

Eduardo Souto de Moura
Sobre la verdad y la construcción de la imagen

Trabajo Final de Grado

Autor: Joan Maravilla Toldrà
Tutor: Ricardo Merí de la Maza

Universitat Politècnica de València

Grado en Fundamentos de la Arquitectura. Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

A mon père.

En la obra del portugués Eduardo Souto de Moura encontramos una arquitectura sensible y refinada en su visualidad, donde desarrolla un complejo y depurado lenguaje que oscila, antagónicamente, entre la sinceridad constructiva y la simulación.

El presente trabajo analiza los mecanismos esenciales de ese lenguaje en términos constructivos y proyectuales, estudiando en qué medida las obras desvelan la autenticidad de las soluciones empleadas o, por el contrario, las ocultan o subvierten mediante la manipulación de los propios sistemas constructivos.

A través de la selección de algunos de los proyectos más relevantes, se estudian los conceptos de 'verdad' y 'simulación' en su obra, tanto a nivel matérico y espacial como en su concepción del lugar y el entorno. Se pretende, pues, comprender esta metodología de trabajo, tomando la mirada como forma de pensamiento y la construcción como herramienta para la creación de la imagen arquitectónica.

Eduardo Souto de Moura, construcción, simulación, verdad, lenguaje, imagen

En l'obra del portuguès Eduardo Souto de Moura trobem una arquitectura sensible i refinada en la seua visualitat, on desenvolupa un complex i depurat llenguatge que oscil·la, antagònicament, entre la sinceritat constructiva i la simulació.

El present treball analitza els mecanismes essencials d'aquest llenguatge en termes constructius i a nivell de projecte, estudiant en quina mesura les obres desvelen l'autenticitat de les solucions emprades o, pel contrari, les oculten o subverteixen mitjançant la manipulació dels propis sistemes constructius.

A través de la selecció d'alguns dels projectes més rellevants, s'estudien els conceptes de 'veritat' i 'simulació' en la seua obra, tant a nivell matèric i espacial com en la seua concepció del lloc i l'entorn. Es pretén, llavors, comprendre aquesta metodologia de treball, prenent la mirada com a forma de pensament i la construcció com a ferramenta per a la creació de la imatge arquitectònica.

Eduardo Souto de Moura, construcció, simulació, veritat, llenguatge, imatge

In the work of Portuguese architect Eduardo Souto de Moura we can find a sensitive and refined architecture in its visuality, where he develops a complex and refined language that oscillates, antagonistically, between constructive sincerity and simulation.

This paper analyses the essential mechanisms of that language in constructive and design terms, studying to what extent the works reveal the authenticity of the solutions used or, on the opposite, hide or subvert them by manipulating the construction systems themselves.

Through the selection of some of the most relevant projects, the concepts of 'truth' and 'simulation' are studied in his work, both at the material and spatial level and in the conception of place and environment. The work intends to understand this operating methodology, using the gaze as a way of thinking and construction as a tool for the creation of the architectural image.

Eduardo Souto de Moura, building, simulation, truth, language, image

Índice

Resumen	001
Introducción	011
El lugar	019
La invención de la ruina	041
Compresión	077
Apoyo	097
Apilamiento	115
Mesa	131
Macla	153
La transformación del límite	171
La falsa ventana	203
Levedad	223
La exhibición del artificio	245
Epílogo	265
Anexos	
<i>Vers une architecture soutenable</i>	271
Eduardo Souto de Moura	277
Índice de obras	279
Bibliografía	287
Créditos fotográficos	297

*“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
na dor lida sentem bem,
não as duas que ele teve,
mas só a que eles não têm”¹.*

El trabajo de Eduardo Souto de Moura ha constituido uno de los imaginarios más influyentes para la modernidad portuguesa, continuando el legado de figuras tan trascendentes como Fernando Távora o Álvaro Siza. Su obra, vasta y alambicada, ha conseguido cristalizar en forma de arquitectura un pensamiento profundo y enormemente complejo, que lejos de pretender ser categórico o absoluto, abraza, por el contrario, múltiples inquietudes y afinadas contradicciones.

Su manera de operar, alejada del método y de la fórmula, se distingue precisamente por la extrema particularidad con la que aborda cada proyecto, enfatizando la circunstancia y lo específico para que toda obra devenga, así, un campo de investigación diferente y genuino. Sin embargo, esta delicada adecuación al contexto no nos impide ver ciertas ideas comunes en su trayectoria, conceptos transversales que articulan y vertebran, a pesar de las variaciones, una forma de hacer propia y reconocible. Hablamos concretamente del trabajo de la visualidad y el estudio de la percepción.

¹ “El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que llega a fingir que es dolor / el dolor que deveras siente. / Y los que leen lo que escribe, / en el dolor leído sienten bien, / no los dos que él tuvo, / mas solo el que ellos no tienen”. Fragmento del poema “*Autopsicografía*” de Fernando Pessoa.

En la obra de Souto de Moura la visión no adopta un sentido banal o anodino, sino que es más bien “una aprehensión creativa de la realidad”², una herramienta para el pensamiento con la que transmitir ideas complejas y elevadas que se expresarán, en última instancia, bajo un soporte formal culto y refinado. Nos encontramos, entonces, ante una arquitectura concebida desde la mirada, una arquitectura que se obceca en construir imágenes con las que comunicarse y sugestionar, ya sea para mostrarnos fielmente la realidad constructiva que las subyace o, por el contrario, para ocultarla tras un hábil juego de apariencias ilusorias.

Así pues, condensar la arquitectura en el mundo de lo visual hace que esta quede atrapada en una fuerte dicotomía, es decir, entre la sinceridad constructiva y la simulación, entre la verdad y la mentira, llegándose a legitimar ambas opciones como herramientas igualmente válidas en la evolución del proceso creativo.

“Há dois patamares: um é o processo de realização em que a mentira ab-initio é chocante. Mas depois de o processo estar consolidado eu tenho de ter a ambição de ser poeta e fazer arte, porque acredito que arte tem de ser falsa... se for verdadeira... bem, a ética é maçadora (porque é o que se impõe), portanto a estética tem que ser falsa! Os artistas têm de trabalhar no fio da navalha, entre a verdade e a mentira. A mentira não é o ponto de suporte para dizer ‘eu vou mentir’, a mentira é o ponto máximo da autonomia em que eu estou a tratar das coisas só para o puro deleite, só para que Kant atinja o sublime. Sei que com a verdade não chego lá”³.

² Graça Correia, “Un desasosiego inquietante”, *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. Habitar, nº 124-125 (2016): 8

³ “Hay dos niveles: uno es el proceso de realización en el que la mentira *ab-initio* es chocante. Pero después de que el proceso esté consolidado yo debo tener la ambición de ser poeta y hacer arte, porque creo en que el arte tiene que ser falso... si fuera verdadero... bueno, la ética es aburrida (porque es lo que se impone), ¡por lo tanto la estética tiene que ser falsa! Los artistas tienen que trabajar en el filo de la navaja, entre la verdad y la mentira. La mentira no es el punto de apoyo para decir “voy a mentir”, la mentira es el punto máximo de la autonomía en el que estoy tratando las cosas sólo para el puro deleite, sólo para que Kant alcance lo sublime. Sé que con la verdad no llego hasta ahí”. Eduardo Souto de Moura citado en Philip Ursprung, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método* (Oporto: Dafne Editora, 2011), 13



Escuela de Música y Danza (2011)

Fig. 001 Columnas del antiguo mercado.



Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 002 Vista exterior.

El presente trabajo tomará como objetivo ahondar en la cuestión de la mentira y la construcción de la visualidad, estudiando sus implicaciones proyectuales y teóricas, descubriendo los procesos actuantes y su razón de ser. Con esto se pretende cubrir un espacio de reflexión que, hasta ahora, no ha sido prácticamente abordado -o al menos de forma muy tangencial- para entender la obra de Souto de Moura en su conjunto. Se busca de este modo demostrar que 'verdad' y 'simulación' no son en absoluto conceptos anecdóticos, sino ideas vertebradoras que atraviesan todo su pensamiento y que obligan, conforme van siendo estudiadas, a entender toda su arquitectura.

El trabajo propone entonces una serie de 'mecanismos' con los que dividir las diferentes manifestaciones de 'verdad' y 'simulación', analizando seguidamente los proyectos involucrados en cada caso¹. Esta metodología, sin embargo, no obedecerá a criterios cronológicos, tipológicos o a la escala de las intervenciones, sino que irá oscilando a lo largo de todas las obras en una especie de clasificación difusa, donde los mecanismos coexisten y se entrelazan. Con esta estructura se intentará respetar el afán de continuidad que Souto de Moura muestra en sus investigaciones, ya que de algún modo, como el propio Álvaro Siza matizó, todos sus proyectos "son una misma obra"⁴.

¹ Para llevar a cabo los análisis se han consultado fuentes bibliográficas en diferentes idiomas. Todas sus traducciones al castellano, adjuntas a pie de página, han sido realizadas por el propio autor.

⁴ Álvaro Siza citado en Pedro Torrijos, "Álvaro Siza: «La arquitectura es casi siempre un calvario, aunque también cuenta con un componente de placer»", *Jot Down*, 17 de diciembre de 2015. <https://www.jotdown.es/2015/12/alvaro-siza/>

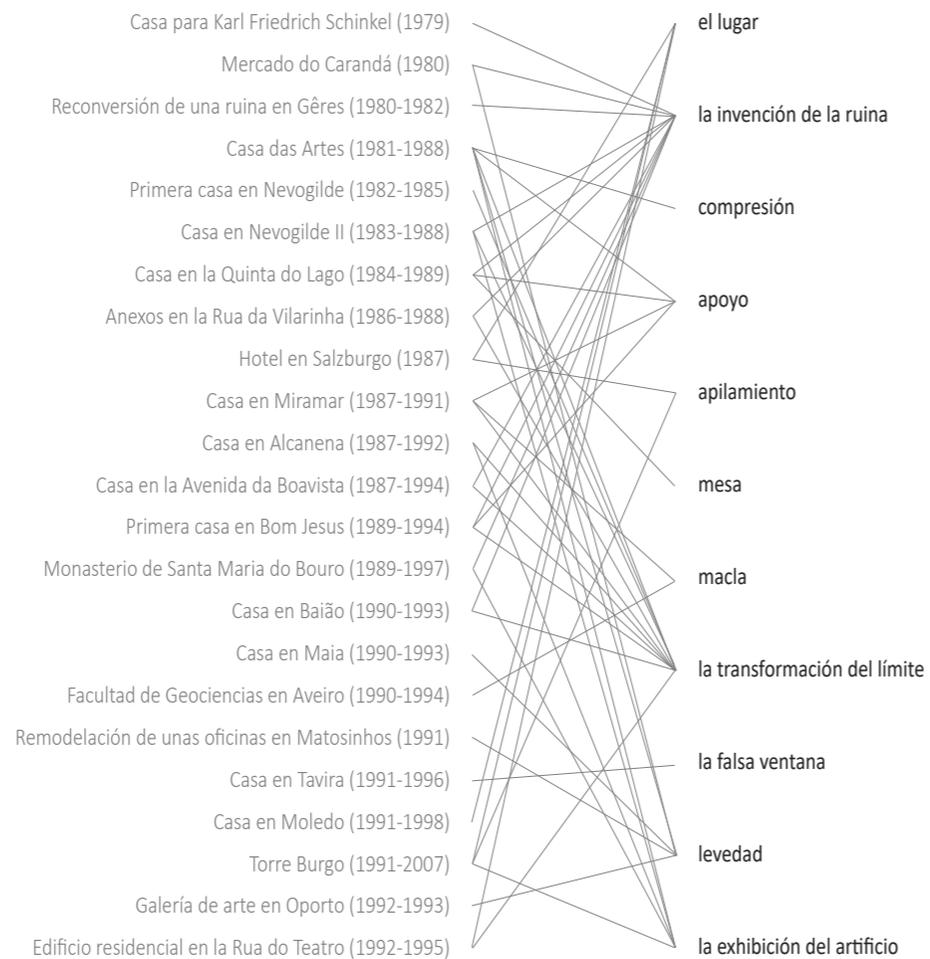


Fig. 003 Clasificación de los proyectos abordados (1972-1992) según los mecanismos propuestos.

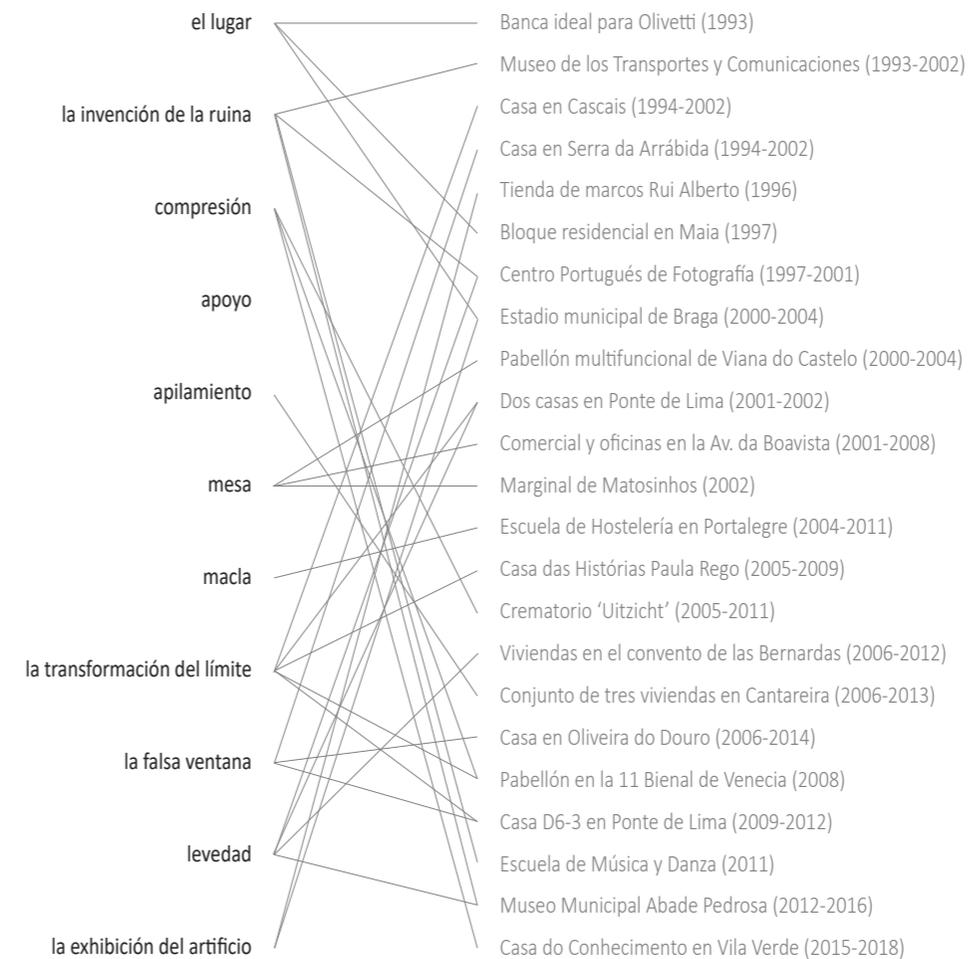


Fig. 004 Clasificación de los proyectos abordados (1993-2015) según los mecanismos propuestos.

La conocida ‘falacia del francotirador’ recibe este nombre por la historia de un arquero que, tras realizar varios disparos, dibujó una diana alrededor de cada impacto para proclamarse, de este modo, como un tirador certero. El tratamiento que Souto de Moura hace del lugar se aproxima mucho a lo que esta falacia plantea.

Observamos en muchas de sus obras la voluntad de continuar y unir, mediante una simbiosis perfecta, la arquitectura con el entorno que la envuelve. No obstante, este feliz encuentro entre naturaleza y artificio ocurre gracias a una serie de mecanismos que, deliberadamente, se encargan de manipular, disfrazar o incluso inventar el entorno más inmediato para garantizarse así la absoluta adecuación de la arquitectura que se insiere. En otras palabras: no se trata de someter al objeto a un proceso de contextualización, sino de construir el propio contexto, siendo este, en consecuencia, la otra mitad de la arquitectura.

Esta “hipersensibilidad a la transformación de una realidad fluida y sin embargo específica”¹ tiene como origen la cercana influencia de Álvaro Siza, del cual el propio Souto de Moura afirma que no diseña edificios, sino “situaciones gracias a las cuales sus edificios suceden”². Este juego entre el *tipo* y el *topos* en la obra de Siza pasa inevitablemente por la manipulación del terreno y la topografía, juego que es, a su vez, resultado de haber filtrado la obra de Alvar Aalto y aplicar aquello que Vittorio Gregotti acuñó como ‘lugar-forma’ o ‘la construcción del lugar’.

Según Gregotti, “el entorno construido que nos rodea es, así lo creemos, la representación física de su historia y el modo en que ha acumulado diferentes niveles de significado para formar la cualidad específica del emplazamiento, no sólo lo que parece ser en términos perceptivos, sino lo que es en términos estructurales. (...) En realidad, mediante el concepto de emplazamiento y el principio de asentamiento, el entorno se convierte en la esencia de la producción arquitectónica. Desde este punto de vista pueden vislumbrarse nuevos principios y métodos para el diseño; principios y métodos que dan preferencia a la ubicación en una zona específica. Este es un acto de conocimiento del contexto que emana de su modificación arquitectónica. El origen de la arquitectura no es la cabaña primitiva, ni la cueva, ni la mítica ‘casa de Adán en el Paraíso’. Antes de transformar un poste en una columna o una cubierta en un tímpano, antes de poner una piedra sobre otra, el ser humano puso una piedra en el suelo para reconocer un lugar en mitad de un universo desconocido, con el fin de tenerlo en cuenta y modificarlo”³.

Una situación de este tipo se produce en la Casa en Moledo (1991-1998), una vivienda oculta tras unos altos bancales de cultivo, los llamados ‘socalcos’, que se repiten a lo largo del terreno para sostener el agreste perfil de la parcela. La casa parece manifestarse únicamente por la presencia de una modesta losa que descansa sobre los muros a modo de cubierta, dispuesta en el sitio oportuno como si “hubiera caído del cielo”⁴. Sin embargo, este respetuoso diálogo entre

1 Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 322

2 “La capacità che Siza possiede, di progettare situazioni entro le quali gli edifici ‘accadono’, como lo stesso Souto de Moura ci fa notare, entro le quali la poesia accade involontariamente”. Antonio Esposito, “La costruzione e il dettaglio”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 38

3 Fragmento del discurso de Vittorio Gregotti ante la Architecture League de Nueva York, citado en Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 334

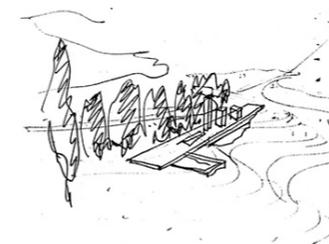


Fig. 005

Casa en Moledo (1991-1998)

Fig. 005 Boceto de la cubierta posada sobre el terreno.



Fig. 006

Fig. 006 Vista exterior de la cubierta y los ‘socalcos’.

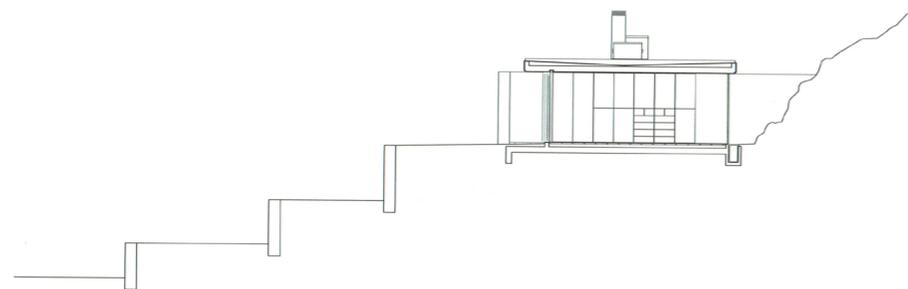


Fig. 007



Fig. 008

Casa en Moledo (1991-1998)

Fig. 007 Sección general de la vivienda y el entorno inmediato.

Fig. 008 Vista interior del pasillo y la montaña.

objeto y entorno virginal esconde una parte ‘falsa’, ya que es, realmente, una visualidad artificial que se busca y materializa con picardía.

Para que la vivienda pudiera esconderse tras los muros de contención se manipuló por completo la topografía de la parcela, sustrayendo la mitad de los bancales originales con metro y medio de altura, para producir un nuevo escalonamiento con intervalos de tres metros. El vigoroso movimiento de tierras, cuyo presupuesto terminó siendo mayor que el de la propia vivienda, concedió a los muros la perfecta altura para ocultar el volumen de la casa. De este modo, la zona habitable puede refugiarse bajo el vuelo de la losa generando un espacio libre e isótropo pero, a la vez, comprimido por sus dos frentes: a un lado la vista del ‘socalco’ junto al paisaje y, por su frente trasero, la presencia de la roca desnuda. Como una especie de atrapamiento, “un estado intermedio entre el valle y la roca”⁵, la arquitectura parece negarse a sí misma dejando entrar la naturaleza en su interior, como si no hubiera casa alguna o como si esta hubiese nacido por un encuentro fortuito de situaciones naturales.

Esta doble operación de “artificializar el entorno y naturalizar la arquitectura”⁶ permite, casi mágicamente, silenciar todo el esfuerzo constructivo que se ha realizado, oculto tras una visualidad tranquila, natural y adecuada que difumina, a ojos inexpertos, la frontera donde se detiene el acto de construir. ¿Dónde empieza y acaba la intervención? Es un claro ejemplo donde Souto de Moura, tal y como afirmaría Alexandre Alves Costa, “como si fuese frío frente a la Historia, sin preocupaciones topográficas, afirma la transformación del paisaje como condición de la arquitectura”⁷. Es decir, no tiene una idea romántica del lugar, sino instrumental y lo suficientemente pragmática para usarlo como si fuera una herramienta más del proyecto, como material disponible. El lugar es, entonces, motivo y excusa para la nueva forma.

4 Fragmento de la memoria del proyecto, citado en Ricardo Merí de la Maza, “La casa en el límite”, *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. *Habitar*, nº 124-125 (2016): 21

5 Luis Rojo de Castro, “La invención de problemas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 22

6 *Ibid.*

7 “Come se fosse freddo di fronte alla Storia, senza preoccupazioni topografiche, afferma la trasformazione del paesaggio come condizione dell’architettura”. Cita original en portugués y transcrita al italiano en Alexandre Alves Costa, “Riconoscere e raccontare”, *Casabella*, nº 564 (1990): 9

Otra obra donde encontramos mecanismos de simbiosis es el estadio municipal de Braga (2000-2004), un enorme equipamiento construido por motivo de la Eurocopa celebrada en Portugal. La primera decisión tomada fue rechazar el emplazamiento que la administración preveía para el estadio, alejándolo del fondo del valle para que pasara a alojarse en la antigua cantera del Monte Castro, justo al norte de la ciudad de Braga. Esta reveladora decisión pretendía evitar las escorrentías del río y aprovechar así el gran vacío que la cantera dejó en la montaña. La forma con la que el estadio se posa sobre el lugar escogido es todo un manifiesto, un diálogo solemne entre naturaleza y artificio que, lejos de ser casual o azaroso, está lleno de complejidades y tensiones simuladas.

El proyecto nace a partir de una analogía que Souto de Moura establece con el teatro griego de Epidauro. *“Pensavo que i teatri greci fossero apperti verso il paessagio ma no è vero. È una specie di magia, sono aperti e chiusi contemporaneamente (...). Tu sei seduto nel teatro e ciò che vedi è una cintura di alberi, credo dovuta anche a ragioni acustiche, che abbraccia e chiude lo spazio architettonico. È per meta un artefatto minerale e per meta un fatto naturale”*⁸.

Siguiendo esta lógica, se generan una serie de simulaciones y trampantojos en el entorno inmediato, responsables de adecuar la cuenca montañosa a la posición impuesta de los graderíos. Empezando por la orientación del eje principal, que no hereda precisamente la forma sugerida por la cantera, sino que adopta aquella que se consideró óptima para la dirección y estratigrafía de la roca. También en la curva noroeste donde, imitando el cinturón arbolado del teatro griego, se resuelve con la construcción explícita de una colina artificial que cierra el estadio y confiere intimidad. O, sin ir más lejos, el propio corte de la montaña, que fue tratado mediante pequeñas explosiones para eliminar el escalonamiento existente y producir, de este modo, un aspecto ‘naturalmente’ escarpado. Es una curiosa paradoja que incluso el propio estado preexistente del lugar no sea, sin embargo, lo suficientemente ‘natural’ para las demandas del proyecto.

⁸ “Pensé que los teatros estaban abiertos al paisaje, pero no es cierto. Es una especie de magia, están abiertos y cerrados al mismo tiempo (...). Estás sentado en el teatro y lo que ves es un cinturón de árboles, creo que por razones acústicas, que abraza y cierra el espacio arquitectónico. Es mitad un artefacto mineral y mitad un hecho natural”. Eduardo Souto de Moura en Monica Deniele, “Entrevista biográfica”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 449



Fig. 010



Fig. 009

Fig. 011

Estadio municipal de Braga (2000-2004)

Fig. 009 Teatro griego de Epidauro. Referencia por analogía.

