universalis SA.

Descartes, René. 1637. *Discours de la méthode* 6e partie, ed. 1966. París: Éd. Gallimard.

Donat, John, ed. 1964. *Restaurante junto ao mar, Boa Nova* en col. World Architecture. London: Studio Books.

Guardini Romano. 1927. *Die Technik und der Mensch: Briefe vom Comer See*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag.

Leiprecht, Helga. 2001. “Ich sehe einen Berg, und ich sehe, was ich dort machen kann”. *DU Die Zeitschrift der Kultur* 715 (abril): 34.

Machabert, Dominique. 2012. *Souto de Moura. Au Thoronet, le diable m'a dit...* Marsella: Editions Parenthèses.

Maldonado, Tomas. 1985. *Ambiente humano e ideología*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Martins Barata, Paulo. 1997. *Álvaro Siza. 1954-1976*. Lisboa: Ed. Blau.

Martínez de Guereño, Laura. 2011. “Abstraktion” Lectura en dos tiempos: Romano Guardini y Mies van der Rohe”. *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, 7: 89.

Meri de la Maza, Ricardo; Olivares, Álvaro. XXX. «Preexistencias y Ruinas en la Obra de Eduardo Souto de Moura», *TC Cuadernos* 138-139 (2019): 8-13.

Molteni, Enrico; Cianchetta, Alexandra. 2004. *Álvaro Siza: Case 1954-2004*. Milán: Skira.

Morais, Carlos Campos. 2009. *Álvaro Siza: Textos*. Barcelos: Civilização Ed.

País, Paulo. 1994. *Ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto de Moura*, entrevista con Eduardo Souto de Moura. En *Eduardo Souto de Moura*, coord. Luiz Trigueiros. Lisboa: Ed. Blau.

Portas, Nuno. 1965. *Casa de Chá da Boa Nova*. *Revista Arquitectura* 88 (mayo-junio): 98.

37 En el *Discurso del Método* Descartes afirmó que el hombre debía trabajar en “convertirse en una suerte de maestro y poseedor de la naturaleza” René Descartes, *Discours de la méthode* 6e partie (1637), (París: Éd. Gallimard, 1966), 168.

38 Romano Guardini, *Die Technik und der Mensch: Briefe vom Comer See* (Mainz: Matthias Grünwald-BVerlag, 1927), 25-31 citado en Laura Martínez de Guereño, “Abstraktion Lectura en dos tiempos: Romano Guardini y Mies van der Rohe”, *Revisiones. Revista de Crítica Cultural*, 7 (2011-2012): 89

- Schmidt, Alfred. 1994. *Le concept de nature chez Marx*. Paris: Presses universitaires de France.
- Siza, Álvaro. 1983. "Entrevista con Álvaro Siza". *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme*, 159 (octubre-noviembre-diciembre): 10-24.
- Siza, Álvaro. 1987. "Fernando Távora", Catálogo de la exposición: *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*. Oporto: FAUP.
- Siza, Álvaro. 1996. Conversación de Álvaro Siza con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei y Santiago Seara, "Fragmentos de uma experiencia", Recogida en: *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, catálogo de la exposición realizada en la Câmara municipal de Matosinhos entre el 6 de mayo y el 28 de junio de 1996. Centro Galego de Arte Contemporánea, Electa.
- Siza, Álvaro y Eduardo Souto de Moura. 2001. "Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura", *Casabella* 800 (abril).
- Souto de Moura, Eduardo; Ursprung, Philip; Seixas Lopes, Diogo; Pedro Bandeira. 2011. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne.
- Távora, Fernando. 1947. "O problema da casa Portuguesa", *Cadernos de Arquitectura* 1.
- Távora, Fernando. 1957. "Ofir", *ICAT Arquitectura* 59 (julio).
- Toussaint, Michel. 1992. *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958*. Lisboa: Editorial Blau.
- Trigueiros, Luiz. 1994. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Ed. Blau.
- Trigueiros, Luiz. 1993. *Fernando Távora*. Lisboa: Ed. Blau.

Listado de imágenes

- Figura 1. Casa en Ofir. Fernando Távora. Planta general, planta de anteproyecto y alzado-sección por la sala. Fuente: Espólio Fernando Távora, Fundação Instituto Marquês da Silva: FIMS/FT/0040-pd0018; FIMS/FT/0040-pd0004; FIMS/FT/0040-pd0007 (parcial).
- Figura 2. Emplazamiento Casa de Té de Boa Nova con líneas de inserción superpuestas. Fuente: Fondos Álvaro Siza en la Colección del Canadian Centre for Architecture (*alterado*).
- Figura 3. Casa de Té de Boa Nova. Relación interior-exterior y detalle de las carpinterías del restaurante, y vista hacia el océano desde la sala de té. Fotografías de los autores.
- Figura 4. Casa Alcino Cardoso. Levantamiento topográfico original; planta, alzado y sección del nuevo volumen; y perspectivas. Fuente: Archivo Arquitecto Álvaro Siza Vieira, Fundação Serralves (PT-FS-ASV-12-3-4-0009 / PT-FS-ASV-12-3-4-0038 / PT-FS-ASV-12-3-4-0019).
- Figura 5. Exteriores de la nueva inserción en la casa Alcino Cardoso. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.
- Figura 6. Concurso Casa para Karl Friedrich Schinkel. Bocetos y estudio en planta y sección. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.
- Figura 7. Estado actual de la casa de Gerês. Fotografías cortesía de Álvaro Olivares Peralta.
- Figura 8. Casa en Gerês. Bocetos preliminares y estudio previo. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.
- Figura 9. Gerês. Planta, alzados y secciones de proyecto. Fuente: Archivo Eduardo Souto de Moura, Casa da Arquitectura.