Fig. 010 Imagen de la roca anexa al estadio.

Fig. 011 Vista del graderío empotrado en la roca.



Fig. 012

Fig. 014

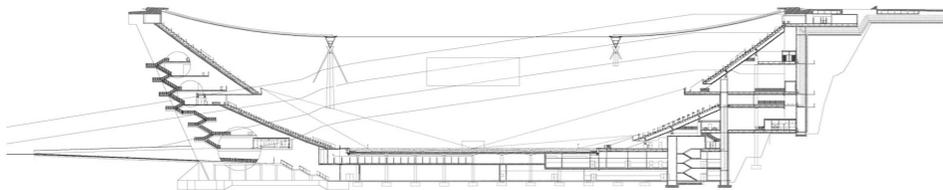


Fig. 013

Estadio municipal de Braga (2000-2004)

Fig. 012 Espacios intersticiales y sus circulaciones.

Fig. 013 Sección general del estadio.

Fig. 014 Encuentro de la cimentación y la topografía.

Esta complementariedad entre objeto y entorno no sólo se produce en el ‘cierre’ de los extremos del campo, también queda patente en las zonas interiores de circulación. Bajo la *cavea* de la bancada suroeste se esconden un sinfín de espacios intersticiales donde se presencia el encuentro entre el hormigón y la piedra, dos materiales que para este arquitecto son igualmente naturales¹. En estos rincones tan interesantes se hace difícil distinguir dónde empieza la montaña simulada y dónde acaba la estructura naturalizada. “El uno vive del otro: la piedra soporta el hormigón y el hormigón también soporta la piedra, porque no es homogénea y hay oquedades. Es un conjunto”⁹.

El estadio de Braga no sólo es una obra simbiótica, es un ejemplo de arquitectura en negativo que se afirma mediante la manipulación del terreno como contrapunto a lo construido. Tal y como ocurre en la casa en Moledo, se produce una absoluta integración anónima y antiretórica, una imagen donde desaparece el lenguaje pero surgen nuevos significados para el lugar.

“O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento. É impossível fazer casas sem ter um lápis, e ter casas sem ter um sítio. E o sítio é aquilo que se quer que ele seja. Tentou-se ‘vender’ o sítio como entidade objectiva, com frases como: «A solução está no sítio». A solução está na cabeça das pessoas. O Leonardo da Vinci dizia: «A Arte é coisa mental». O sítio é coisa mental. Portanto, o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no projecto”¹⁰.

No obstante, si estudiamos la trayectoria de Souto de Moura vemos que nunca aborda los proyectos metódicamente, sino que los trabaja de forma particulari-

¹ Según explica el propio arquitecto “(...) se incorpora el hormigón, que es un material tan natural como la piedra: de modo que primero ‘quitamos’ piedra y luego ‘hicimos’ piedra de otra forma”. Eduardo Souto de Moura en Luis Rojo de Castro, “La naturalidad de las cosas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 11

⁹ Luis Rojo de Castro, “La naturalidad de las cosas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 11

¹⁰ “El sitio es una suposición. No existe el sitio. El sitio es un instrumento. Es imposible hacer casas sin tener un lápiz, y es tener casas sin tener un sitio. Y el sitio es lo que se quiera que este sea. Se intentó ‘vender’ el sitio como entidad objetiva, con frases como: «La solución está en el sitio». La solución está en la cabeza de las personas. Leonardo da Vinci decía: «El Arte es cosa mental». El sitio es cosa mental. Por tanto, el sitio es tan importante como el resto de las cosas que intervienen en el proyecto”. Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 30

zada prestando especial atención a todo lo que es circunstancial. Esto obliga a que el acercamiento al lugar no siempre sea el mismo. De hecho, la simbiosis en ocasiones es inexistente, dando paso a la imagen justamente opuesta: la autonomía del objeto.

Si el lugar es incapaz de manipularse o de ser construido *ah hoc*, la arquitectura entonces aparece categóricamente, como emancipada de su entorno. Ahora los límites sí que son evidentes y claros, produciendo una “geometría cerrada, ajena a la ambigüedad o la contradicción”¹¹. Estas situaciones suelen producirse en contextos urbanos muy particulares donde Souto de Moura considera que no es conveniente la continuidad, tanto por la baja calidad de un posible entorno periférico, como por negarse a reproducir morfologías tradicionales en centros históricos. En ocasiones el motivo es algo tan banal como la condición de edificación abierta con la que a veces se encuentra.

Un ejemplo de autonomía sería el proyecto para un hotel en Salzburgo (1987), donde la ciudad neoclásica encorseta el volumen del edificio con fuertes ‘presiones tirolesas’. O el bloque residencial en Maia (1997), situado en una zona periférica todavía en proceso de consolidación. Incluso el proyecto para la torre Burgo (1990) donde, a pesar de encontrarse en un entorno urbano con multiplicidad de interacciones y referencias, se plantea como objeto autónomo debido su propia condición de edificio en altura. Por último, llegando al paroxismo, tenemos el proyecto de la Banca ideal para Olivetti (1993), un proyecto experimental de edificio sin lugar.

El gesto que permite separar lo construido del lugar donde se encuentra, en todos estos casos, es el tratamiento de la fachada como una piel unificadora, una ‘superficie isomorfa’ que recubre todo el volumen para transformarlo en algo todavía más elemental. Siempre evocando una construcción redundante, ya sea con piezas apiladas o usando lamas horizontales, la fachada se encarga de ocultar aquello que ocurre en el interior para que perdamos cualquier referencia de la

¹¹ Luis Rojo de Castro, “La invención de problemas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 22

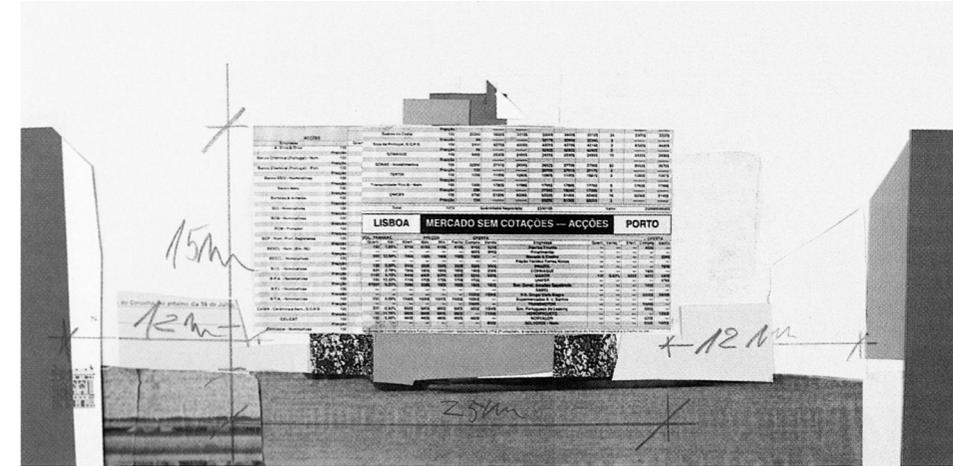


Fig. 016



Fig. 015

Fig. 017

Fig. 015 Bloque residencial en Maia (1997). Detalle de la fachada.

Fig. 016 Banca ideal para Olivetti (1993). Collage.

Fig. 017 Bloque residencial en Maia (1997). Vista exterior.

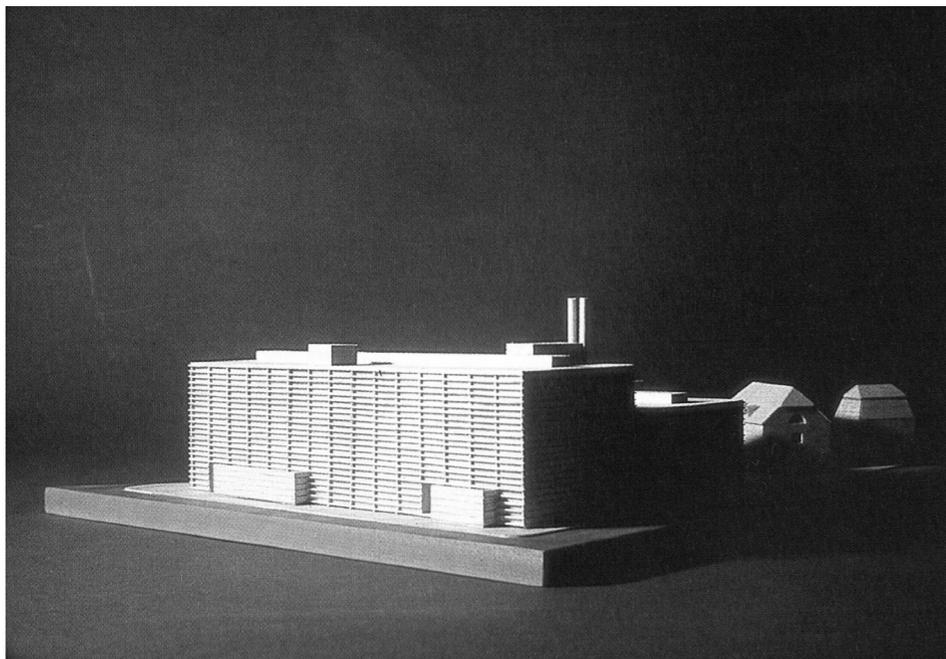


Fig. 018



Fig. 019

Hotel en Salzburgo (1987)

Fig. 018 Imagen de la maqueta.

Fig. 019 Alzado y entorno inmediato.

escala - ¿cuántos pisos tiene el edificio? - convirtiendo así la arquitectura en un objeto abstracto.

Aunque lo pueda parecer, esto no es un recurso únicamente epidérmico, sino que es también el medio que Souto de Moura ha escogido para negar el significado del lugar, transformando la arquitectura en un *objet trouvé* dejado caer en la ciudad.

Llegados a este punto, se hace imposible ignorar la influencia que Aldo Rossi tuvo sobre el autor portugués. “Se del progettare Siza mi ha fornito gli strumenti della ‘meccanica’, Rossi mi ha dato ‘l’epistemologia’, il supporto concettuale alla lettura della realtà e del progetto”¹².

Es precisamente la visión rossiana de la ciudad lo que empuja a Souto de Moura a realizar estas arquitecturas autónomas. Si la *polis* es fragmentaria y discontinua, entonces es legítima cualquier superposición, cualquier nueva arquitectura que, con el paso del tiempo, terminará sedimentándose como una capa más en la historia de la ciudad. A esta influencia también se deben las analogías que acostumbra a usar, como las maderas apiladas o la fotografía del gran sándwich, un manual de imágenes autosuficientes que superpone a la ciudad como un collage. “Lo stesso Rossi (...) riafferma l’importanza della creatività che è fatta di memorie personali, soggettività, città analoga e altri fattori non oggettivabili”¹³. En definitiva: ante la fragmentación, se hace innecesario simular.

Otro ejemplo interesante sería el edificio residencial en la Rua do Teatro (1992-1995), una obra que nos recuerda al dibujo de la torre Friedrichstrasse, donde el edificio “se solapa con la ciudad histórica sin buscar más acuerdo que el de una presencia simultánea”¹⁴.

El proyecto nació de un estudio detallado de las tipologías de la calle, con abundantes construcciones tradicionales a las que Souto de Moura no se quiso ‘inflexionar’. Así pues, el volumen se estructura mediante un esqueleto de perfiles

¹² “Si Siza me proporcionó las herramientas de la ‘mecánica’ en el diseño, Rossi me dio la ‘epistemología’, el soporte conceptual para la lectura de la realidad y el proyecto”. Eduardo Souto de Moura en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 507

¹³ “El propio Rossi (...) reafirma la importancia de la creatividad que se compone de recuerdos personales, subjetividad, ciudad análoga y otros factores no objetivantes”. *Ibíd.*

¹⁴ Luis Rojo de Castro, “Imágenes Ready-Made: el montaje como visión de lo moderno”, *Revista de Occidente*, nº 145 (1993): 92

de acero que sostiene las viviendas como si de un botellero se tratase, formando un sistema *dom-ino* que permitiría rellenar cada celda casi arbitrariamente. Esta exhibición de materiales modernos, junto a la aparente versatilidad de las viviendas, hacen al edificio todavía más extraño para las construcciones autóctonas que, por el contrario, sugieren robustez y permanencia. La única concesión, en este sentido, es alinearse con las fachadas anexas partiendo su cuerpo en dos, aunque su mayor escala lo sigue consolidando como una imagen *'ready-made'*.

Una posible lectura de esta obra es que, amparándose en el *zeitgeist*, se construyó una tipología tradicional con métodos y materiales modernos: "no se puede inventar un centro histórico, porque no se puede inventar la historia. La historia ocurre. Es una realidad"¹⁵. Esta idea, como veremos a continuación, será una de las antítesis más interesantes en la obra de Souto de Moura.

¹⁵ Eduardo Souto de Moura citado en Graça Correia, "Un desasosiego inquietante", *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. Habitar, nº 124-125 (2016): 9

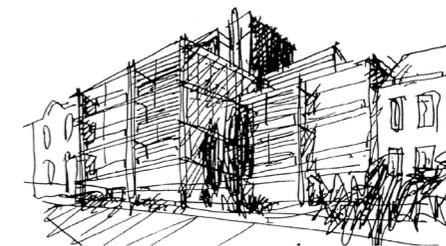


Fig. 020

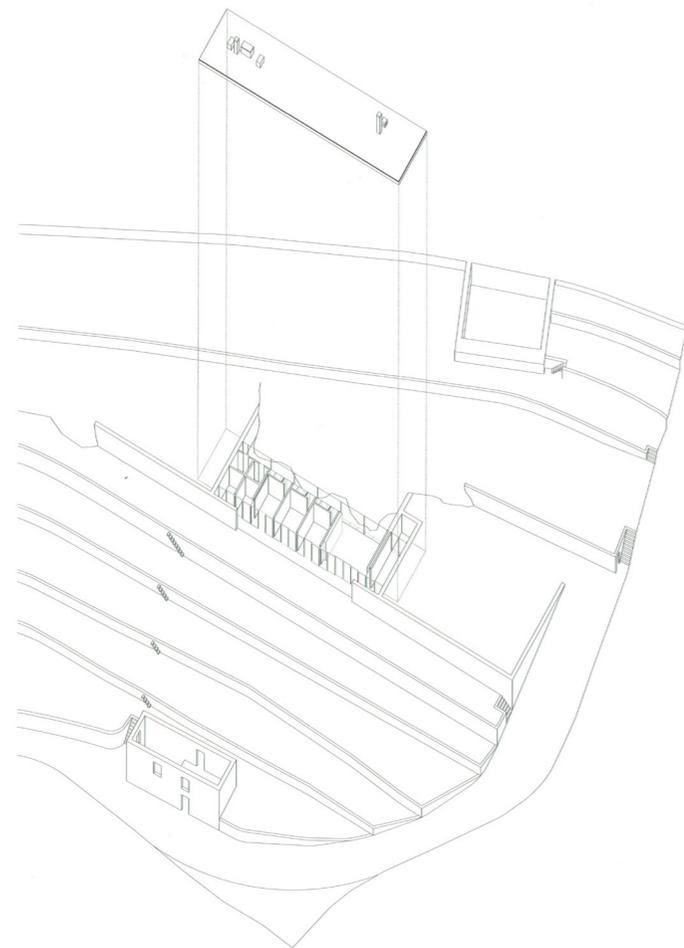


Fig. 021

Edificio residencial en la rua do Teatro (1992-1995)

Fig. 020 Boceto.

Fig. 021 Vista exterior del conjunto.



Casa en Moledo (1991-1998)

Fig. 022 Axonometría general con despiece de la cubierta.



Fig. 023



Fig. 024

Casa en Moledo (1991-1998)

Fig. 023 Vista superior de la cubierta posada sobre el terreno.

Fig. 024 Imagen de la vivienda vista desde los muros inferiores.



Fig. 025



Fig. 026

Estadio municipal de Braga (2000-2004)

Fig. 025 Vista del estadio desde el acceso inferior.

Fig. 026 Vista del estadio desde el acceso superior.



Fig. 027

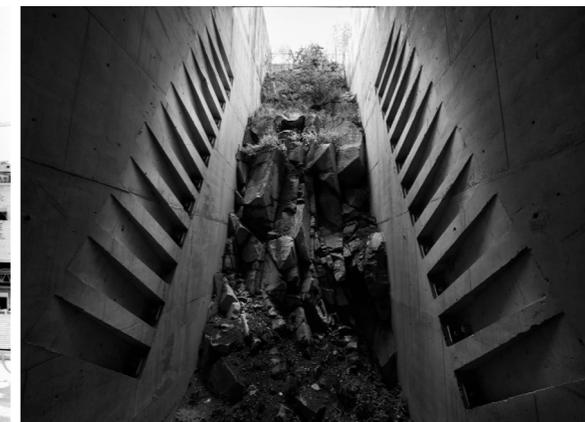


Fig. 028



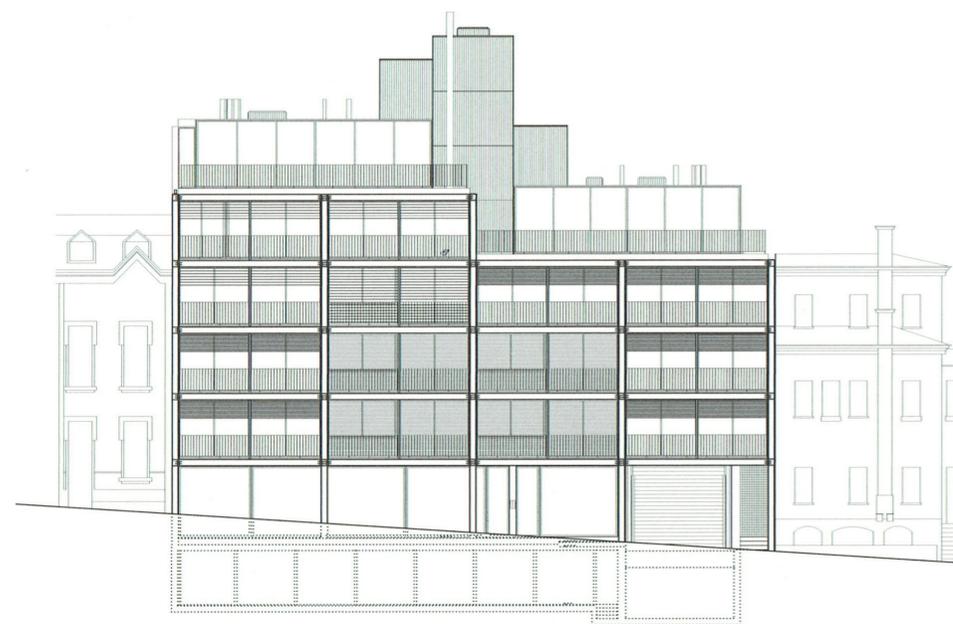
Fig. 029

Estadio municipal de Braga (2000-2004)

Fig. 027 Graderío empotrado en construcción.

Fig. 028 Encuentro de las pantallas de hormigón y la roca.

Fig. 029 Máquina perforadora trabajando el perfil del terreno.



Edificio residencial en la rua do Teatro (1992-1995)

Fig. 031 Alzado sur.

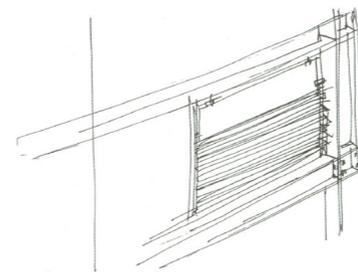


Fig. 032



Fig. 033



Fig. 034

Edificio residencial en la rua do Teatro (1992-1995).

Fig. 032 Boceto de la fachada.

Fig. 033 Vista del conjunto desde las construcciones anexas.

Fig. 034 Vista del alzado trasero.

*“Mi interessano le rovine, sono ciò che più mi piace in architettura, perché sono lo stato naturale di un’opera, di un’opera che finisce”*¹. Esta afirmación que Souto de Moura hace nos confirma algo muy obvio: la cuestión de la ruina es uno de los pilares más importantes que sostienen su pensamiento, un tema transversal y obsesivo a lo largo de su trayectoria.

Todo lo relacionado con el tratamiento de lo preexistente, en cierto modo, podría considerarse una extensión de los mecanismos simbióticos que ya hemos abordado. Todo surge de la concepción que se tiene de la ruina, entendida como algo inmóvil que ha conservado sus partes esenciales y, precisamente por esta invariabilidad, termina adoptando un carácter de ‘cosa natural’. Si una forma está tan desgastada que ha perdido su significado, podemos verla entonces como parte del ‘lugar’, como algo que “vuelve a ser material designable”². Es justamente en este punto donde reaparece la idea de simbiosis: si la ruina es parte de la naturaleza también es, por lo tanto, algo manipulable y equívoco.

¹ “Me interesan las ruinas, son lo que más me gusta de la arquitectura, porque son el estado natural de una obra, de una obra que termina”. Eduardo Souto de Moura en Monica Deniele, “Entrevista biográfica”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 448

² “Di qui il fascino per la rovina, non romanticamente intesa quale allusione a una significazione perduta ma letta, rossianamente, come una forma costruita che, consunta dal tempo e liberata dai significati, è ritornata materia progettabile”. Giovanni Leoni, “In cerca di una regola. L’architettura di Eduardo Souto de Moura”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 29

En muchas ocasiones, Souto de Moura necesita un contexto como punto inicial de la arquitectura, pero si el contexto no existe lo inventa en forma de ruina, haciéndonos pasar por preexistente una construcción totalmente contemporánea. Este peculiar engaño, a medio camino entre la invención piranesiana y el pintoresquismo inglés, es una forma de “mantener el control aunque de manera imperceptible”³ para que la ruina pueda recibir los deseos del proyecto con absoluta tolerancia.

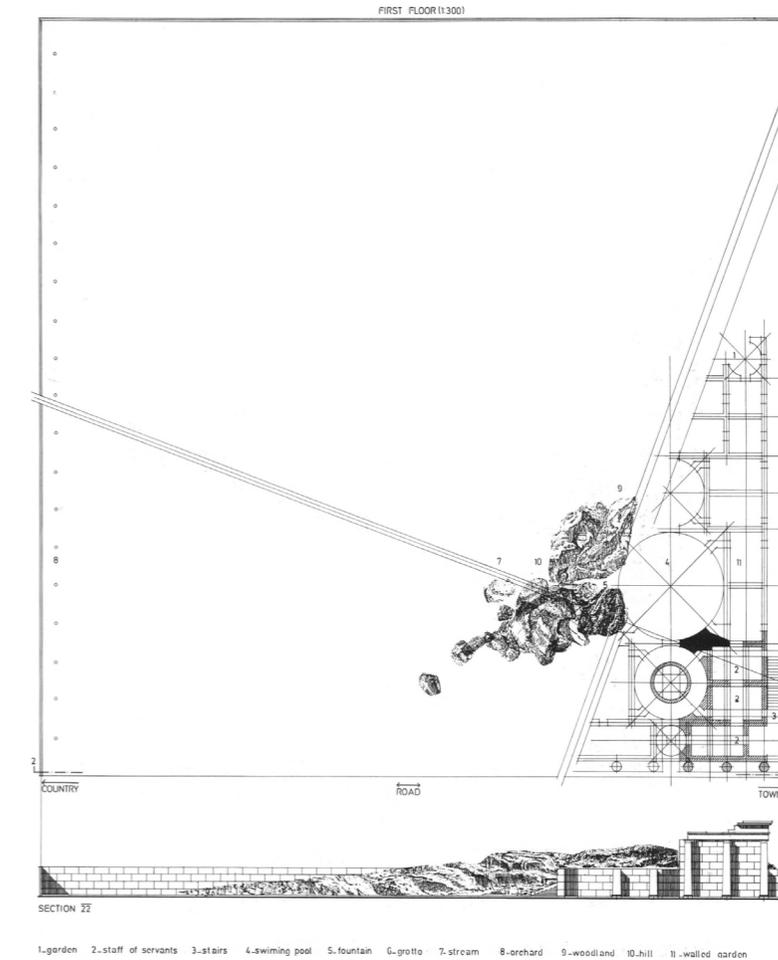
Uno de los primeros trabajos donde encontramos este mecanismo es el concurso de *Una casa para Karl Friedrich Schinkel* (1979), proyecto que delata muy tempranamente su voluntad por recuperar el lenguaje histórico. La casa surge de una colisión violenta entre una ruina neoclásica y una pequeña colina, dejando aparecer espacios de naturaleza intercalados con una construcción aparentemente inacabada. Este raro contraste entre melancolía y metafísica será una especie de manifiesto anticipado a lo que años más tarde se desarrollará, avanzando la idea de que contemporaneidad y mundo clásico pueden coexistir.

Si fijamos la mirada en este tipo de obras, veremos que son necesarias muchas reflexiones previas para que la ruina pueda ser simulada. Una de las más importantes es la constante búsqueda del anonimato que Souto de Moura hace apropiándose de la construcción tradicional, como algo estilísticamente sin connotaciones ni intenciones figurativas. Esta “total alienación del lenguaje”⁴ convierte a la obra en algo impersonal y falto de gestos caracterizadores, alejándola del autor y acercándola al contexto físico y cultural.

La casa en Nevogilde II (1983-1988) es un claro ejemplo de arquitectura nacida a partir de una ruina inventada. La vivienda se estructura en torno a un muro

³ Luis Rojo de Castro, “La invención de problemas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 20

⁴ “Si rafforza quello spirito, avvertibile nella ricerca di Souto de Moura sin dagli esordi, che tende a privilegiare gli aspetti universali e condivisibili dell’architettura sulle tematiche della personalizzazione poetica; nei suoi ultimi progetti questa tendenza si acuisce, fino ad assumere come traguardo il mito dell’espressione anonima, la completa spersonalizzazione del linguaggio, da raggiungere attraverso l’esaltazione degli aspetti costruttivi dell’architettura e della loro asciutta esattezza concettuale”. Antonio Esposito, “La costruzione e il dettaglio”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 51



Una casa para Friedrich Schinkel (1979)

Fig. 035 Planta y alzado.

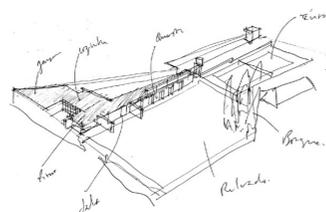


Fig. 036



Fig. 037



Fig. 038



Fig. 039

Casa en Nevogilde II (1983-1988).

Fig. 036 Boceto.

Fig. 037 Detalle de la terminación del muro.

Fig. 038 Muro inacabado.

Fig. 039 Pilastras en el jardín de la vivienda.

primitivo, compuesto por sillares de granito, que aglutina casi todos los espacios habitables. Este plano tan solemne del que surge toda la casa se trata, en realidad, de un muro de hormigón-verdadero elemento portante- con un grueso revestimiento de granito. Con voluntad de darle todavía más dramatismo a la invención, opta por dejar los muros incompletos con unos bordes en aparente descomposición, creando una especie de imperfección intencionada. Aunque haya una fuerte componente romántica, el principal cometido de este *project inachevé* es declarar la imposibilidad de completarlo. Al igual que las Pietàs de Miguel Ángel o las obras de Gordon Matta-Clark, “el objetivo puede ser la unidad de expresión más que la resolución del contenido, (...) porque su contenido se sugiere, su expresión es más inmediata y sus formas se completan más allá de ellas mismas”⁵.

A raíz de esta lógica, se colocan unas columnas parcialmente derruidas para separar la pista de tenis del resto del patio, suscitando la presencia de un antiguo templo devastado. O un conjunto de pilas de granito encontradas en la propia parcela, que se recolocan en otras posiciones para sugerir antiguas canalizaciones de agua. Todo esto nos recuerda que inventar la ruina, al margen de provocar perfectas coincidencias, también supone algo tan importante como es proyectar el paso del tiempo.

El arraigo por lo local y el uso de técnicas tradicionales son experiencias también presentes en el contexto portugués y europeo, llegando a ser bautizadas por Kenneth Frampton bajo el nombre de ‘regionalismo crítico’. Frampton pretendía sacar a la luz un conflicto entre ciertas influencias modernas que avanzaban en detrimento de las prácticas conservadoras. Muchos años antes, Paul Ricoeur sugería lo siguiente: “El fenómeno de la universalización, aun siendo un adelanto de la humanidad, constituye al mismo tiempo una suerte de sutil destrucción

⁵ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 165

de las culturas tradicionales. (...) Con el fin de mantenerse en el camino hacia la modernización, ¿es necesario deshacerse del viejo pasado cultural que ha sido la *raison d'être* de una nación? (...) Esta es la paradoja: cómo hacerse modernos y volver a los orígenes; cómo revivir una vieja civilización aletargada y participar en la civilización universal”⁶.

La figura de Souto de Moura es especialmente importante porque pone en cuestión el planteamiento de Frampton y consigue superar este regionalismo restringido. Así pues, expande la llamada ‘tercera vía’ con un fuerte y contrastante diálogo entre lo contemporáneo y lo tradicional, manipulando ambos sistemas sin llegar a cerrarse a ninguno de ellos. Del mismo modo que Le Corbusier hizo en la Ville Mandrot, el portugués nos muestra como lo tecnológico y lo vernacular pueden convivir sin perder un ápice de modernidad. Tal y como aseguraba Fernando Távora, “cuanto más local, más universal”⁷.

Con tal de forzar este encuentro entre dos tiempos diferentes, Souto de Moura exagera el contraste en muchas de sus obras. Del mismo modo que hacen los ilusionistas, atrae nuestra mirada a ciertos puntos para poder, a la vez, realizar el truco en otra parte lejana a nuestra atención. Esta dicotomía entre lo moderno y lo tradicional es un cómplice necesario para la invención de la ruina, como veremos en las obras siguientes.

Los anexos en la Rua da Vilarinha (1986-1988) son una serie de pequeños equipamientos adjuntos a una vivienda. Esta obra fue la excusa para reordenar todos los espacios exteriores, corrigiendo los desniveles, desplazando vegetación, colocando nuevas escaleras y otras alteraciones. Toda la intervención, que no fue tan moderada como parecía, se realizó mediante un juego de muros graníticos que escondían la nueva arquitectura, como si fueran una extensión del perímetro

⁶ Paul Ricoeur, *Historia y verdad* (Madrid: Encuentro, 1990), 40

⁷ Fernando Távora citado en Luis Rojo de Castro, “La invención de problemas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 20



Fig. 040

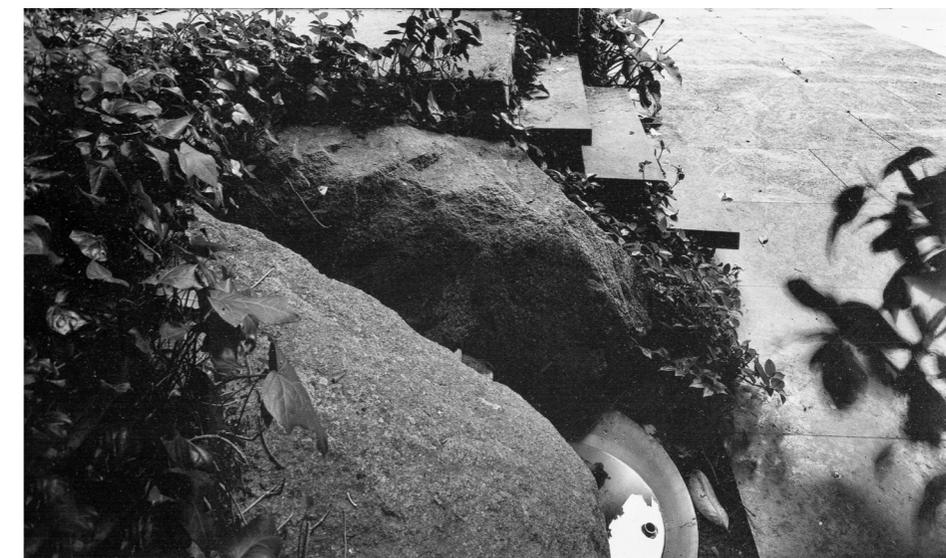


Fig. 041

Anexos en la Rua da Vilarinha (1986-1988)

Fig. 040 Mesa de vidrio apoyada sobre un muro de granito.

Fig. 041 Cuenco metálico escondido entre las rocas.



Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)

Fig. 042 Vista exterior del acceso.

de la parcela. Sin embargo, aparecen elementos disyuntivos, como una mesa de vidrio, un cuenco de acero inoxidable o unas carpinterías con vidrios espejados. Estos contrastes nos hacen pensar que es aquí donde se haya el límite de lo nuevo y lo preexistente, ya que la relación es tan incongruente que nos sugiere una cierta verdad. Con estas excepciones que refuerzan la regla, consigue hacernos creer que la ruina llevaba ahí mucho tiempo y que no ha habido intervención alguna a parte de los *objets trouvés* que hemos señalado.

Otro ejemplo de dualidad exacerbada sería la primera casa en Bom Jesus (1989-1994), fruto de una analogía visual: es el resultado de superponer el pabellón de Berlín en Hannover de Luckhardt con una construcción propia del *Inquérito*^I. La casa se presenta como dos cuerpos independientes que se han maclado, provocando un encuentro entre sistemas constructivos y modelos espaciales totalmente antagónicos. El choque entre las dos épocas nos regala un sinfín de detalles donde los materiales se van entrelazando en cada encuentro, 'inflexionando'^{II} una parte sobre la otra.

Esta dicotomía nos inculca la idea de que sólo debió proyectarse la pieza moderna, como un cuerpo que se dejó caer y aterrizó en perfecta armonía con lo preexistente. Lo cierto es que sí que había una ruina anteriormente, unos restos muy degradados que el cliente pretendía restaurar; no obstante, Souto de Moura prefirió terminar de demolerlos y aprovechar sus piedras para 'inventar la historia', formando un nuevo sector de hormigón revestido con granito a modo de 'pintura mineral'. El gran contraste entre los dos cuerpos y la poética de su encuentro nos distrae y hace a la ruina todavía más verosímil.

Es interesante detenerse a analizar el concepto de 'pintura mineral', una estrategia que suele aparecer en muchas ruinas simuladas, como en la segunda casa en

^I El *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* se trata de un conocido trabajo de catalogación realizado en la década de 1950 para estudiar la arquitectura regional portuguesa.

^{II} El propio Souto de Moura emplea el término 'inflexión', apoyándose en el significado que Robert Venturi le concedió: "La inflexión se da en arquitectura cuando el conjunto se manifiesta por la naturaleza de las partes individuales, no por su posición o número. (...) La inflexión es un medio de distinguir las partes diferentes connotando a la vez continuidad. Desarrolla el arte del fragmento". Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 144

Nevogilde o la propia casa en Bom Jesus. No obstante, nos serviremos de la casa en la Avenida da Boavista (1987-1994) para tratar de analizarlo, ya que es uno de los casos donde la ‘mentira’ es más flagrante.

La organización de la casa es una mistura de otros proyectos anteriores, aunque nos centraremos únicamente en el acceso, compuesto por unos planos neoplásticos realizados con granito. Las piezas que se usaron eran, realmente, los restos de un antiguo colegio de monjas, que se aprovecharon reutilizando cada mampuesto como material disponible para el proyecto. En una operación que podríamos calificar como abstracta, se ‘pintan’ unos muros de hormigón con las piedras encontradas, repartiéndolas desordenadamente las molduras y volteando los marcos de las ventanas antiguas, como si de un collage se tratase. Estos planos, donde todo parece inconexo, intentan representar los fragmentos de una ruina que nunca existió.

Esto nos demuestra que, aunque el granito suele usarse para buscar el anonimato, también concede cierto margen para que el arquitecto reconstruya filológicamente una preexistencia inventada. En el caso de esta vivienda su uso es más figurativo y nos demuestra mucho mejor el carácter de piel o pintura que el granito recibe; sin embargo, cabe recordar que se trata de la misma ‘mentira’ que en el resto de los casos, sólo que ahora se cuenta con mayor vehemencia.

Es obvio que este tipo de muros ciclópeos^{III} siempre reciben una connotación de ‘verdad’, ya que no suelen revestirse y son a la vez estructura y cerramiento. No obstante, Souto de Moura aprecia los materiales “por las cualidades que representan (...) más que por sus cualidades físicas inherentes”⁸, lo cual explica un uso del granito no sólo a nivel constructivo, es decir, como algo físico y palpable, sino también como una herramienta visual para la invención de la ruina.

III Muros de piedra contruidos sin argamasa.

⁸ Ákos Moravánszky en Ignasi Solà-Morales, *Mediations in Architecture and in the Urban Landscape* (Lucerna: Quart Verlag, 2001), 8



Fig. 043

Casa en la Avenida da Boavista (1987-1994)

Fig. 043 Moldura inconexa.

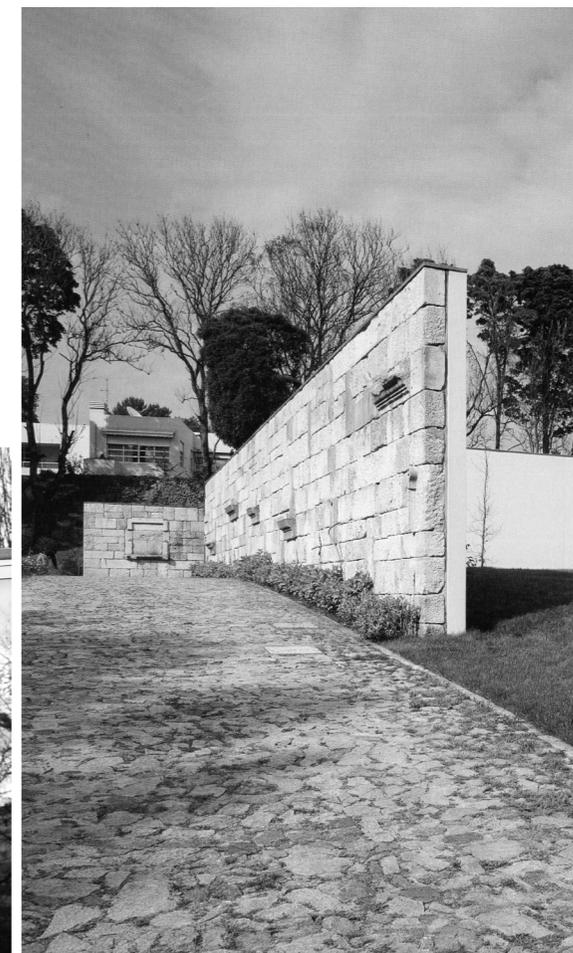


Fig. 044

Fig. 044 Muros de granito marcando el acceso.



Fig. 045



Fig. 046

Fig. 047

Reconversión del Monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997)

Fig. 045 Vista exterior del conjunto.

Fig. 046 Arquería falsa.

Fig. 047 Escaleras exteriores.

La reconversión del Monasterio de Santa Maria do Bouro en un parador (1989-1997) es un proyecto especialmente interesante porque consigue aglutinar, en una misma obra, todos los mecanismos de invención de la ruina que hemos abordado. En este proyecto no debe inventar la ruina desde cero, sino que ha de enfrentarse a un objeto patrimonializado de gran escala donde, casi en cada rincón, irá decidiendo si sus gestos confirman, inventan o reutilizan la ruina.

Por un lado, Souto de Moura insiste en que “no se trata de una restauración, sino de una obra moderna hecha con piedras antiguas”⁹, en coherencia con su visión rossiana de lo preexistente como material proyectable. Es decir, no pretende fosilizar el monasterio, sino que impone la funcionalidad y el programa. Aunque, por otra parte, no se opone a él ni intenta negarlo en una especie de *tabula rasa*. La intervención, así pues, se ubica en un punto medio entre la manutención de la historia y la necesidad de continuarla sin anclarse a una época concreta, entendiendo el proyecto como una etapa más en la vida natural del monasterio. El propio arquitecto llegó a afirmar que “hay dos maneras de ver la ruina: puede ser usada, y se puede hacer una Historia de la Arquitectura con la Historia de las Ruinas”¹⁰; aunque en este caso, abraza ambas visiones para alimentar y multiplicar el significado del monumento.

Se abrieron nuevos huecos y se modificaron la mayoría de los existentes, se colocaron sutiles carpinterías sin montantes intermedios, se corrigieron las cotas exteriores y se añadieron nuevos cuerpos por el frente sur. Incluso llegó a construirse una estructura de hormigón completamente falsa que simulaba la arquería del claustro interior. Toda esta obra es un manifiesto de pequeños detalles e invenciones escondidas ‘entre les choses’, donde materiales nuevos y antiguos se complementan para ocultar todo el esfuerzo realizado^{IV}.

^{IV} Para Souto de Moura esta distinción entre lo viejo y lo nuevo llega a no tener sentido: “¿Pero quién dijo que la piedra es más vieja que el vidrio? La adjetivación depende del uso que se haga de ella”. Eduardo Souto de Moura en Monica Deniele, “Entrevista biográfica”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 449

⁹ Eduardo Souto de Moura en José Morales, “Domesticar la arquitectura”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015): 20

¹⁰ Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 28

Del mismo modo que Joseph Beuys hizo en la performance *"I Like America and America Likes Me"* (1974)^V, Souto de Moura convive con una ruina salvaje que pretende domesticar, y es en este acto de *domesticación* donde se hace necesario falsear y mentir para que no se desvirtúe la naturaleza del *animal*. Más que una lección, lo que recibimos es una paradoja: inventar la ruina es algo legítimo para revalorizarla, y no el inmovilismo con el que muchas veces se suele observar.

Por último, abordaremos el Mercado do Carandá (1980), un proyecto que resolvió el gran vacío que separaba dos barrios en la ciudad de Braga. Este espacio tan degradado, lo que llamaríamos un 'no lugar', paso a ser un 'edificio-calle' que conectaba ambos distritos usando el mercado como pivote. Falto de un contexto que le pudiera servir, Souto de Moura inventa la ruina con unos extensos muros que vertebran la arquitectura de forma extremadamente longitudinal. Aparecen conceptos ya conocidos, como el uso del granito, la descomposición de los muros o incluso el contraste, provocado por un plano de cubierta abstracto y neoplástico que parece levitar sobre todo lo demás.

Sin embargo, lo que hace especialmente valiosa a esta obra es la intervención que sufrió años más tarde, también a cargo de Souto de Moura que, tomando como ruina una obra propia, transformó el mercado en una Escuela de Música y Danza (2011). Como si fuera un acto de autolesión, el arquitecto derruye parcialmente los restos del edificio original, generando así unas nuevas ruinas que se incorporan a las que ya se habían proyectado para el mercado. Esta actitud irónica se hace visible en las antiguas columnas, ahora decapitadas por la eliminación de la gran cubierta, que "exhiben su demolición incompleta como un cuarto orden"¹¹.

Este tipo de juegos recuerda a aquello que Robert Venturi definió como 'elemento reminiscente': "Impide la claridad de significados; en su lugar fomenta la riqueza

^V En esta performance el propio Beuys se encerró durante tres días con un coyote salvaje. Al finalizar la obra el animal llegó a coexistir en perfecta armonía con el humano, habiéndose producido una especie de acuerdo o 'domesticación' natural.

¹¹ Luis Fernández-Galiano en Juan Rodríguez, ed., *Eduardo Souto de Moura at work* (Póvoa de Varzim: Amag Editorial, 2014), 75



Fig. 048



Fig. 049

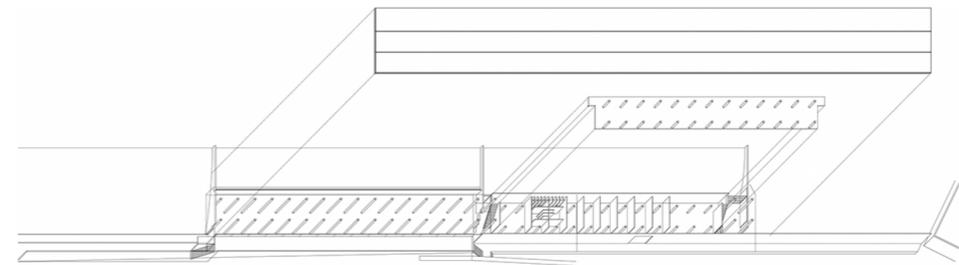


Fig. 050

Fig. 048 Joseph Beuys. "I Like America and America Likes Me" (1974).

Fig. 049 Mercado do Carandá (1980). Vista interior.

Fig. 050 Mercado do Carandá (1980). Axonometría general con despiece de la cubierta.



Fig. 051

Escuela de Música y Danza (2011)

Fig. 051 Vestigios de las antiguas columnas del mercado.

Fig. 052 Estudio de los pilares semiderruidos.

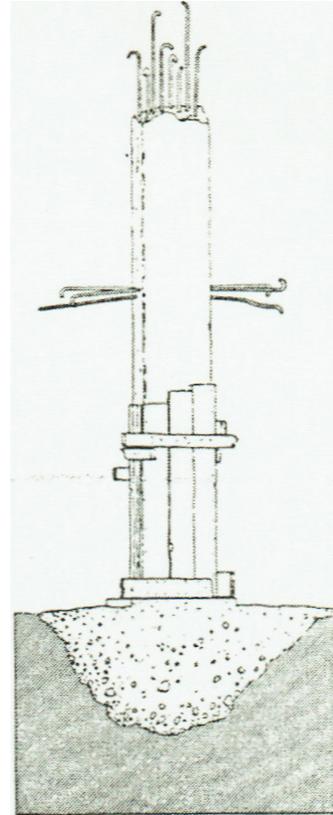


Fig. 052

de significados. (...) Puede parecer retórico desde un punto de vista, pero si es válido a otro nivel, enriquece el significado subrayándolo"¹². Las columnas eran retóricas estructuralmente, pero la ausencia de la cubierta las vuelve ahora redundantes. Sin embargo, actúan como una expresión del paso del tiempo y juegan su papel a modo de ruina simulada, sugiriéndonos unos 'árboles minerales' que terminarán fundiéndose con la vegetación. Con esta misma lógica se tratan las antiguas escaleras, que cumplen, al igual que los pilares, una función muy concreta: ser contempladas.

Como contrapunto a todos los mecanismos de invención de la ruina, trataremos ahora las situaciones donde Souto de Moura expresa la verdad, ya que, tal y como se comentó en el apartado anterior, no existe unicidad metodológica detrás de su obra, sino un tratamiento particularizado que se adapta al estudio de cada caso. Incluso en un mismo proyecto, 'verdad' y 'mentira' pueden llegar a entrelazarse, usándolas indistintamente en función de sus necesidades y sin acabar de encasillarse bajo ninguna ideología de la conservación.

Como ya pudo verse en el Monasterio de Santa Maria do Bouro, existen ciertos puntos donde la preexistencia cumple su papel asignado y no precisa ninguna simulación, tan sólo ser afirmada. Aquí Souto de Moura parece acercarse al planteamiento de Távora, más moderado y menos romántico, haciendo de la ruina un objeto de contemplación e introduciendo los añadidos como inserciones respetuosas o como claras superposiciones. Es decir, ya no pretende esconder el límite entre lo antiguo y lo contemporáneo, sino que lo muestra con claridad separándose o subrayando las diferencias.

Una pequeña reminiscencia de esto sería la reconversión de una ruina en Gêres (1980-1982). Se trata de una inserción respetuosa donde la vivienda, como un

¹² Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 60

cangrejo que encuentra una concha, se cuela en el interior de la ruina sin llegar a alterarla. Otro ejemplo similar sería la casa en Baião (1990-1993) que, a modo de inserción, demuestra claramente la voluntad de respeto y de situarse al margen de la ruina.

La casa se ubica justo al lado de la construcción agrícola, en cambio, la preexistencia “que me negué a recuperar (...) ha quedado consolidada, como un jardín amurallado”¹³. El cuerpo de la vivienda se inserta con un mecanismo de simbiosis, mediante una cubierta vegetal como extensión de la propia naturaleza envolvente. La lectura general que podemos hacer es que todos los elementos del proyecto se supeditan a la imagen de la ruina como objeto de contemplación, relegando la vivienda a ser un mero apéndice que busca pasar desapercibido. Incluso encontraremos unos pequeños muros de nueva factura que esconden el paño de vidrio, lo cual es, estrictamente, una invención. No obstante, siguen siendo un recurso que busca subordinar la casa al jardín cerrado, como una curiosa forma de dirigir nuestra atención y contarnos la verdad a través de una mentira.

Por último, tratamos las superposiciones, que podemos encontrar en obras como el Museo de los Transportes y Comunicaciones en la Alfândega Nova (1993-2002), el Centro Portugués de Fotografía en la Cadeia da Relação (1997-2001) o el Museo Municipal Abade Pedrosa en Santo Tirso (2012-2016). En todas ellas se interviene mediante objetos superpuestos que, por sí solos, satisfacen la actualización de los edificios. Pueden ser expositores, elementos móviles o un ‘box’ de oficinas; todos ellos contruidos con una ‘complejísima simplicidad’ que los afirma por diferencia con lo preexistente. Sus materiales nos sugieren levedad, consiguiendo separar a los objetos de su entorno y, a la vez, lograr que no interrumpen el carácter del edificio o de aquello que se expone. Pasan a ser meros testimonios con “la ilusión de una neutralidad de lo nuevo, (...) sin intentar camuflarlo ni ocultarlo”¹⁴.

¹³ “A Baião ancora una rovina che mi sono rifiutato di recuperare. La rovina è rimasta, consolidata, como un giardino cintato”. Extraído de la memoria del proyecto en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 144

¹⁴ “Il tema è piuttosto quello di inserire elementi necessari all’attualizzazione dell’edificio seguendo l’illusione di una neutralità del nuovo, (...) non cercando di camuffare e nascondere le nuove”. *Ibid.*, 294



Fig. 054

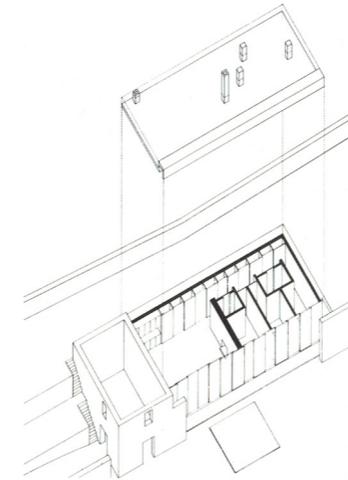


Fig. 053



Fig. 055

Fig. 053 Casa en Baião (1990-1993). Axonometría general con despiece de la cubierta.

Fig. 054 Reconversión de una ruina en Gêres (1980-1982). Vista exterior.

Fig. 055 Casa en Baião (1990-1993). Vista exterior.



Museo de los Transportes y Comunicaciones en la Alfândega Nova (1993-2002)

Fig. 056 'Box' de oficinas.



Fig. 057

Museo de los Transportes y Comunicaciones en la Alfândega Nova (1993-2002)

Fig. 057 Acceso al módulos de oficinas.

Fig. 058 Mobiliario transportable.

Fig. 058



Centro Português de Fotografia en la Cadeia da Relação (1997-2001)

Fig. 059 Expositor.



Centro Português de Fotografia en la Cadeia da Relação (1997-2001)

Fig. 060 Mostradores informativos.



Museo Municipal Abade Pedrosa (2012-2016)
 Fig. 061 Expositor.



Fig. 062

Museo Municipal Abade Pedrosa (2012-2016)

Fig. 062 Detalle de la apertura del expositor.



Fig. 063

Fig. 063 Expositor.



Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)

Fig. 064 Vista del alzado trasero.

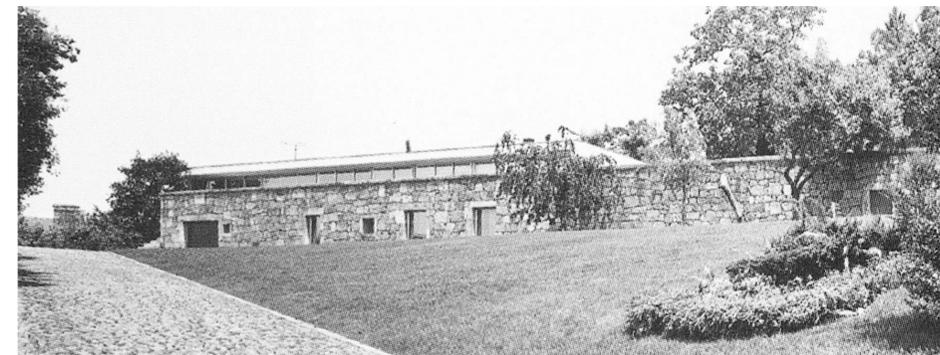


Fig. 065

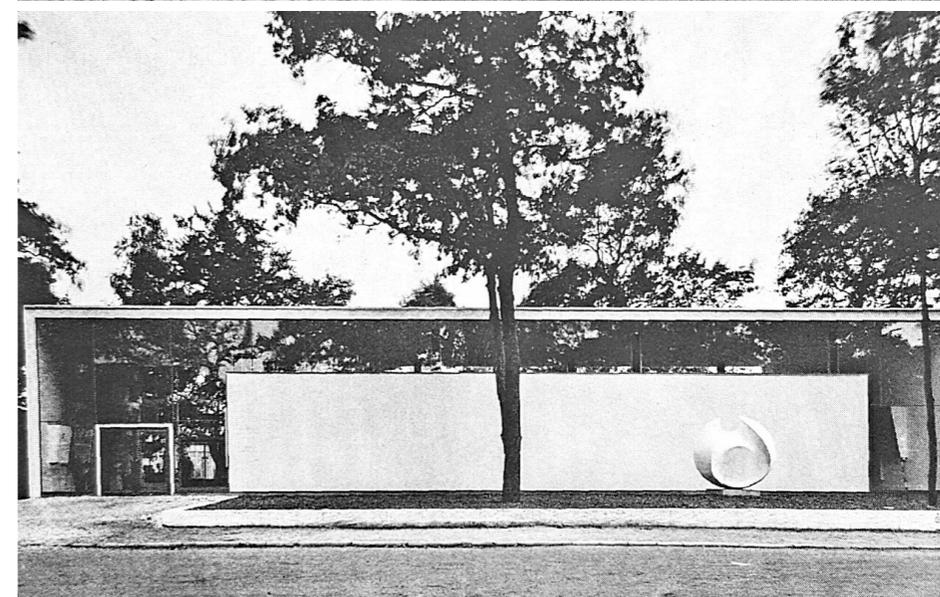


Fig. 066

Casa en Bom Jesus (1989-1994)

Fig. 065 Vista de la vivienda desde el acceso a la parcela.

Fig. 066 Wassili y Hans Luckhardt. Pabellón de Berlín en Hannover (1951). Referencia por analogía.



Fig. 067



Fig. 068

Reconversión del Monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997)

Fig. 067 Vista del patio.

Fig. 068 Imagen del conjunto.

Fig. 069 Recorridos exteriores.

Fig. 069



Fig. 071

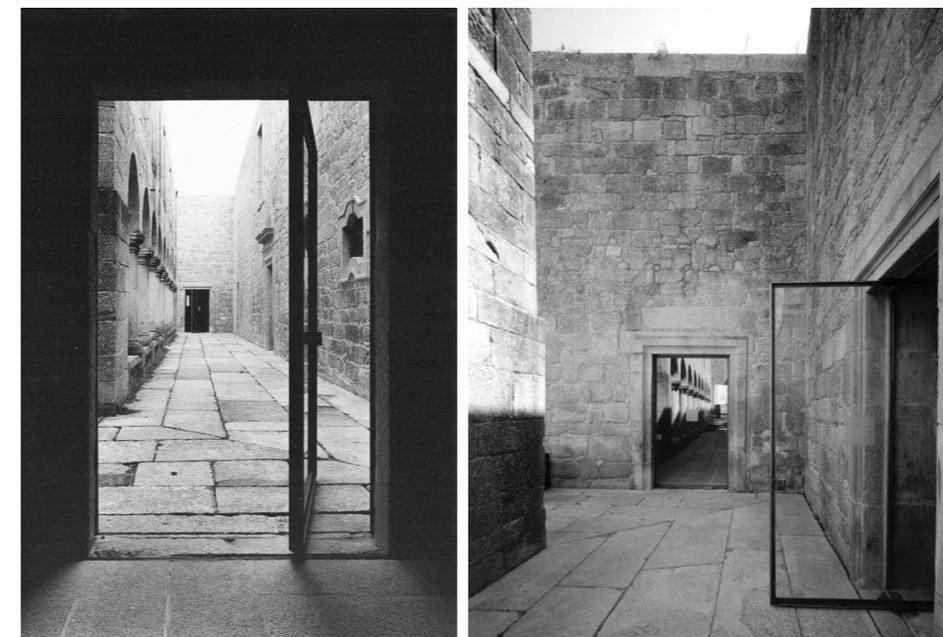


Fig. 070

Reconversión del Monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997)

Fig. 070 Puerta pivotante.

Fig. 071 Detalle de la carpintería.

Fig. 072 Puertas de acceso al claustro.

Fig. 072



Mercado do Carandá (1980)
Fig. 073 Vista interior.

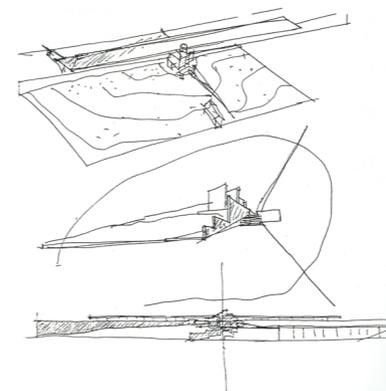


Fig. 074



Fig. 075



Fig. 076

Mercado do Carandá (1980)

Fig. 074 Bocetos sobre la implantación del edificio.

Fig. 075 Vista de un acceso lateral.

Fig. 076 Vista de las columnas desde la planta superior.



Escuela de Música y Danza (2011)
Fig. 077 Columna y escaleras semiderruidas.



Fig. 079

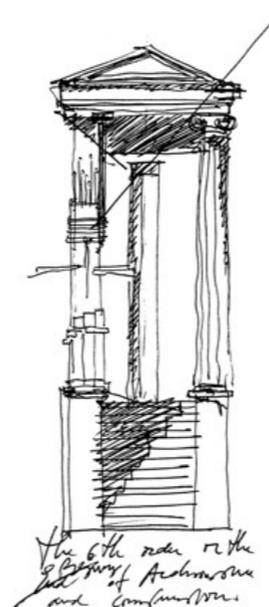


Fig. 078

*The 6th floor of the
Building of Architecture
and Construction*

Escuela de Música y Danza (2011)

Fig. 078 Boceto de estudio sobre la ruina.

Fig. 079 Columnas y escaleras semiderruidas en los jardines de la actual escuela.

Fig. 080 Detalle de las antiguas escaleras.



Fig. 080

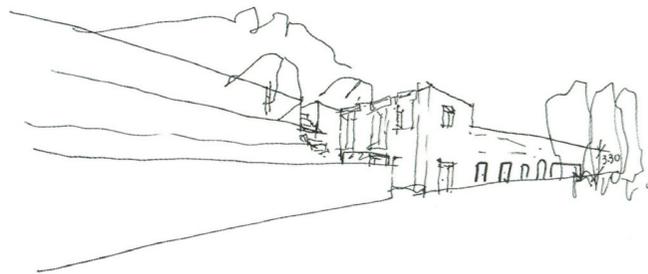


Fig. 081



Fig. 082

Casa en Baião (1990-1993)

Fig. 081 Boceto.

Fig. 082 Imagen de la cubierta y de la ruina vistas desde una cota superior.



Fig. 084

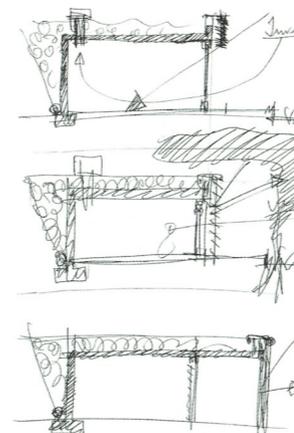


Fig. 083

Casa en Baião (1990-1993)

Fig. 083 Bocetos de estudio para la sección de la vivienda.

Fig. 084 Detalle de la ruina.

Fig. 085 Interior de la ruina como jardín cerrado.



Fig. 085

“Tutto è falso, tutto è scenografico. (...) Il falso crea architetture bellissime, mentre la verità, quasi sempre, non è bella. Si deve spesso mentire per aiutare la bellezza”¹.

En ocasiones, Souto de Moura nos presenta la imagen como una mentira piadosa: si se pretende dignificar y embellecer, entonces es inevitable falsear, construir con cierta teatralidad para poder llegar a la visualidad pretendida. Este engaño benevolente hace especial hincapié en el tratamiento de la fachada, un elemento muy empleado a lo largo de la historia de la arquitectura para superponer la forma al contenido.

Aunque la palabra ‘escenografía’ pueda sugerir grandilocuencia y expansión, es decir, una manera simplista de hacer parecer que el edificio es más grande de lo que realmente es, en la obra de Souto de Moura, sin embargo, se entiende de forma opuesta, usando la fachada y la implantación para comprimir el volumen aparente de la arquitectura. Este mecanismo nos puede recordar otros conceptos propios de la invención de la ruina como el anonimato, la anti-retórica o la desaparición del lenguaje. En la compresión, no obstante, se lleva todo esto al paroxismo, tratando de ocultar la intervención como si esta negara su voluntad de afirmarse.

¹ “Todo es falso, todo es escenográfico. (...) Lo falso crea hermosas arquitecturas, mientras que la verdad casi nunca es hermosa. A menudo hay que mentir para ayudar a la belleza”. Eduardo Souto de Moura en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 505

Cabe señalar que este gesto no se hace de forma arbitraria, sino que tiene su razón de ser en la lectura del lugar, y al igual que la simbiosis, podría considerarse como otro mecanismo de asentamiento en el entorno. Todo parte de algún elemento preexistente al que Souto de Moura se quiera subordinar, pudiendo ser un paisaje o un jardín que, a juicio del arquitecto, ya se encontraba consolidado antes de intervenir. “É impossível não ter uma referência (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo...”². Se establece entonces una especie de relación de poder asimétrica entre objeto y contexto, donde la arquitectura no llega a quedar discriminada a modo de simple anexo, sino que se posa como un nuevo límite que se ha materializado.

Si rastreamos algún posible antecedente de este mismo recurso, encontraremos dos influencias muy claras: el Barroco y la figura de Robert Venturi. Por un lado, las iglesias barrocas portuguesas, que Souto de Moura acostumbra a citar, se caracterizan por sus fachadas extremadamente sobredimensionadas. Esta operación, que el propio arquitecto define como “facial y pictórica”¹, nos sugiere escalas mucho mayores a la del cuerpo que se pretende esconder. El mecanismo de compresión imita este mismo trampantojo pero, como ya hemos comentado, en sentido contrario.

Por otro lado, tenemos al americano Robert Venturi, una influencia posmoderna que proporcionará algunos conceptos clave como el de ‘falsa fachada’ o lo que llamó ‘complejidad contenida’: “La contención y la complejidad han sido también características de la ciudad. Ejemplos de este fenómeno son las murallas fortificadas para protección militar y el cinturón verde para la protección de la ciudad. La complejidad contenida podría ser uno de los métodos viables para manejar el caos (...) y la infinitud”³.

Así pues, proyectos como el ayuntamiento de North Canton (1965), el edificio del Y.M.C.A. (1965) o la Sainsbury Wing de la National Gallery (1989-1991) son ejemplos de ‘yuxtaposiciones contrapuntuales’, donde una fachada simbólica se

¹ “É fundamentalmente conseguir a escala pela fachada; que é uma actividade facial e pictórica, muito da *Arquitectura Portuguesa*”. Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 31

² “Es imposible no tener una referencia (el desierto físico no existe), existe siempre un muro, un árbol, una roca...”. Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 30

³ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 118

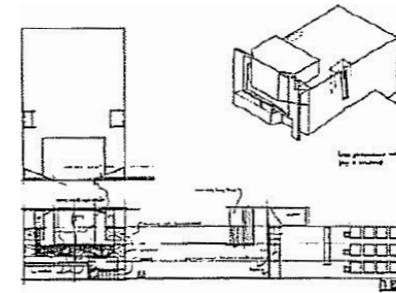


Fig. 086

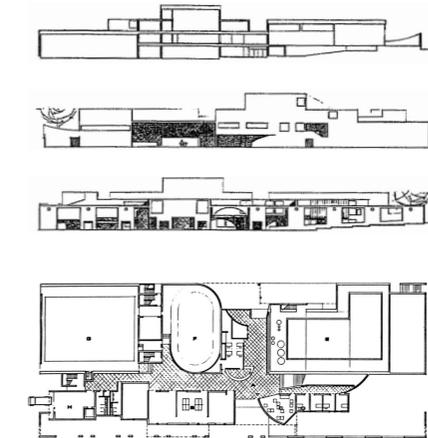


Fig. 088

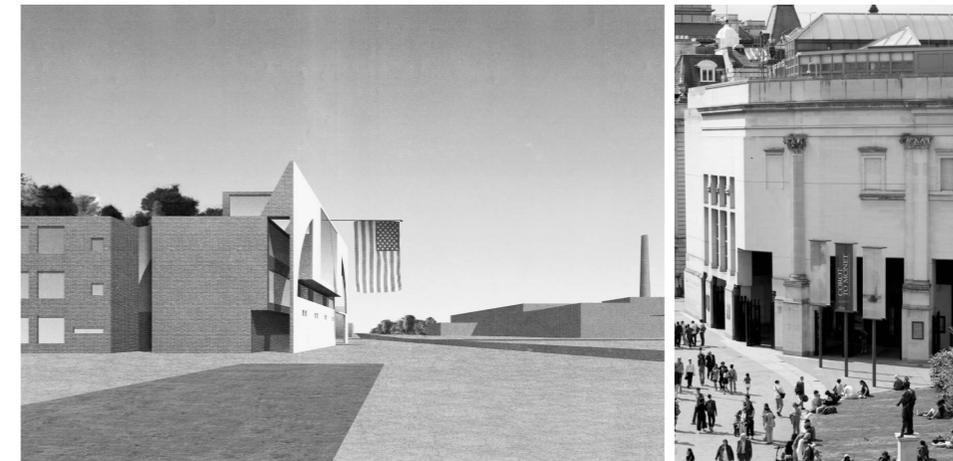


Fig. 087

Fig. 089

Fig. 086 Robert Venturi. Ayuntamiento de North Canton (1965). Planimetrías y vista axonométrica.

Fig. 087 Robert Venturi. Ayuntamiento de North Canton (1965). Infografía de la vista exterior.

Fig. 088 Robert Venturi. Edificio del Y.M.C.A. (1965). Planta, alzados y sección.

Fig. 089 Robert Venturi. Sainsbury Wing de la National Gallery (1989-1991). Imagen del acceso.

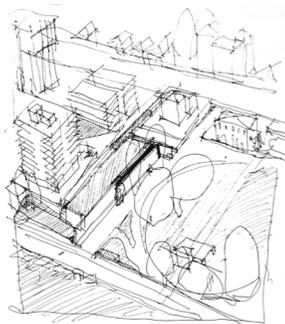


Fig. 090

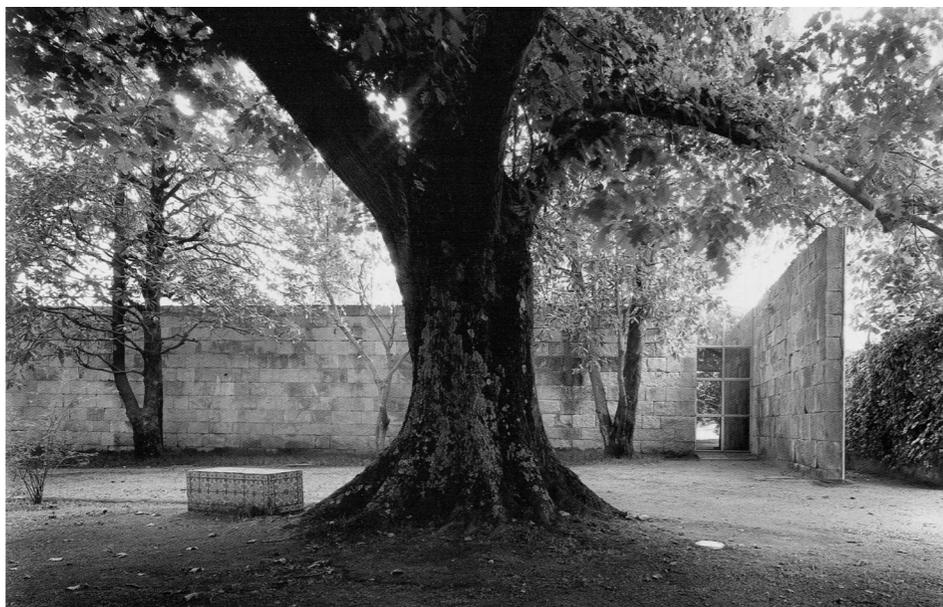


Fig. 091

Casa das Artes (1981-1991)

Fig. 090 Boceto del edificio y su implantación en el margen del jardín.

Fig. 091 Vista exterior desde el jardín.

pliega a las demandas urbanas y se olvida de todo lo que ocurre a sus espaldas.

De un modo parecido, Souto de Moura contiene la diversidad, es decir, el nuevo programa inserto, tras un límite rígido que disloca la arquitectura a los márgenes de un área libre y que actúa de frontera entre dos realidades aisladas. Todas estas implicaciones que recibe el muro, como generador del límite, hacen que deje de ser un simple elemento constructivo, pasando a entenderse también como un importante hecho arquitectónico o una herramienta visual.

La compresión tiene lugar en obras que ya hemos estudiado, como los equipamientos en la Rua da Vilarinha, que se esconden bajo el disfraz de 'socalcos' para simular un aparente linde de la parcela. O también en el Monasterio de Santa Maria do Bouro, donde se 'desvía' parte del programa bajo el nivel del talud sur, dejando semienterradas algunas zonas de servicio como aparentes muros de contención. Sin embargo, existen otras obras donde la compresión es mucho más evidente, llegando incluso a ser la idea central del proyecto.

El ejemplo por antonomasia sería el proyecto de Casa das Artes (1981-1991). La obra se ubica dentro de una villa proyectada por Marques da Silva a principios de siglo XX, compuesta por una antigua casa burguesa y un extenso jardín que la precede. *"Parecia-me uma situação relativamente equilibrada, onde não era necessário uma grande aposta ou intervenção de um personagem para ali fundar uma linguagem"*⁴. Así pues, con tal de no interrumpir la buena existencia de la villa, el edificio se adhiere al borde septentrional de la parcela y se oculta detrás de un muro de granito que imita los demás lindes del jardín.

La arquitectura queda entonces comprimida entre dos muros paralelos, casi coplanares, que reducen la presencia de lo nuevo y dibujan un límite virtual ligeramente adelantado al verdadero borde de la propiedad. El edificio pretende ser un telón de fondo, mimetizándose como un gesto de modestia que permita reforzar la importancia del jardín. Su acceso queda oculto si nuestra mirada es

⁴ "Me parecia uma situação relativamente equilibrada, donde no era necesario una gran apuesta o intervención de un personaje para fundar allí un lenguaje". Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, "A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto de Moura", en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 32

perpendicular al muro, revelándose tan sólo si conseguimos alinearlos y observar muy tangencialmente. Una vez de frente a la entrada, nos reciben unos vidrios espejados que prolongan virtualmente los muros y ocultan la arquitectura^{II}.

Muchos autores han asociado este lenguaje de planos abstractos con el neoplasticismo de Mies. No obstante, si tomamos este planteamiento nos encontraremos con una gran contradicción, ya que la retórica neoplástica de largos muros, que normalmente busca la infinitud y el espacio fluido, es aquí usada para obtener justamente lo contrario: el límite, la acotación y la arquitectura comprimida.

Descartada esta hipótesis, podremos ver que la verdadera razón de este lenguaje no es un principio plástico, sino más bien semiótico. El gran plano abstracto es una excusa para poder 'pintarlo' con piedra, usando el granito como evocador del límite^{III}. Del mismo modo que se usó la 'pintura mineral' para construir visualmente la ruina simulada, aquí se emplea para materializar a nivel perceptivo, y no sólo físico, el nuevo límite del lugar.

Este hecho tan curioso, el acto de construir el límite perceptivamente, podría entenderse como un revisionismo de aquello que la posmodernidad hizo con las fachadas, es decir, sugerir simbólicamente valores del imaginario colectivo mediante formas concretas, en este caso, la idea de límite tan comúnmente asociada con el granito.

Otra obra de interés sería el crematorio '*Uitzicht*' (2005-2011), situado en las afueras de la ciudad belga de Kortrijk. El edificio se ubica en una zona periférica enfrentada al paisaje, donde la ciudad urbanizada ya está casi disuelta y el mundo rural comienza a imponerse. En esta obra, Souto de Moura asegura haber inventado una nueva tipología, ya que la propuesta, pensada para celebraciones laicas, no debía mostrar ningún tipo de manifestación religiosa, lo que obligaba a buscar una extrema sobriedad que evitara, por todos los medios, los rasgos tan

^{II} Este detalle será abordado con mayor profundidad en la "transformación del límite".

^{III} En las construcciones tradicionales del norte de Portugal son muy comunes los muros de granito para delimitar las parcelas.



Fig. 092



Fig. 093

Crematorio '*Uitzicht*' (2005-2011)

Fig. 092 Recorrido semienterrado hacia el cementerio.

Fig. 093 Vista del conjunto desde la campiña.

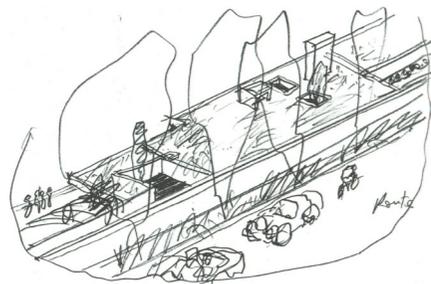


Fig. 094

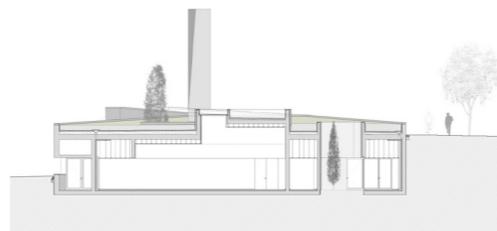


Fig. 096



Fig. 095

Crematorio 'Uitzicht' (2005-2011)

Fig. 094 Boceto.

Fig. 095 Acceso desde la cota superior.

Fig. 096 Sección general.

codificados de la arquitectura religiosa tradicional.

Son justamente estos dos motivos, la dominación del paisaje y la neutralidad figurativa, por los que el edificio se comprime hacia el plano del suelo, buscando colaborar con la imagen preexistente del emplazamiento. El crematorio queda enterrado bajo el nivel de acceso, invitándonos a entrar con un descenso suave que nos recuerda metafóricamente a la muerte. *"Pour ne laisser qu'un rapport au ciel et aux nuages (...) provoque une expérience progressive de l'intériorité, qui peut se vivre aussi dans un rapport intime"*⁵.

Este gesto tan simbólico permite, a la vez, que la coronación de la cubierta se alinee con el nivel de la calle superior y que el edificio se mimetice desde esta perspectiva. Una muestra de este esfuerzo por conseguir el anonimato es la posición de las instalaciones de climatización, que lejos de quedar expuestas como es habitual por cuestiones de mantenimiento y ventilación, se esconden en habitáculos proyectados *ad hoc* para que nada se manifieste por encima del remate de los muros.

Esta forma de tratar la cubierta como una 'quinta fachada' provoca ciertas conexiones con Casa das Artes. Si en aquel caso se usaba granito para construir perceptivamente el límite, ahora se emplea la cubierta vegetal para 'pintar' el edificio como una extensión de la campiña flamenca. De igual modo que se arrinconaba la arquitectura hacia un linde, aquí se comprime contra el suelo como si fuera una masa voluble que se extiende con horizontalidad. El único contrapunto es una chimenea de hormigón, tan funcional como simbólica, que a la manera posmoderna nos revela la existencia del crematorio.

Cabría comentar la presencia del cementerio anexo, proyectado en los años noventa por Bernardo Secchi y desarrollado como *"un tapis, avec un bâtiment de cérémonie enfoui dans la pente et douze plateaux en terrasse qui suivent parfaitement l'inclinaison du terrain"*⁶. Esta obra cobra importancia por la cantidad

⁵ "Para dejar tan solo una relación con el cielo y las nubes (...) provoca una experiencia progresiva de interioridad, que también se puede vivir en una relación íntima". Michaël Bianchi, "Souto de Moura, l'anti-triomphe", en "Les Glaneurs", RTBF Musiq3, 91.2 FM, Bruselas, 22 de octubre de 2015, <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/208481/1/Souto%20de%20Moura,%20l'anti-triomphe.pdf>

⁶ "Una alfombra, con un edificio de ceremonias enterrado dentro de la pendiente y doce plataformas escalonadas que siguen perfectamente la inclinación del terreno". *Ibíd.*

de analogías que Souto de Moura realiza, lo cual demuestra que el mecanismo de compresión no sólo subordina el edificio a elementos naturales o románticos, sino que también puede ‘inflexionarlo’ a arquitecturas ajenas contemporáneas, como un gran gesto de modestia y de sensibilidad por lo circunstancial.

La Casa do Conhecimento en Vila Verde (2015-2018) es otra muestra discreta de compresión. La arquitectura surge como un nuevo límite de la Praça 5 de Outubro, un espacio ajardinado con forma triangular, cerrando así un margen que no estaba consolidado. La estrategia seguida es idéntica a la del resto de los casos: se introduce un nuevo telón de fondo que sedimenta la arquitectura como una capa adherida al perímetro, sometiéndola y confirmando así la imagen del lugar preexistente. *“Desenhar deve ser um fenómeno de inteligência, e desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir”*⁷.

No obstante, en este proyecto la materialización perceptiva del límite tiene ciertas peculiaridades. En lugar de colocar un plano opaco y severo, se muestra una liviana fachada de vidrio que construye el perímetro de la plaza como un ‘límite blando’, dejando ver, entre transparencias y reflejos, el verdadero muro de piedra escondido en un segundo plano que actúa como medianera del edificio.

Por último, abordaremos el pabellón portugués de la 11 Bienal de Arquitectura de Venecia (2008) que Souto de Moura realizó junto a Ângelo de Sousa. La instalación consistía en ocultar un pequeño almacén de góndolas detrás de un espejo de 20 por 10 metros. *“La arquitectura debe ser como un iceberg, gélida, pétrea, pero con el doble de su masa no visible, que es lo que la hace existir”*⁸.

Esta vez asume de forma literal el ejemplo de las iglesias barrocas que, con una aparente ‘expansión’ de su volumen, simulan ser catedrales. También es obvia la conexión con Venturi y su trabajo de la ‘falsa fachada’, recordándonos

⁷ “Dibujar debe ser un fenómeno de inteligencia, y dibujar de cero es un fenómeno de estupidez, porque supone perder un legado de información disponible. Por tanto, si el dibujo es un fenómeno de inteligencia, tiene que comprender el fenómeno en el cual se va a inserir”. Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 32

⁸ Extraído de la memoria del proyecto en *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019): 457



Fig. 097



Fig. 098

Casa do Conhecimento (2015-2018)

Fig. 097 Planta y alzado.

Fig. 098 Vista exterior desde el jardín anexo.

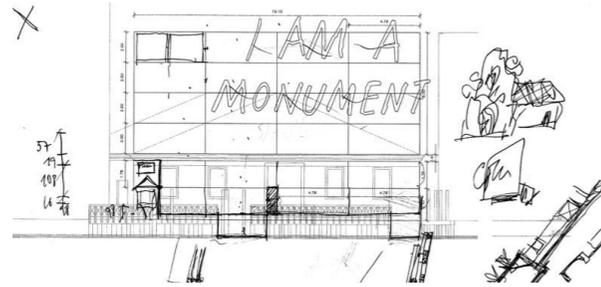


Fig. 099



Fig. 100

Pabellón de la 11 Bienal de Arquitectura de Venecia (2008)

Fig. 099 Estudio del alzado.

Fig. 100 Vista de la falsa fachada desde el canal.

especialmente su proyecto para el National Collegiate Football Hall of Fame en New Brunswick (1967), donde una máscara monumentalizadora esconde un pequeño graderío. Incluso podemos detectar una cierta alusión a Aldo Rossi con el uso del espejo, completando el vacío que deja el almacén con una analogía de la propia ciudad, es decir, con un reflejo deformado. “Ante la tarea asignada de renovar la ciudad histórica, la arquitectura responde ofreciendo una imagen virtual, devolviendo a la ciudad su imagen transformada”⁹.

El aspecto más interesante de esta obra es que, a pesar de expandirse, continúa reproduciendo mecanismos propios de la compresión. Por un lado, pretende negar la existencia del mismo almacén devolviéndonos la imagen del canal, es decir, también hay una voluntad de ser anónimo. Y, por otro lado, sigue ocupando una posición marginal respecto al cauce del agua, como un elemento de apoyo situado en el límite que reafirma el lugar con una reproducción duplicada de este.

⁹ Luis Rojo de Castro, “Imágenes Ready-Made: el montaje como visión de lo moderno”, *Revista de Occidente*, nº 145 (1993): 94

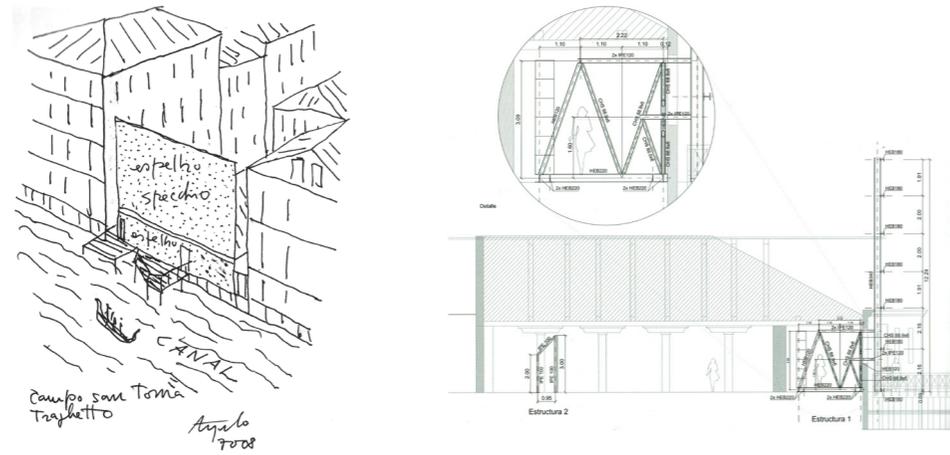


Fig. 101



Fig. 102 / Fig. 103

Fig. 104

Fig. 105

Pabellón de la 11 Bial de Arquitectura de Venecia (2008)

- Fig. 101 Boceto.
- Fig. 102 Anclaje de la estructura a través de la ventana.
- Fig. 103 Estructura oculta de perfiles metálicos.
- Fig. 104 Sección.
- Fig. 105 Detalle de la superficie espejada.

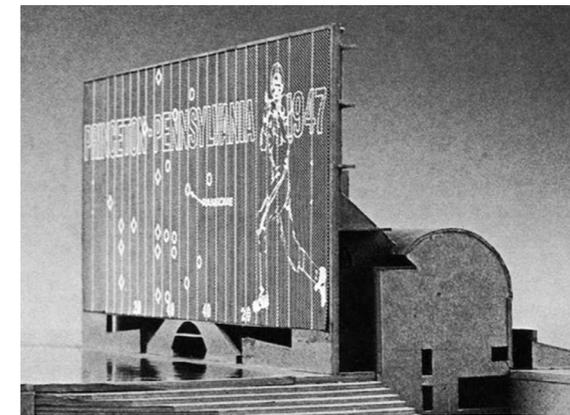


Fig. 107

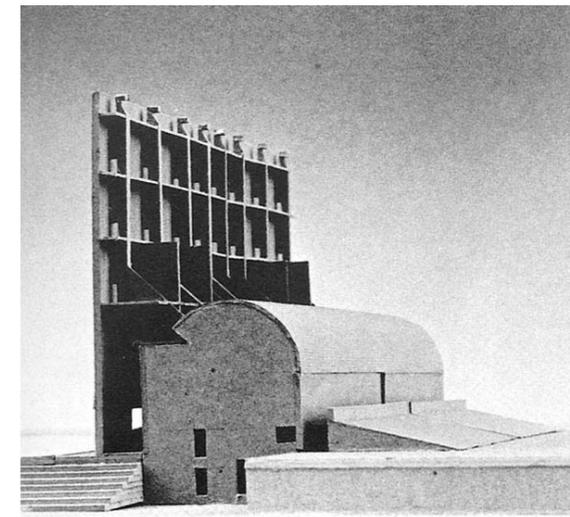


Fig. 108

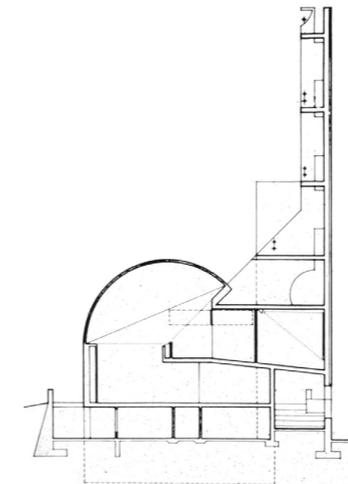


Fig. 106

Robert Venturi. National Collegiate Football Hall of Fame en New Brunswick (1967)

- Fig. 106 Sección.
- Fig. 107 Maqueta.
- Fig. 108 Vista trasera de la fachada.

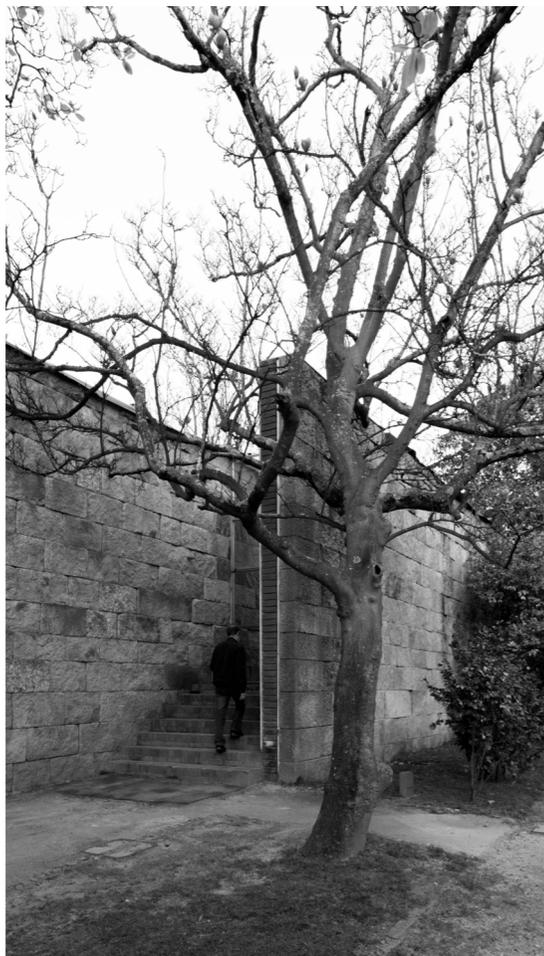


Fig. 109

Casa das Artes (1981-1991)

Fig. 109 Acceso principal.

Fig. 110 Axonometría.

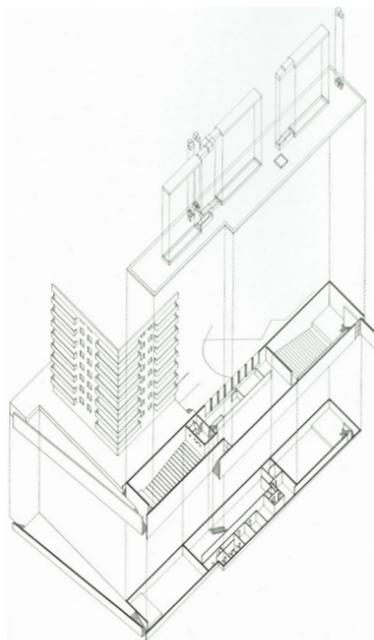


Fig. 110



Casa das Artes (1981-1991)

Fig. 111 Vista del acceso desde el jardín.



Fig. 112

Casa do Conhecimento (2015-2018)

Fig. 112 Detalle de la fachada.

Fig. 113 Secciones transversales.

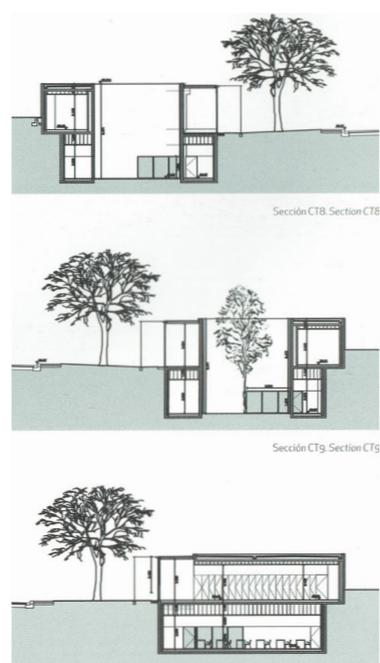


Fig. 113



Casa do Conhecimento (2015-2018)

Fig. 114 Detalle de la fachada.

Una interpretación ingenua de conceptos como ‘lenguaje’ o ‘construcción de la imagen’ podría sugerirnos que la simulación en la obra de Souto de Moura es un simple trabajo de formalismo y maquillaje, un estudio superficial de lo aparente que carece de transcendencia y contenido. Sin embargo, la visualidad para el arquitecto portugués no es una manifestación banal de la estética, sino un proceso transversal donde se implica tanto lo constructivo como lo teórico. Es decir, solamente en última estancia es cuando se manifiesta el lenguaje, no como epidermis, sino como resultado de todas las reflexiones que han llenado de sentido la arquitectura.

Así pues, la simulación no es algo que ocurra únicamente en las adiposidades¹ de la obra, donde quizás sea más fácil mentir y manipular, sino que también puede afectar a lo estructural o a los elementos que evoquen soportar peso. Una muestra de ello es lo que abordaremos en este apartado, aquellos mecanismos que se utilizan para transmitir la sensación de apoyo entre algo aparentemente pesante y algún otro elemento que se encargue de sustentarlo.

¹ Término usado por el propio Souto de Moura para describir la arquitectura manierista. *“A casa portuguesa (...) não é mais que o paralelepípedo com mais frontão, cornija ou entabelamento. No fundo são ‘adiposidades’ em relação a uma caixa extremamente simples. O suporte tem de ser extremamente simples (não quero dizer simplista), e ter a capacidade de receber maneirismos e adiposidades... Há pessoas que começam a engordar a partir dos 40. Isto faz parte de um processo natural. As casas acabam por ser maneiristas, não feitas por mim, mas pelas pessoas; isso é uma actividade complementar e natural. A Arquitectura quando resiste torna-se versátil. Não estou contra o Maneirismo, estou contra é ser eu a propôr o Maneirismo; faço os suportes para que ele possa acontecer”.* Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 30

Una de las situaciones en las que Souto de Moura manifiesta este recurso es cuando pretende afirmar por contraposición una estructura muraria. Mediante unos pilares sacados de contexto consigue reforzar la presencia de los muros, gracias al contraste que provoca la 'excepción circunstancial'¹¹. Una referencia que Souto de Moura pudo haber tomado es la Vanna Venturi House (1962), donde encontraremos una columna disruptiva que, muy irónicamente, afirma los muros de carga del resto de la casa. O en múltiples rincones de la obra de Álvaro Siza, como un ventanal de la casa Manuel Magalhães (1967-1970), el salón de la casa Avelino Duarte (1980-1984) o los corredores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Porto (1985-1996).

El primer proyecto que estudiaremos será la casa en Miramar (1987-1991). La vivienda se plantea como una cubierta plegada en sus extremos simulando una gran mesa, dejando pasar a su interior un conjunto de planos que organizan el espacio. Como si fueran objetos extraños, se colocan tres pilares circulares que potencian el significado murario del resto de la casa. Si observamos con mayor atención, veremos que los soportes del salón y la terraza se ubican junto a dos discontinuidades del forjado, la primera como un resalte sobre la mesa del comedor y la segunda como un lucernario al aire libre. Este pequeño detalle se podría haber resuelto con otro muro, siguiendo la lógica del proyecto, pero se remarca la columna como apoyo necesario para ejecutar estas interrupciones en la cubierta.

*"Aquele minha obcecação sobre a procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional, é um pressuposto teórico para poder trabalhar, mas não tem um objectivo final. Quando consigo uma certa ordem, uma regra de construção, ou um módulo base, parece que tudo vai bem mas é quando surgem os acidentes, e se eles não aparecem, então invento-os eu"*¹.

Hasta este punto, los pilares estudiados tenían cierta autonomía gracias a su sección circular. No obstante, seguían mostrando continuidad material con aquello

¹¹ Concepto desarrollado por Venturi y abordado anteriormente en el estudio del contraste para la invención de la ruina.

¹ "Aquella obcecação mía por la búsqueda de la regla, la búsqueda del orden, la búsqueda de lo racional, es una suposición teórica para poder trabajar, pero no tiene un objetivo final. Cuando consigo un cierto orden, una regla de construcción, o un módulo base, parece que todo va bien pero surgen los accidentes, y si estos no aparecen, entonces los invento yo". Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, "A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura", en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 33

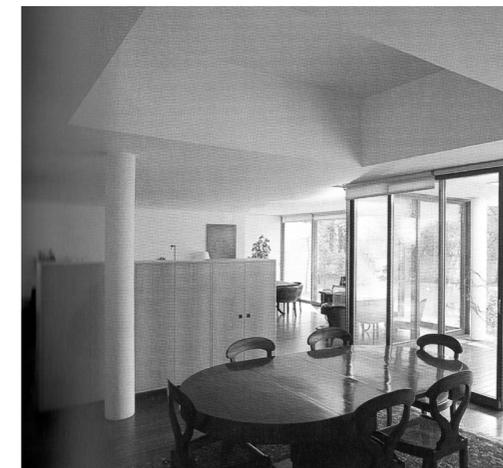


Fig. 116



Fig. 115

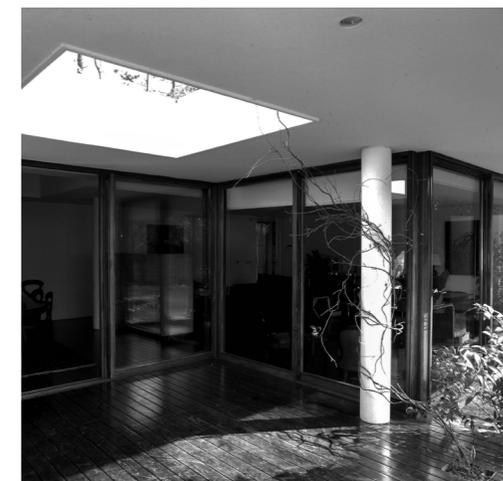


Fig. 117

Casa en Miramar (1987-1991)

Fig. 115 Eduardo Souto de Moura. Mesa de vidrio y acero con una pata al estilo rococó. Referencia por analogía.

Fig. 116 Columna aislada en los espacios interiores.

Fig. 117 Columna exterior ubicada en la terraza.



Fig. 118

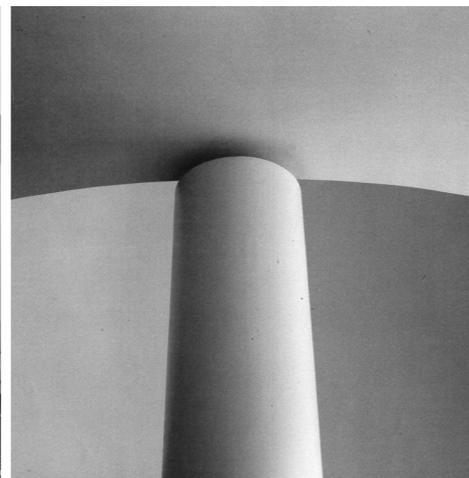


Fig. 120



Fig. 119

Casa na Quinta do Lago (1984-1989)

Fig. 118 Pilar junto a la cúpula.

Fig. 119 Vista del salón.

Fig. 120 Detalle del falso apoyo.

que aguantaban, como si el hormigón y su condición de 'formaceo' hubieran generado ambos elementos simultáneamente. Para acabar de expresar esta independencia entre elemento apoyado y sustentante, se rompe la continuidad material y se adopta en los soportes una retórica todavía más neoplástica^{III}. Es decir, se provoca a nivel visual una descomposición de la forma donde realmente hay continuidad constructiva.

Para explicar esta idea tomaremos, como un breve manifiesto, la mesa de vidrio que el propio Souto de Moura diseñó. El mueble se erguía gracias a tres patas de acero inoxidable y una última de madera, con un estilo rococó que parecía acentuar la modernidad del resto de la mesa. Aquí el elemento disruptivo no sólo presenta una forma muy diferente, sino que la materialidad también colabora con el contraste. Ahora la imagen es más cercana al collage y sus componentes-la pata de madera y el resto de la mesa- han quedado 'elementarizados'.

Como primera aproximación a esta idea del tratamiento 'neoplástico', analizaremos un apoyo interesante que se produce en la casa na Quinta do Lago (1984-1989). Se trata de una situación semejante a la casa en Miramar. El cuerpo de la vivienda se nos presenta como una gran mesa donde el muro es predominante y, como excepción, encontramos un pilar circular erguido extrañamente en el salón. Dicho soporte se coloca justo al lado de una cúpula que parece estar sosteniendo, alineando el eje del pilar con el borde del casquete esférico. Este encuentro tan sutil marca grandes diferencias con lo visto hasta ahora, ya que, a pesar de mostrar continuidad material, empieza a sugerirnos una mayor autonomía de los dos cuerpos, formando un encaje tan elemental que a pesar de percibirlos como componentes independientes sigue prevaleciendo la sensación de haber una carga transmitida.

No obstante, si conseguimos alejarnos podremos descubrir que no existe tal apoyo, sino que hay dos centímetros de holgura que separan el plano de cubierta y la coronación de la columna. Este gesto, descrito por el autor como "de un

^{III} La apropiación que haremos del término 'neoplástico', tanto en este capítulo como en los siguientes, se debe a la influencia indirecta que el movimiento tuvo sobre la obra de Souto de Moura. Pese a haber una cierta inexactitud semántica, ya que este recurso no es únicamente atribuible al neoplasticismo, haremos uso de este adjetivo para facilitar la explicación de los tratamientos constructivo-visuales. Este matiz se detalla con mayor profundidad en el apartado de 'macla'.

cinismo impresionante”², nos revela que el verdadero cometido del pilar no es ser realmente portante, sino parecer evocativamente estructural.

Encontramos otra simulación del apoyo en el auditorio de Casa das Artes (1981-1988). En un lateral del escenario se impone una gruesa columna metálica que desafía el sentido murario del edificio, recordando los inicios del Movimiento Moderno y sus estructuras exentas. Sin embargo, lo que parece ser un apoyo de gran sección es, en realidad, un conducto de ventilación que comunica la maquinaria dispuesta en la cubierta con las instalaciones inferiores del auditorio. Esta “*visão desencantada e simbólica da tecnologia*”³ nos demuestra que puede evocarse el apoyo no sólo para sugerir la transmisión de una carga, sino también para solapar en un mismo elemento varias funciones simultáneamente.

Este carácter de ‘doble-función’ es la idea clave que permite simular el apoyo, es decir, si los soportes tan sólo evocan y simbolizan, entonces son libres de adoptar otros usos como la figuración del lenguaje o la organización del espacio. “Para los puristas estructurales, así como para los orgánicos, la forma estructural de doble-función sería repugnante a causa de la inexacta correspondencia ambigua entre la forma y la función”⁴. Sin embargo, en las iglesias barrocas también encontramos pilastras residuales en forma y redundantes en estructura que, por otro lado, ayudan a conseguir ritmo y a completar la retórica de las fachadas. Souto de Moura parece asimilar todo esto y usar el falso apoyo para organizar los interiores domésticos o dejar pasar las instalaciones de forma retórica.

También podemos buscar la situación opuesta, donde el apoyo se manifiesta con sinceridad porque existe una verdadera discontinuidad constructiva. Aquí es imposible obviar las escaleras prototípicas que el arquitecto portugués emplea a lo largo de toda su obra y que parecen inspirarse en las que Pierre Chareau proyectó para la Maison de Verre (1928-1932). Se trata de unas escaleras soportadas mediante unas zancas metálicas, normalmente perfiles IPE, que se exponen como un alarde estructural. Los finos escalones, compuestos por tabloncillos de

2 RIBA Architecture, “RIBA + VITRA TALK: EDUARDO SOUTO DE MOURA”, vídeo de YouTube, 1:05:06, publicado el 8 de junio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=hdYR8GyOE4&t=1575s>

3 “Visión desencantada y simbólica de la tecnología”. Antonio Angelillo, “Obras de Souto de Moura. Uma interpretação”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 24

4 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 54



Casa das Artes (1981-1988)

Fig. 121 Escaleras de zanca metálica y falsa columna.



Fig. 122

Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)

Fig. 122 Detalle del desembarco de las escaleras.

Fig. 123 Escaleras interiores.



Fig. 123

madera en la mayoría de las veces, terminan de dar al conjunto una sensación de levedad y autonomía respecto a la arquitectura circundante. Es en el arranque y en el desembarco donde Souto de Moura expresa con vehemencia la sensación de apoyo, gracias a unas elegantes articulaciones que enlazan estructuralmente la escalera con aquello que la envuelve.

La primera vez que Souto de Moura emplea este recurso es justo al lado de la falsa columna que hay en Casa das Artes, regalándonos una imagen irónica donde coexisten formas opuestas de abordar el apoyo. Tanto en este caso como en el resto de toda su obra, podemos observar que se afirman las escaleras como elemento independiente y autónomo, cuya interrupción constructiva hace innecesario cualquier tratamiento semántico que finja la separación. A modo de ejemplo, merecen ser nombradas las escaleras interiores de la primera casa en Bom Jesus (1989-1994), donde la zanca metálica se desplaza hacia fuera buscando quedar más expuesta y generando una interesante asimetría. Es curioso también el desembarco, donde se prescinde de la típica articulación y se construye un apoyo todavía más elemental y poético.

Sin abandonar esta última casa, podremos reparar en un soporte metálico compuesto por un perfil HEB que se ubica en la planta superior. En este pilar “la estructura no sólo se independiza sino que se hace visible bajo su propio traje de estructura, no es necesario disfrazarla con forros, pieles y demás”⁵. Es decir, la absoluta sinceridad constructiva es la que se encarga de realizar el juego ‘neoplástico’ que antes comentábamos, produciéndose la ‘elementarización’ del pilar como un *objet trouvé* superpuesto en el interior de la vivienda.

“O sistema construtivo é quase sempre o mesmo: paredes, tecto e pavimento em contínuo, em betão armado, e quando necessário um pilar metálico fora do contexto (ajuda a definir espaços)”⁶.

Este efecto termina de consolidarse en los planos inferior y superior, donde se

⁵ Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 355

⁶ “El sistema constructivo es casi siempre el mismo: paredes, techo y pavimento continuo, de hormigón armado, y cuando sea necesario un pilar metálico fuera de contexto (ayuda a definir espacios)”. Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura*, 2ª ed. (Londres: Phaidon Press, 2012), 92

producen unos encuentros imposibles y “absolutamente atectónicos”⁷, que nos hacen creer que el perfil apoya verdaderamente sobre el pavimento de madera y que choca contra el enlucido de la cubierta en el extremo superior. En realidad, el funcionamiento estructural es el que se sugiere, pero se busca tener una imagen más abstracta que permita leer el encuentro con el mínimo esfuerzo. Por este motivo se ocultan los anclajes del perfil y se depura tanto la solución, ocultando la complejidad y silenciando el esfuerzo constructivo. Este detalle es, en definitiva, una forma de contarnos la verdad a través de una mentira.

“¿La autenticidad? No. Me preocupa más crear un sistema que parezca auténtico. Yo procuro alcanzar una coherencia que pueda ser construida; la representación de una autenticidad, no la autenticidad misma. La arquitectura que aspira a la autenticidad termina por producir un objeto monstruoso”⁸.

⁷ Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 355

⁸ Eduardo Souto de Moura en Luis Rojo de Castro, “La naturalidad de las cosas”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005): 9

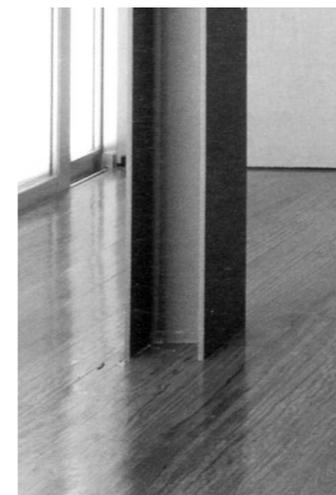


Fig. 124



Fig. 125

Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)

Fig. 124 Detalle del encuentro entre el perfil metálico y el pavimento.

Fig. 125 Pilar aislado.

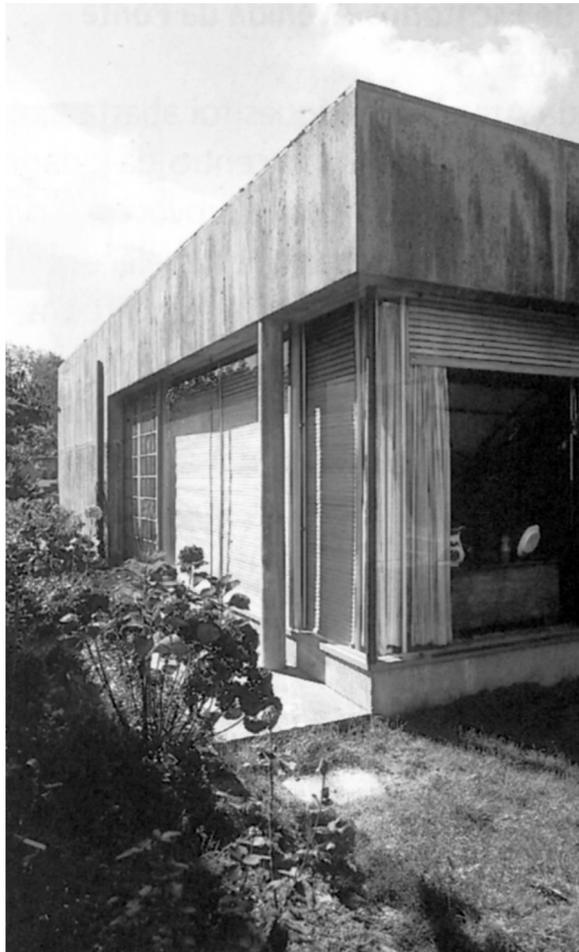


Fig. 126

Fig. 126 Álvaro Siza. Casa Manuel Magalhães (1967-1970). Detalle de la ventana y del pilar aislado.



Fig. 127



Fig. 128

Fig. 127 Álvaro Siza. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Porto (1985-1996). Pilar aislado en la cafetería.
 Fig. 128 Álvaro Siza. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Porto (1985-1996). Pilar aislado en los corredores.



Álvaro Siza. Casa Avelino Duarte (1980-1984)

Fig. 129 Pilar aislado junto al hogar del salón.

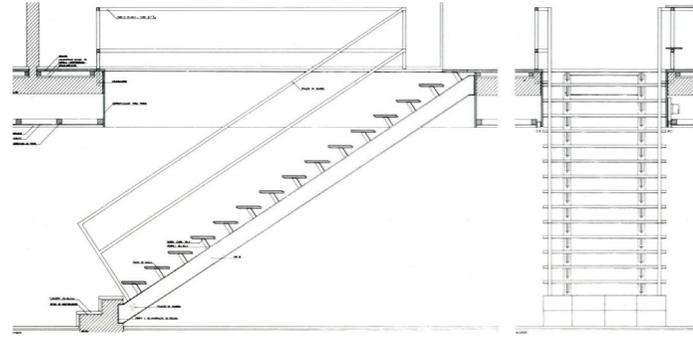


Fig. 130



Fig. 131

Casa das Artes (1981-1988)

Fig. 130 Planimetría de las escaleras de zanca metálica.

Fig. 131 Imagen de las escaleras de zanca metálica.



Fig. 132

Fig. 132 Tercera casa en Maia (2002-2010). Escaleras de zanca metálica.



Fig. 133

Fig. 133 Casa en la rua do Crasto (1996-2001). Escaleras de zanca metálica.

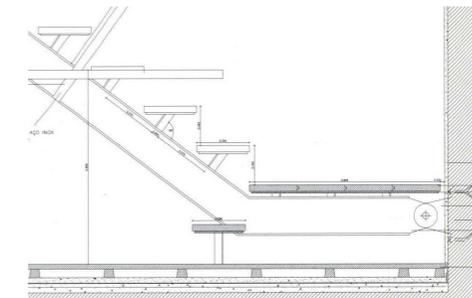


Fig. 134

Fig. 134 Casa en la rua do Crasto (1996-2001). Detalle de la articulación de la zanca.



Fig. 135

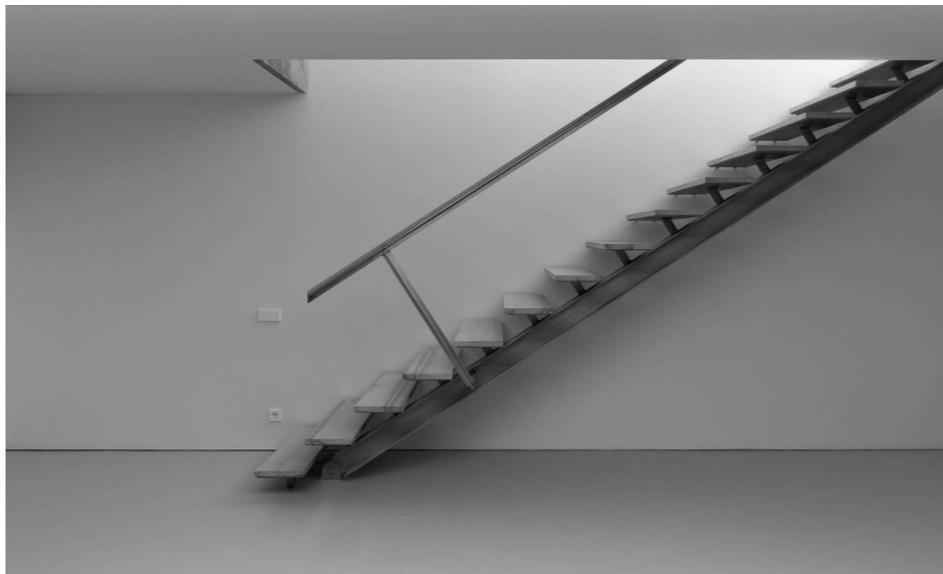
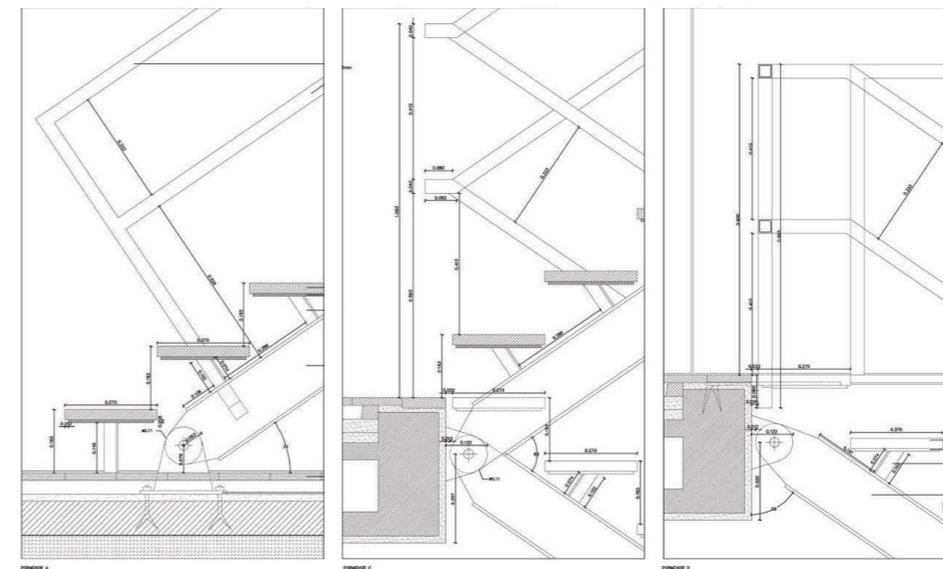
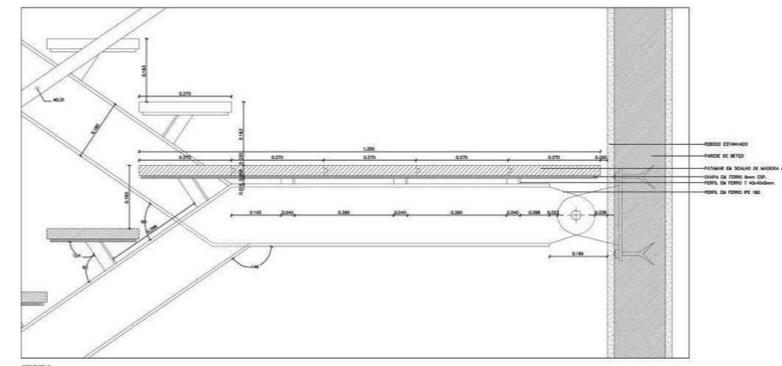


Fig. 136

Fig. 135 Casa das Artes (1981-1988). Detalle de la articulación de la zanca.

Fig. 136 Casa en Valongo (2003-2008). Escaleras de zanca metálica.



Viviendas en hilera en Pasteleira (1992-2002)

Fig. 137 Detalles de las articulaciones de las zancas.

Una vez estudiado este último recurso, abordaremos una extensión muy particular del mismo, aquellas situaciones donde el apoyo no aparece puntualmente como hecho aislado, sino que se repite de forma seriada generando un apilamiento. Un factor común en el uso de este mecanismo parecen ser los edificios en altura, o al menos aquellos donde se precisa un cierto desarrollo vertical.

Todo comienza con el estudio de la unidad, definiendo el elemento repetido que dará una forma completa a la arquitectura. Esto es especialmente interesante por la estrecha relación que Souto de Moura establece entre el detalle y la idea general, como un proceso lógico e iterativo donde la forma puede ser consecuencia del pormenor, y no necesariamente a la inversa. Solamente observando los primeros

bocetos, veremos que este tipo de obras han sido pensadas desde un inicio con la pequeña y la gran escala, imaginando simultáneamente los dos extremos de una larga concatenación constructiva.

“En un objeto lógico cada parte depende de la precedente. Se mantiene una cierta secuencia en cuanto parte de la lógica. Sin embargo, un objeto racional es algo donde en cada momento hay que tomar una decisión lógica, es algo acerca de lo que reflexionar. En una secuencia lógica no existe reflexión. Es un modo de no pensar. Es irracional”¹.

El apilamiento, así pues, construye el objeto no como una forma absoluta, sino más bien como un conjunto estructurado, una totalidad de fragmentos equivalentes y sin relaciones jerárquicas de dependencia. El resultado es una arquitectura integradora e ‘irracional’ que transmite con deliberada sencillez el sistema constructivo, evocando en su visualidad el apilamiento con el que ha sido pensada y, tal vez, también construida.

Tomaremos como primer ejemplo el conjunto de tres viviendas en Cantareira (2006-2013). El cuerpo del edificio se muestra como un apilamiento de cuatro cajas de hormigón que miran hacia la desembocadura del río Duero. El bloque inferior se destina al garaje y los otros tres superiores contienen las viviendas, que se tuercen con una sutil rotación para que cada huésped disfrute de una vista diferente. Este juego de plantas superpuestas evita que el conjunto se perciba como un único bloque de alzados ‘rígidos’, sugiriendo la independencia de cada módulo y regalándonos una lectura rápida de cómo se distribuye la propiedad en el interior del edificio.

Sin embargo, este apilamiento no llega a producirse, ya que se trata de una cuidada escenografía que simula la repetición de un falso apoyo. De igual modo que los ejemplos estudiados en el anterior apartado, se hace un tratamiento ‘neoplástico’ de la estructura para dividir visualmente una continuidad constructiva. En este

¹ Sol LeWitt citado en Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1993), 58

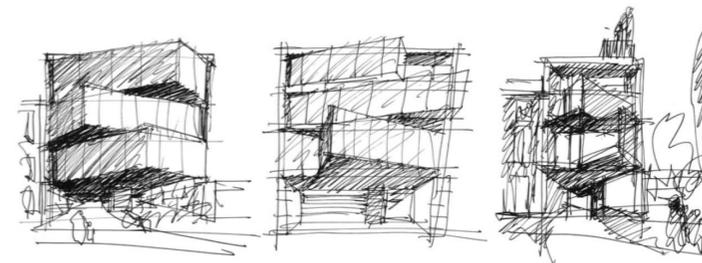


Fig. 138



Fig. 139

Tres viviendas en Cantareira (2006-2013)

Fig. 138 Bocetos iniciales.

Fig. 139 Vista exterior del conjunto.



Fig. 140



Fig. 141

Tres viviendas en Cantareira (2006-2013)

Fig. 140 Detalle de las losas.

Fig. 141 Vista exterior del conjunto.

Fig. 142 Sección constructiva.

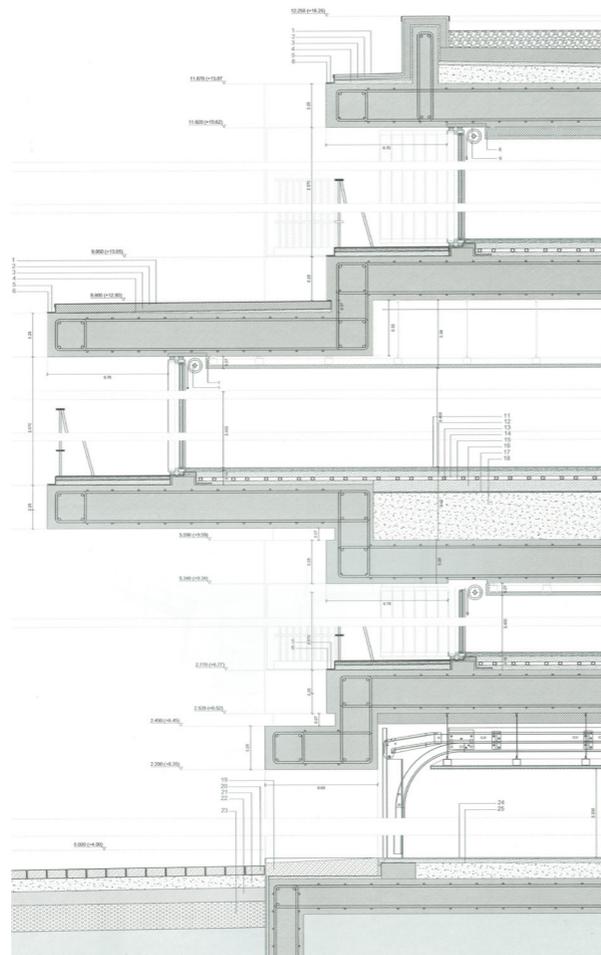


Fig. 142

caso se aprovecha el ‘formaceo’ del hormigón para reproducir el supuesto escalonamiento entre los bloques, ayudándose de una franja de siete centímetros que parece separar cada nivel con una fina sombra. Si observamos la sección del edificio, podremos ver cómo los forjados se retuercen y se pliegan para que la cáscara monolítica de la que forman parte pueda evocar separación y apilamiento.

Pasaremos ahora a estudiar muy someramente el proyecto del Hotel en Salzburgo (1987)¹. Tal y como ya se explicó en el tratamiento del lugar, el hotel se ubicaba en un enclave *mitteleuropeo* de arquitectura neoclásica que lo encorsetaba con ‘fuertes presiones tirolesas’. Debido a esto, se empleó una fachada ‘isomórfica’ que lo convertía en un objeto abstracto separado de su entorno. “*Está tudo diluido, não se percebe quantos pisos tem o Hotel; são formas abstractas em que está diluida a escala, onde aparecem objectos que são quase como ‘maquinas’, um conjunto de peças que faz um somatório*”².

A pesar de concebirse como un recurso de autonomía, Souto de Moura empieza a mostrar aquí otras preocupaciones, como el trabajo del apoyo y cómo este puede llegar a manifestarse. “Suele suceder en mis proyectos, la cuestión del sistema constructivo se hace obsesiva”³. Esta obra no construida servirá de ensayo para muchos otros mecanismos, como el de apilamiento, que más tarde llegarán a materializarse en otras arquitecturas.

Una muestra de ello es la Torre Burgo (1991-2007) donde terminan aplicándose todas estas experimentaciones. La obra se ubica en la avenida da Boavista, justo donde la calle pasa de ser una *rue corridor* a fragmentarse en volúmenes exentos. Esta condición de edificación abierta pudo ser el motivo por el que Souto de Moura reaprovechó el tratamiento del Hotel en Salzburgo, convirtiendo la torre en un *objet trouvé* independiente y autoreferencial. Sin embargo, más que sus relaciones ambientales, lo que nos interesa es la construcción de la imagen y el lenguaje del propio objeto.

¹ Véanse las imágenes adjuntas en el capítulo “lugar” (página 030).

² “Está todo disuelto, no se percibe cuantos pisos tiene el hotel; son formas abstractas en las que está disuelta la escala, donde aparecen objetos que son casi como ‘máquinas’, un conjunto de piezas que forman un sumatorio”. Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 33

³ Jacques Lucan, “La transmutación de la materia”, 2G Eduardo Souto de Moura. *Recent Work*, nº 5 (1998): 7

"The most remarkable aspect of this work is surely the way in which it transforms what would otherwise be a ubiquitous curtain-wall into a woven tectonic skin"⁴. Es decir, lejos de buscar una absoluta transparencia normalmente asociada a los programas de oficinas, Souto de Moura plantea una fachada portante, compuesta por piezas apiladas, que parece sostener el cuerpo del edificio. Esta solución es una manera astuta de justificar lo retórico, asociando a la piel una función estructural que permita imponer la arbitrariedad de la forma al resto de exigencias técnicas. "Ultrapassei o tema da pele, da roupagem, propondo aos engenheiros a fachada estrutural. (...) A estrutura é algo que não se discute, senão o prédio pode cair"⁵.

No dejan de ser interesantes las analogías con las que Souto de Moura imaginó esta arquitectura, una serie de fotografías evocativas y descontextualizadas con las que solía explicar el proyecto, entre las que encontramos bloques de granito, tablas de madera, piezas de hormigón amontonadas al pie de una grúa o incluso la imagen de un gran sándwich coronado por una aceituna. Estas comparaciones "hacen descender la cultura al nivel de lo prosaico"⁶, pero reflejan perfectamente la tozudez e insistencia con la que se quiere evocar el sistema constructivo.

Así pues, la fachada se muestra como un apilamiento de bloques metálicos y graníticos que, repitiendo un mismo detalle de encaje, construyen todo el cuerpo de la torre sin llegar a fundirse en una forma orgánica absoluta. Esta disposición oculta los forjados para evitar cualquier referencia sobre la escala y, en consecuencia, se rompe también con el esquema convencional de edificio en altura, donde se esperarían encontrar una base, un fuste y un remate al estilo de Adolf Loos en el Chicago Tribune Building (1922). "É o anticlassicismo"⁷, una cadena severa y continua que incluso evita la planta libre con pilotis, un recurso claramente moderno que llegó a estar presente en la primera propuesta de la torre, pero que terminó descartándose para que el edificio se posara directamente

⁴ "El aspecto más notable de esta obra es sin duda la forma en que transforma lo que de otro modo hubiera sido un ubicuo muro cortina en una piel tectónica tejida". Kenneth Frampton en Juan Rodríguez, ed., *Eduardo Souto de Moura at work* (Póvoa de Varzim: Amag Editorial, 2014), 5

⁵ Eduardo Souto de Moura, "Créditos", *Cadernos d'Obra Edifício Burgo: o projecto, a obra, as tecnologias*, nº 1 (2009): 7

⁶ Diogo Seixas Lopes, "Amacord. Analogia e Arquitectura", en Philip Ursprung, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método* (Oporto: Dafne Editora, 2011), 138

⁷ Eduardo Souto de Moura en Bárbara Rangel et al., "Objecto tectónico", *Cadernos d'Obra Edifício Burgo: o projecto, a obra, as tecnologias*, nº 1 (2009): 59



Fig. 143

Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 143 Boceto.

Fig. 144 Vista exterior.



Fig. 144



Fig. 145

Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 145 Vista exterior de ambos volúmenes.

Fig. 146 Alzado de la torre.

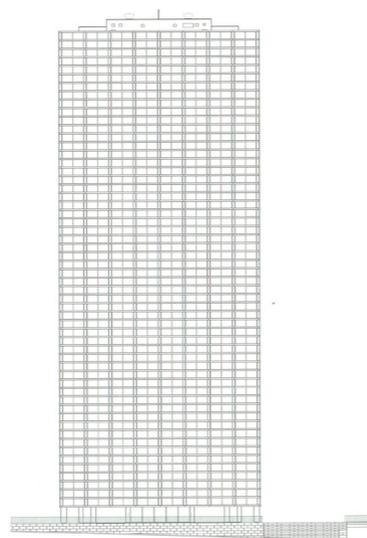


Fig. 146

sobre el suelo. Todos estos gestos colaboran entre sí para convertir al edificio en un ente todavía más abstracto, un objeto colocado sobre el margen de la avenida que hace de la ciudad un collage.

“A arquitectura das torres, será que é sempre assim, tipo “Big-Mac”? O Siza construído ao lado, mais experiente, confirmou-me que sim. Mas não serve de nada lamentar-mo-nos. A silhueta foi imposta e o Alberti (firmitas, utilitas, venustas) definitivamente enterrado. Sobrava-nos a arquitectura da pele (o Herzog tinha razão)”⁸. En otras palabras, se trata de una superposición (de piezas) dentro de otra superposición (la ciudad fragmentaria).

Sin embargo, a pesar de todo este *corpus* teórico, el apilamiento no llega a producirse, sino que se trata de una mentira visual meticulosamente estudiada que nos proyecta una imagen tan verosímil como ficticia. En este caso el falseado no se realiza del mismo modo que en las viviendas en Cantareira, con una separación visual de una continuidad constructiva, sino que se produce mediante el vaciado de la fachada.

Por cuestiones económicas, el proyecto tuvo que modificarse y las piezas apiladas pasaron de ser macizas a huecas, construidas como grandes cajones vacíos. La fachada, ahora llena de oquedades, deja pasar unos pilares de hormigón que consiguen abrirse paso atravesando los solapes que se producen entre las piezas. La estructura real, en última instancia, está compuesta por unas losas aligeradas que se apoyan sobre un núcleo rígido y sobre los pilares de la fachada, verdaderos elementos portantes, que quedan embebidos y completamente ocultos. Estos apoyos, separados cada tres metros, tienen la misma sección a lo largo de los 18 pisos para poder así integrarse en el interior del falso apilamiento sin interrupciones estructurales.

También hay un trampantojo en las piezas metálicas horizontales, que son macizas en los primeros cuatro pisos y luego pasan a ser reproducciones construidas

⁸ “¿Es posible que la arquitectura de las torres siempre haya sido así, una especie de estilo «Big Mac»? Siza construyendo al lado, más experimentado, me confirmó que sí. La silueta fue impuesta y Alberti (utilitas, firmitas y venustas) definitivamente enterrado. Nos abandonaron a la arquitectura de la piel (Herzog tenía razón)”. Eduardo Souto de Moura, “Créditos”, *Cadernos d’Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnoloxías, nº 1 (2009): 7

con chapa. Este falseado se aprovecha para intercalar más bloques ‘reales’ en otras partes de la fachada, pudiendo así introducir una estructura auxiliar de cortavientos que arriestre los forjados frente a esfuerzos horizontales.

Incluso llega a proyectar un edificio anexo como contraposición, imitando el Federal Plaza Building (1974), donde prolonga la misma mentira y construye el nuevo cuerpo como una torre tumbada que reproduce el mismo apilamiento en sentido horizontal, demostrando así su condición de *atrezzo*.

A pesar de todo este entramado oculto, la visualidad proyectada sigue sugiriéndonos una cierta interdependencia entre fachada y estructura interna, como si el apilamiento siguiera existiendo y el esqueleto real desapareciera. Esto nos demuestra cómo Souto de Moura consigue esquivar el compromiso que supone crear una piel, “un campo abierto a peligrosas habilidades artísticas”⁹, para terminar vistiendo la torre con una falsa estructura.

Este truco es todo un manifiesto de cómo llevar la arbitrariedad hasta las últimas consecuencias, aferrándose a las formas subjetivas en una especie de ‘huida hacia adelante’. Aunque parezca que “dibuje un poema como una función”¹⁰ o que haya parido una escultura objetiva se trata, en realidad, de todo lo contrario.

“Asumo que no es sincero. La arquitectura no tiene por qué ser sincera. Los griegos no son sinceros cuando colocan los triglifos en el encaje de las traviesas de madera, y luego tapan todo eso con el entablamento”¹¹.

⁹ “Il linguaggio, quando va bene, è limitato quasi solo allà pelle, campo aperto a pericolose artisticità”. Eduardo Souto de Moura en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 213

¹⁰ Manuel Graça Dias, “Burgos, a poética legal”, *Cadernos d’Obra Edifício Burgo: o projecto, a obra, as tecnologias*, nº 1 (2009): 69

¹¹ Eduardo Souto de Moura en Nuno Grande, “Una conversación con Eduardo Souto de Moura. Regreso a casa”, *El Croquis Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, nº 146 (2009): 14

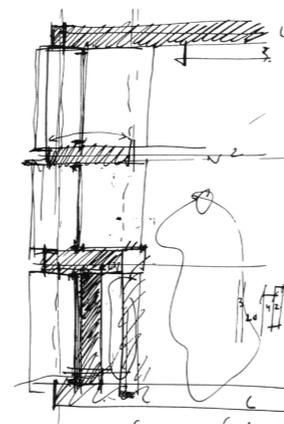


Fig. 147



Fig. 148

Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 147 Boceto de la sección constructiva inicial.

Fig. 148 Detalle de la envolvente.

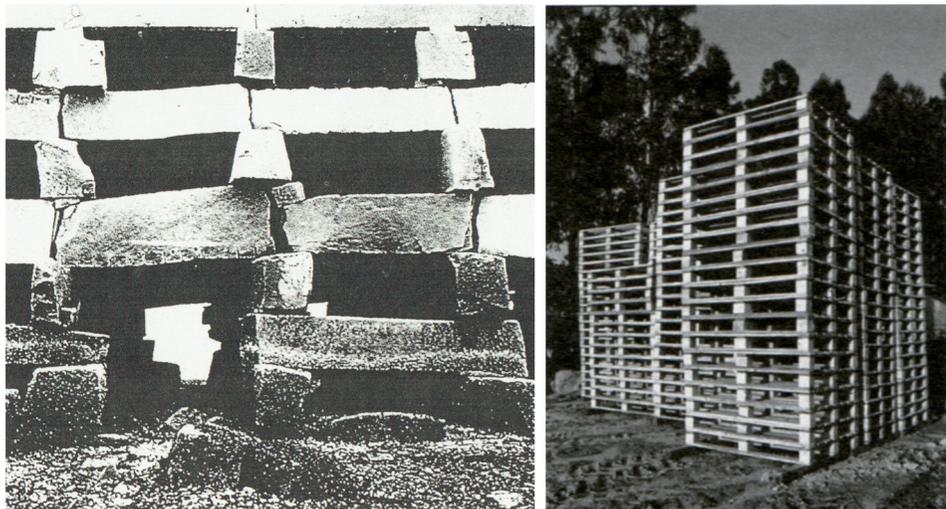


Fig. 149



Fig. 150 / Fig. 151

Torre Burgo (1991-2007)

- Fig. 149 Listones de piedra apilados. Referencia por analogía.
 Fig. 150 Bloques de hormigón para el contrapeso de una grúa. Referencia por analogía.
 Fig. 151 Piezas de granito apiladas. Referencia por analogía.
 Fig. 152 Pallets de madera. Referencia por analogía.
 Fig. 153 Sandwich coronado por una aceituna. Referencia por analogía.

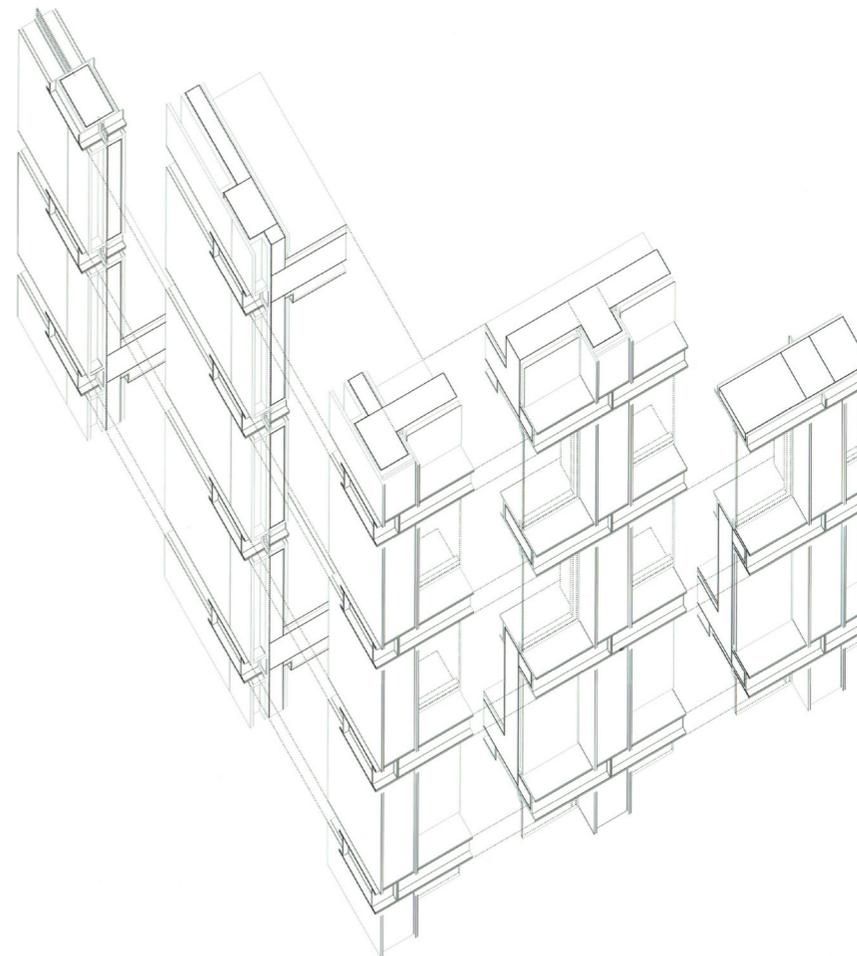


Fig. 152

Fig. 153

Torre Burgo (1991-2007)

- Fig. 154 Detalle axonómico de la verdadera composición de la envolvente.



Fig. 155



Fig. 156

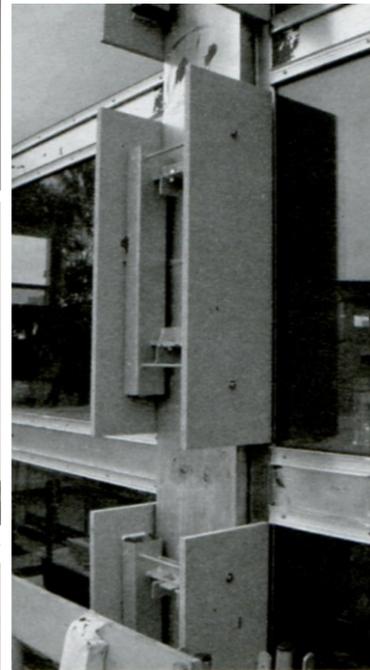


Fig. 157

Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 155 Detalle del falso apilamiento.

Fig. 156 Detalle del falso apilamiento.

Fig. 157 Construcción del falso apilamiento.

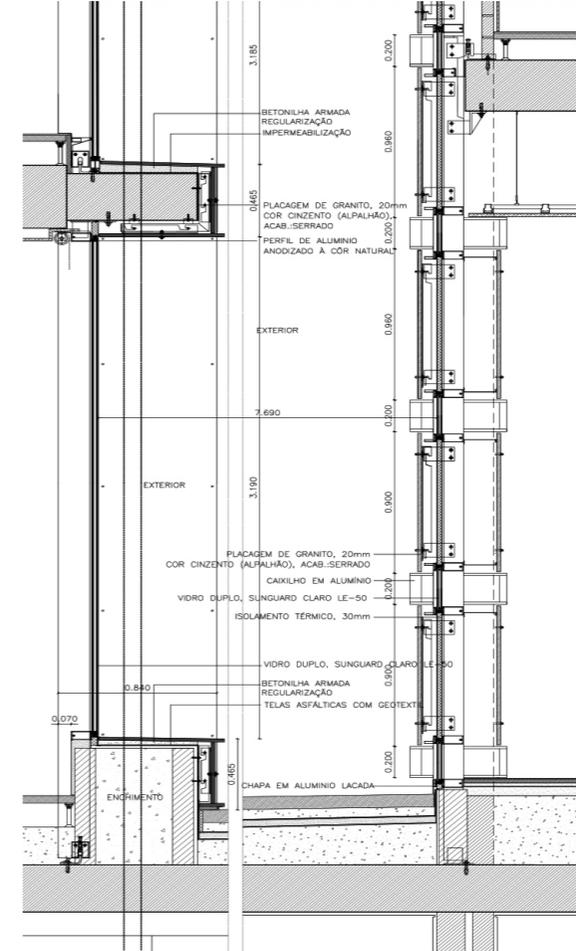


Fig. 158

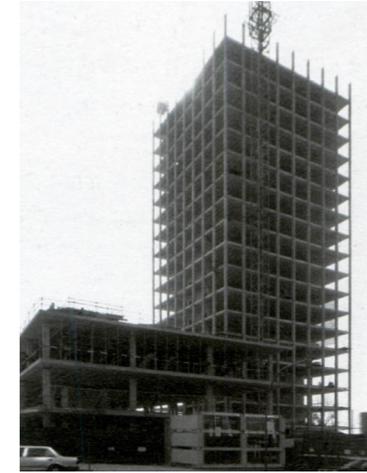


Fig. 159



Fig. 160

Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 158 Detalle constructivo de la fachada del volumen bajo (izq.) y de la torre (der.).

Fig. 159 Estructura de losas y pilares.

Fig. 160 Imagen de los pilares sin los acabados.

Si observamos conjuntamente el trabajo de Souto de Moura no nos resultará complicado detectar ciertos patrones, pequeños gestos y soluciones repetidas -como los cuerpos tipo 'caja' o la retórica muraria- que aparecen asiduamente y, quizás sin haberlo pretendido, codifican también toda su obra en una especie de imaginario muy reconocible. En el siguiente apartado analizaremos una de estas formas arquetípicas, que será, además, otra variante muy específica del mecanismo de apoyo. Hablamos concretamente de aquellas arquitecturas planteadas como una enorme superficie receptora, que ofrecen su cubierta a modo de gran 'mesa' para que descansen todo tipo de objetos y entidades sobre ella.

“¿Si el equilibrio, la armonía o la continuidad son una farsa, como han de producirse las imágenes, o los relatos, o la ciudad misma?”¹. En este mecanismo vuelven a aparecer ideas como la fragmentación o el *objet trouvé* emancipado de su contexto, esta vez interpolando la escala del edificio y la ciudad a la del objeto y la mesa. Así pues, se emplea un doble lenguaje que separa visualmente la superficie que sirve de apoyo y los cuerpos que descansan sobre ella, escondiendo, o al menos haciendo menos evidente, la continuidad constructiva que realmente existe.

¹ Luis Rojo de Castro, “Imágenes Ready-Made: el montaje como visión de lo moderno”, *Revista de Occidente*, nº 145 (1993): 91

Aquí son claras las simpatías hacia los artistas del Pop Art, que daban usos poco corrientes a elementos muy familiares. Este proceso de descontextualización consigue enriquecer los viejos significados que tenían los objetos, ubicados ahora ambiguamente entre lo antiguo y lo nuevo, siendo a la vez banales y trascendentes.

Del mismo modo, Souto de Moura actúa como un combinador de formas ordinarias que se encarga de presentar sobre una 'mesa' en condiciones poco habituales. Estas incongruencias tan fuertes, fruto de manipular la escala o la materialidad, nos hacen pensar que los cuerpos repartidos sobre la cubierta no tienen nada que ver con lo que ocurre por debajo de ellos.

La casa en la Quinta do Lago (1984-1989) es un ejemplo irrefutable de arquitectura usada a modo de gran mesa. El cuerpo de la vivienda se presenta como una caja abierta en uno de sus lados, mostrándose al jardín con forma de 'U' invertida. *"Quando ho fato il plastico mi sono reso conto che non si vedeva nulla, solo una linea orizzontale sul profilo collinare; allora ho pensato di collocare degli oggetti, dei volumi puri, ricordo di un'immagine di Aldo Rossi, una memoria di Ledoux"*². Sin embargo, este gesto tan poético y metafísico, no se hace por la simple voluntad de dibujar un gran bodegón, sino que sirve también para denunciar la complejidad del interior de la casa.

Lo que parecía ser una invención simbólica, unas formas exentas de responsabilidad y función, son en realidad las encargadas de configurar la espacialidad de las estancias, vaciando su interior y volcándose hacia las zonas habitadas. Esta especie de *raumplan* fragmentado nace como respuesta al programa de la casa, que había sido proyectada para que la ocupasen tres familias simultáneamente. Así pues, encontramos una pirámide que cubre el distribuidor como espacio de

² "Cuando hice el modelo me di cuenta de que no se veía nada, solo una línea horizontal en el perfil montañoso; entonces pensé en colocar objetos, puros volúmenes, recordando una imagen de Aldo Rossi, un recuerdo de Ledoux". Extraído de la memoria del proyecto en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 142

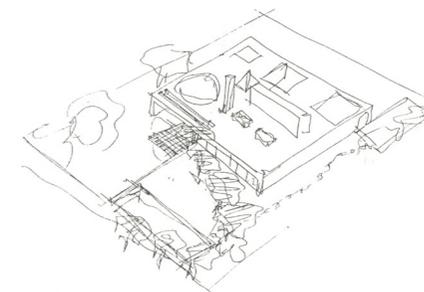


Fig. 161



Fig. 162

Casa en la Quinta do Lago (1984-1989)

Fig. 161 Boceto.

Fig. 162 Vista exterior desde el jardín.

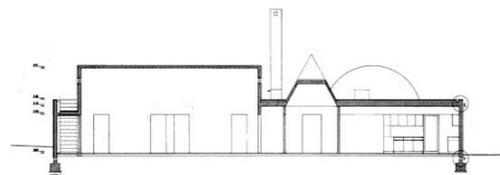


Fig. 163

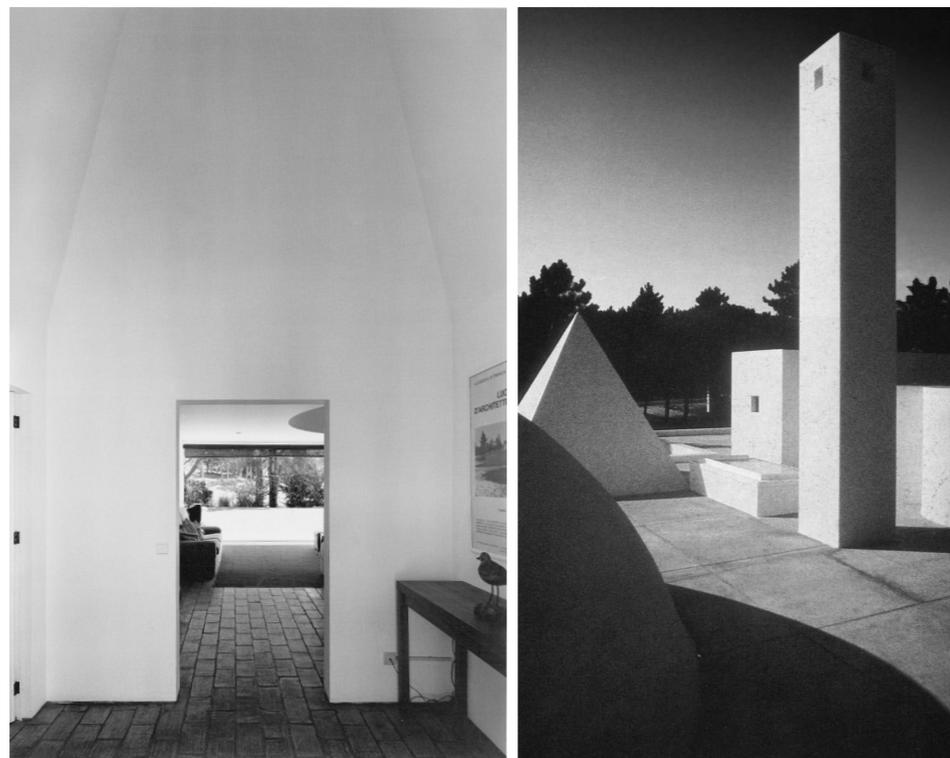


Fig. 164

Fig. 165

Casa en la Quinta do Lago (1984-1989)

Fig. 163 Sección.

Fig. 164 Vista interior del distribuidor (volumen piramidal).

Fig. 165 Volúmenes sobre la cubierta.

articulación entre los dos ejes principales. El paralelepípedo, en cambio, se encarga de convertir el corredor en una especie de calle reducida, dándole una altura libre de cuatro metros que corresponda al flujo de las circulaciones. La cúpula, soportada por un pilar falso, se ocupa de expandir verticalmente la sala de estar y, por último, encontraremos un esbelto prisma que funciona a modo de chimenea.

Este método es una vía que Souto de Moura ha encontrado para justificar lo aparentemente subjetivo, instrumentalizando las formas caprichosas para que sean parte necesaria de la arquitectura generada. Si la Ville Savoye necesita que los muros plegados coronen su cubierta, terminando la estructura tripartida, aquí no podríamos imaginar la casa sin los volúmenes apoyados encima de ella, en una especie de composición dual y complementaria. Esta obra es un ejemplo paradigmático de cómo un simple apoyo fingido puede llegar a “relativizar el significado y la percepción”³ de una arquitectura, convirtiéndola en algo equívoco y ambiguo.

También es interesante el edificio comercial y de oficinas en la Avenida da Boavista (2001-2008), un proyecto donde la idea de la ‘mesa’ se puede identificar incluso en los bocetos más primitivos. “Tengo la sensación de que aquí es necesario reducir la escala y en vez de hacer dos pisos compactos hago sólo uno con fragmentos por encima, de los cuales unos son positivos y otros negativos”⁴. La mesa surge, pues, como una respuesta que satisface las alturas exigidas y que, a la vez, consigue esquivar la imposición de un volumen demasiado ‘compacto’ y corpulento.

En planta baja encontraremos los locales comerciales cubiertos por el gran tablero de apoyo. Esta extensa losa, con una sección más o menos reducida, consigue sostenerse únicamente por cuatro soportes alojados en los vértices. Se nos proyecta entonces una imagen parecida a la *Neue Nationalgalerie* de

3 Alan R. Solomon, ed., *Jasper Johns* (Nueva York: The Jewish Museum, 1964), 5

4 Eduardo Souto de Moura en Nuno Grande, “Una conversación con Eduardo Souto de Moura. Regreso a casa”, *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009): 16

Mies van der Rohe, como una gran mesa estructuralmente autosuficiente que parece salvar todas las luces sin necesidad de apoyos intermedios. Sin embargo, esta mágica levedad es producto de una construcción visual extremadamente depurada.

Por una parte, se retranquea la posición de la envolvente acristalada para acentuar la independencia de la mesa y, por otro lado, se ocultan muy astutamente una serie de pilares metálicos, unos potentes perfiles IPE que se alinean disimuladamente entre los montantes de las carpinterías y la terminación de los tabiques. Empleando esta lógica de ocultamiento y disimulo, Souto de Moura consigue aliviar los esfuerzos estructurales del forjado sin que llegue a sospecharse cualquier ayuda prestada. Este sutil detalle nos muestra cómo el recurso de la 'mesa' no supone únicamente la definición de los objetos apoyados, sino que también implica la elaboración de una visualidad que conceda a la propia cubierta una imagen verosímil de resistencia y capacidad de carga.

El programa de oficinas, por contraposición, se distribuye en una serie de volúmenes irregulares que parecen haber caído sobre la mesa. Los grandes 'monitores' se posan casi aleatoriamente, girando su mirada y abocinándose como grandes cámaras fotográficas que buscan y encuentran las mejores orientaciones. Esta "gramática de trapecios que disfrazan la perspectiva"⁵ generan una serie de intersticios y aparentes espacios residuales, que lejos de desaprovecharse, pasan a ser ocupados como discretas terrazas.

Si estudiamos la sección de este encuentro entre mesa y objeto, podremos observar cómo la losa de hormigón, al llegar a uno de sus extremos, se pliega y se escalona para simular un hipotético encaje entre dos piezas independientes. Este recurso constructivo es idéntico a aquel empleado en los forjados de las viviendas en Cantareira, donde el tratamiento visual de una continuidad constructiva producía la ilusión de un apoyo inexistente. En este caso, la simulación se hace

5 Ibid.

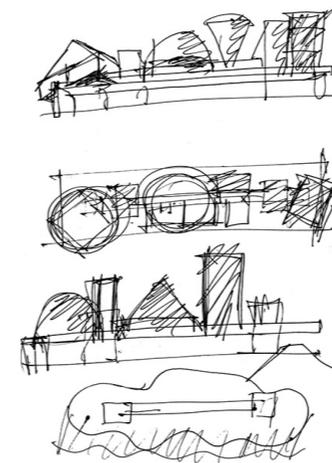


Fig. 166



Fig. 167



Fig. 168

Edificio comercial y de oficinas en la Avenida da Boavista (2001-2008)

Fig. 166 Estudio de los objetos posados.

Fig. 167 'Monitor' sobre la mesa.

Fig. 168 Vista general desde la avenida.



Fig. 169



Fig. 171



Fig. 170

Pabellón multifuncional de Viana do Castelo (2000-2004)

Fig. 169 Soporte de la 'mesa'.

Fig. 170 Bocetos de estudio: animales bebiendo agua.

Fig. 171 Vista exterior.

necesaria para poder mantener la autonomía de ambos lenguajes, haciendo que cada 'monitor' no sea leído como una simple protuberancia, sino como un objeto intruso y desentendido que parece haberse superpuesto al plano de cubierta.

Un proyecto donde encontraremos muchas semejanzas es el pabellón multifuncional de Viana do Castelo (2000-2004). Este equipamiento, posado justo al borde del río Lima, se plantea como una gran mesa sobre la que descansan enormes máquinas y objetos tecnológicos. El uso de este mecanismo tiene aquí una justificación similar a la del anterior proyecto, usándose como estrategia para mitigar visualmente el crecimiento vertical del edificio. Puesto que los objetos depositados se perciben como elementos autónomos, nos sugiere la idea de que todo el espacio está contenido únicamente por debajo del plano de la mesa, reduciendo a nuestros ojos la verdadera altura libre que el pabellón contiene.

En este caso, la imagen del *objet trouvé* no se consigue con el cambio de escala, sino con la descontextualización de las instalaciones que el pabellón necesita. En una situación convencional, encontraríamos todos estos artefactos escondidos en discretas zonas técnicas, como una vergüenza que se oculta pudorosamente para no entorpecer la lectura del edificio. Sin embargo, aquí se exhiben con vehemencia y severidad para convertirse en el propio lenguaje de la arquitectura, haciendo del conjunto una especie de gran máquina que colabora y dialoga con la imaginación naval del puerto. Esta nueva retórica de lo utilitario usado como ornamento, "además de su valor simbólico, representa también un objeto escultórico banal realzado por su nueva colocación"⁶.

Si revisamos los primeros dibujos que Souto de Moura realizó para esta obra, encontraremos una curiosa imagen donde aparecen unos animales gigantes, posados en el borde del río, que parecen haberse acercado a beber agua. Este dibujo tan irónico refleja perfectamente la voluntad de plantear el pabellón como un objeto extraño, generando un edificio-máquina tan inconexo e irracional como

⁶ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018), 69

la caricatura de una rana o una jirafa. Dicho recurso puede haberse influenciado de autores como Le Corbusier, que contrastaba la modernidad de sus arquitecturas con elementos disruptivos, tomando como ejemplo las famosas sillas Thonet, los radiadores de acero colado u otros elementos industriales sacados de contexto.

Al igual que en el anterior proyecto estudiado, también se depura visualmente la presencia de la mesa, como una cubierta diáfana que parece apoyarse únicamente en sus esquinas. En este caso se prescinde de los pilares metálicos intermedios, adoptando una solución todavía más radical e interesante. Ocultas en un segundo plano, podremos distinguir unas enormes vigas trianguladas compuestas por perfiles de acero que adoptan la misma tonalidad que el resto de las instalaciones, mimetizándose de este modo como una figura más del bodegón. Esta ambigüedad y confusión parece inspirarse en las antiguas mesas cabriolé, que ocultan entre sus ornamentos las uniones de las patas y el tablero, sin dejarnos claro que partes están soportando el peso y cuáles están siendo aguantadas.

Mediante este recurso escenográfico, Souto de Moura consigue asociar una falsa sensación de rigidez a la pieza de la mesa, como si esta fuera tan resistente como para poder salvar grandes distancias por sí sola y, por lo tanto, también ser capaz de soportar el peso de los objetos. Este engañoso truco permite liberar la planta baja sin que se perciba el esfuerzo estructural realizado, ya que todo lo que parece ser sostenido es, en realidad, algo sustentante.

El arquitecto se escuda en una verdad muy evidente, como es la exhibición de las instalaciones, para inmiscuir un engaño artificioso y deliberado que se camufla con el traje de la sinceridad constructiva. Es una forma de contarnos una mentira sirviéndose de una verdad, siendo esta tan flagrante precisamente para desviar nuestra atención y poder realizar el truco. *“In architettura è importante che gli edifici appaiano veri, ma possono anche non esserlo; se uno dice sempre la verità l’edificio si indebolisce ed è necessario mantenere sempre qualche misterio”*⁷.

⁷ “En arquitectura es importante que los edificios parezcan reales, pero puede que no lo sean; si siempre se dice la verdad el edificio se debilita y siempre hay que guardar algún misterio”. Eduardo Souto de Moura en Monica Deniele, “Entrevista biográfica”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 450

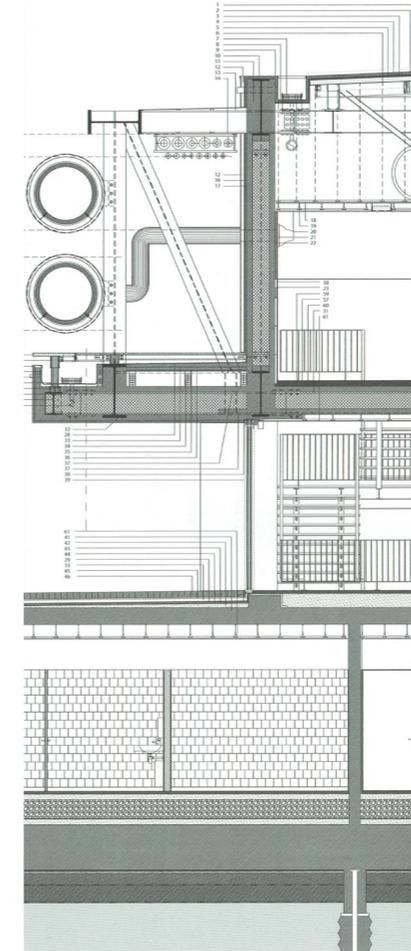


Fig. 172

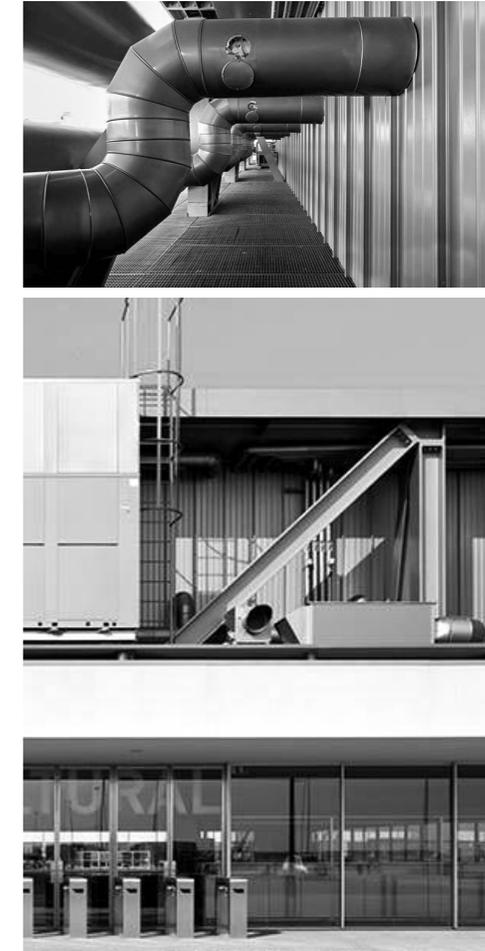


Fig. 173

Fig. 174

Pabellón multifuncional de Viana do Castelo (2000-2004)

Fig. 172 Sección constructiva.

Fig. 173 Vista interior de las instalaciones.

Fig. 174 Detalle de la viga triangulada oculta.

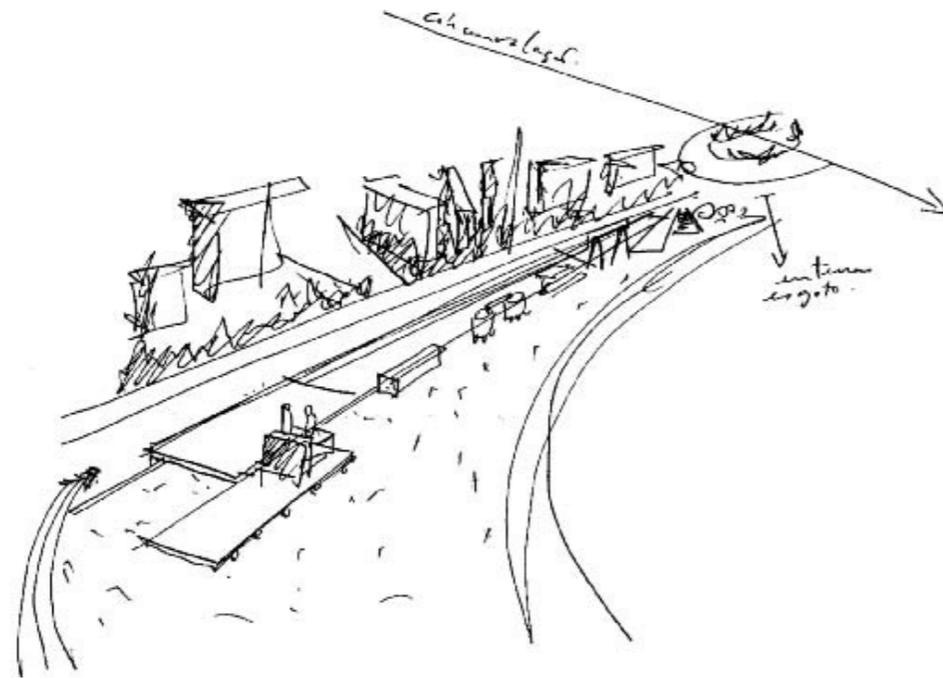


Fig. 175

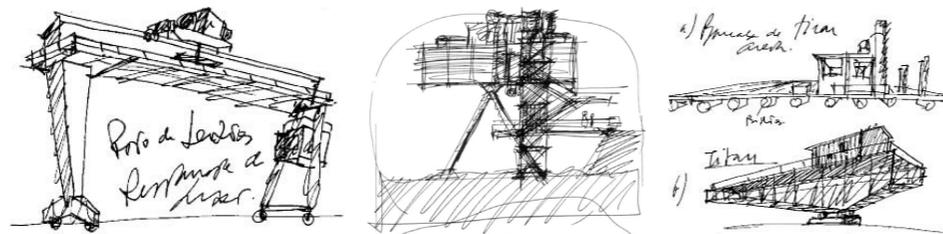


Fig. 176 / Fig. 177

Fig. 178

Marginal de Matosinhos (2002)

Fig. 175 Dibujo sobre la disposición general del paseo.

Fig. 176 Boceto del puente grúa.

Fig. 177 Boceto de uno de los pabellones.

Fig. 178 Bocetos de estudio.

Por último, estudiaremos el diseño de la marginal de Matosinhos (2002), proyecto especialmente interesante por ser la ciudad, en este caso, lo que se convierte en una gran mesa donde colocar objetos apoyados. La intervención consistía en el diseño de un nuevo paseo marítimo, planteado como un rectángulo preciso y extenso, que oculta en su parte inferior una serie de aparcamientos públicos.

La gran plataforma destaca por su sobriedad y contención figurativa, funcionando como una base neutra y aséptica donde ‘amarrar’ un conjunto de pequeños pabellones. Estos volúmenes ‘dejados caer’ destacan por cómo han sido materializados, imitando la arquitectura industrial del puerto de Leixões. Entre ellos encontramos un restaurante con forma de contenedor, una discoteca y un club náutico como dos grandes cilindros y un puente grúa, situado en el extremo sur, como un elemento exclusivamente simbólico.

Los pabellones “*non riservano sorpresa e non generano alterazioni della forma tecnica, denotano casomai uno studio degli spazi e delle funzioni deliberatamente scarso e di matrice strettamente manualistica*”⁸. Es decir, más que arquitecturas complejas, son construcciones intencionadamente prototípicas para que puedan entenderse como *objets trouvés* en la ciudad, declarándose autónomas y a la vez partícipes de un conjunto superior a ellas mismas.

Esta es, quizás, una de las obras donde mejor se manifiesta la influencia de Aldo Rossi sobre el arquitecto portugués. La retórica industrial empleada es un claro ejemplo de ‘arquitectura hablante’, un objeto banal sacado de contexto que apela a la memoria de quién lo observa, en este caso recordándonos la presencia del puerto. Souto de Moura utiliza los pabellones del mismo modo que Rossi hizo con su conocida cafetera, como una forma que ha agotado su función original y que, por lo tanto, puede reproducirse y re-contextualizarse para ganar nuevos significados. El paseo de Matosinhos se presenta entonces como una imagen *ready-made*, fruto del montaje y de la superposición irónica, haciendo de la

⁸ “No reservan sorpresas ni generan alteraciones de la forma técnica, si acaso denotan un estudio de espacios y funciones deliberadamente escaso y estrictamente manualista”. Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., Eduardo Souto de Moura. *Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 361

ciudad algo fragmentario y subjetivo. *“Essere rossiano, per me, significa capire la cultura, comprendere la storia della propria città, dei propri luoghi, della propria memoria, e incrociarle, seguendo una logica affettiva”*⁹.

Finalmente, cabe señalar que el mecanismo de la ‘mesa’ podría encontrarse también en muchas otras obras y rincones, aunque de una forma más localizada y parcial en comparación a los proyectos ya analizados. Un ejemplo serían los lucernarios e instalaciones que Souto de Moura acostumbra a esconder dentro de cajas de chapa metálica, que se posan en la cubierta como pequeños cuerpos ajenos a la arquitectura interior. Así ocurre en obras como la casa en Moledo, la casa en Baião o la primera casa en Nevogilde. Incluso podríamos nombrar algunas estaciones exteriores del Metro de Porto, donde la maquinaria se aglutina en elegantes cuerpos de acero inoxidable, que parecen haber quedado olvidados sobre los andenes.

⁹ “Ser rossiano, para mí, significa comprender la cultura, comprender la historia de la propia ciudad, sus lugares, la propia memoria, y atravesarlos siguiendo una lógica afectiva”. Eduardo Souto de Moura en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 508



Fig. 179

Fig. 181 / Fig. 182

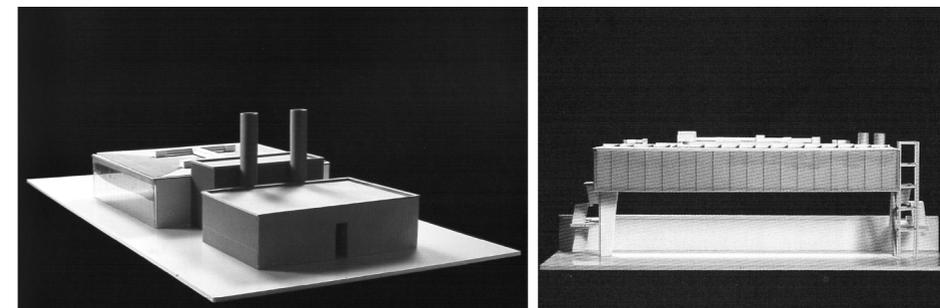


Fig. 180

Fig. 183

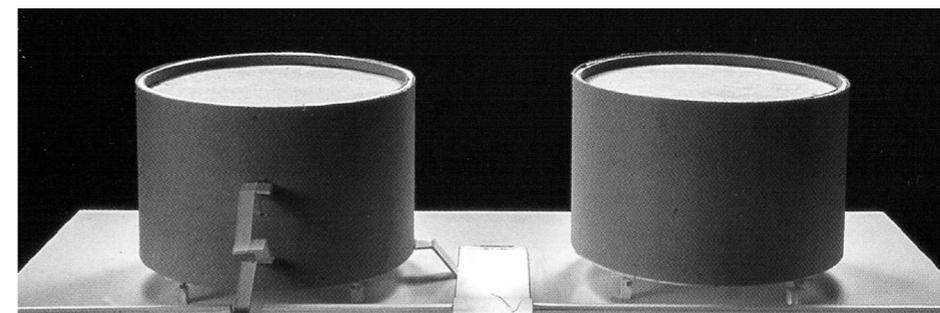


Fig. 184

Marginal de Matosinhos (2002)

- Fig. 179 Container sobre una plataforma flotante. Referencia por analogía.
- Fig. 180 Maqueta del pabellón- container.
- Fig. 181 Puente grúa del puerto de Leixões. Referencia por analogía.
- Fig. 182 Silos del puerto de Leixões. Referencia por analogía.
- Fig. 183 Maqueta del pabellón- puente grúa.
- Fig. 184 Maqueta de los pabellones - silo.

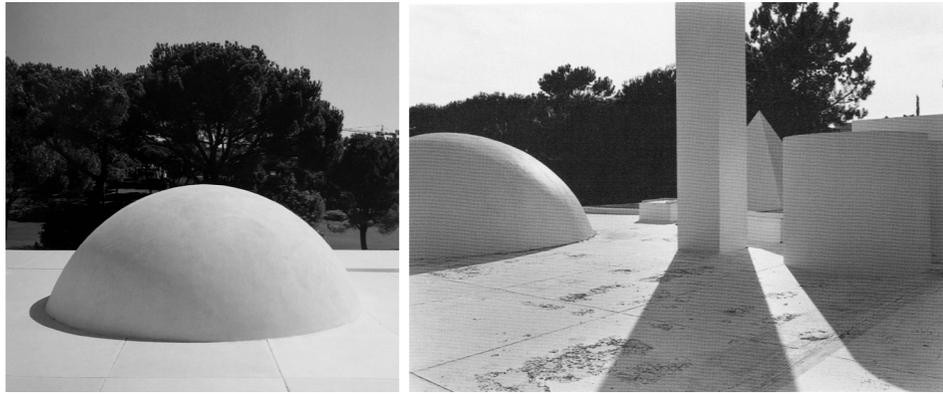


Fig. 185



Fig. 186

Casa en la Quinta do Lago (1984-1989)

Fig. 185 Semiesfera sobre la cubierta.

Fig. 186 Imagen de los volúmenes sobre la cubierta.

Fig. 187 Vista del conjunto desde el acceso a la parcela.



Edificio comercial y de oficinas en la Avenida da Boavista (2001-2008)

Fig. 188 Imagen de los volúmenes salientes.



Fig. 189

Edificio comercial y de oficinas en la Avenida da Boavista (2001-2008)

Fig. 189 Imagen de los volúmenes salientes.

Fig. 190 Sección constructiva.

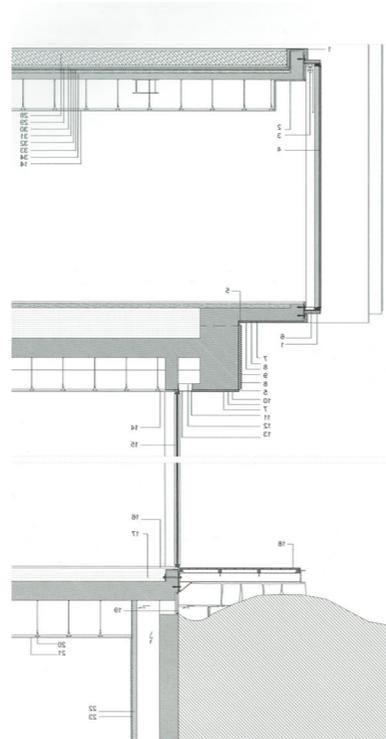


Fig. 190



Fig. 191

Edificio comercial y de oficinas en la Avenida da Boavista (2001-2008)

Fig. 191 Vista exterior desde la calle trasera.

Fig. 192 'Monitor' sobre la 'mesa'.



Fig. 192



Fig. 193

Pabellón multifuncional de Viana do Castelo (2000-2004)

Fig. 193 Soporte de la 'mesa'.

Fig. 194 Bocetos para estudios iniciales.

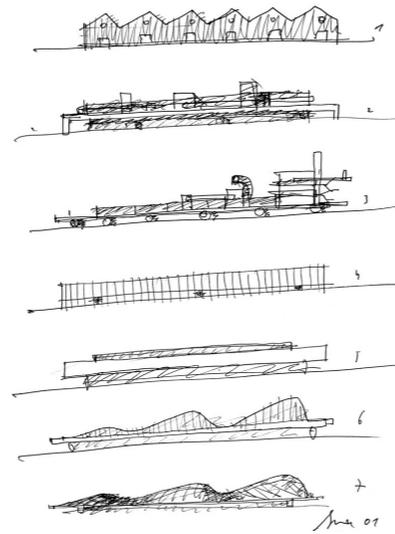


Fig. 194

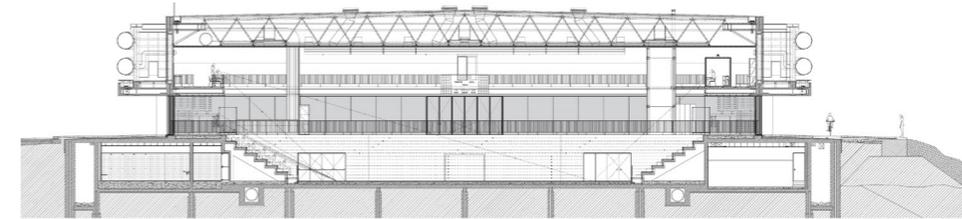


Fig. 195

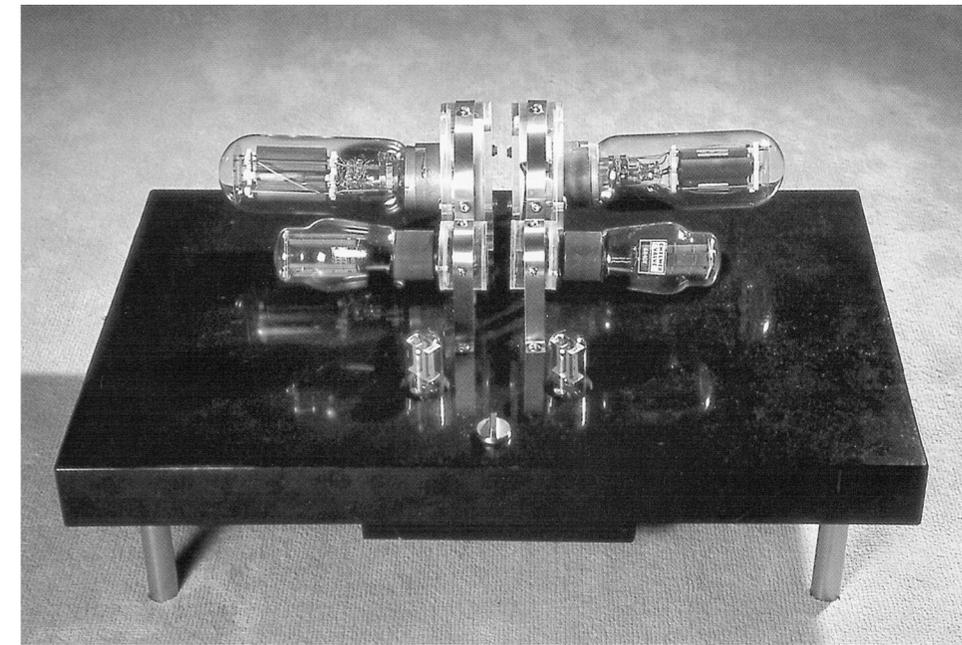


Fig. 196

Pabellón multifuncional de Viana do Castelo (2000-2004)

Fig. 195 Sección general del pabellón.

Fig. 196 Amplificador eléctrico de válvulas. Referencia por analogía.

El mecanismo que ahora abordaremos, a pesar de ser distinto en forma, comparte muchos conceptos teóricos con todas las modalidades de apoyo estudiadas. Así pues, entenderemos por ‘macla’ el recurso lingüístico donde Souto de Moura evoca un encaje perfecto entre diferentes piezas, sirviéndose de planos y ‘cajas’, para provocar acoplamientos ideales entre algún elemento que funcione como marco rígido y otro que se deslice en su interior con aparente libertad y exacta coincidencia.

Para entender este mecanismo debemos recuperar el concepto de ‘elementarización de los componentes arquitectónicos’, definido por Jacques Lucan de la siguiente manera: “La capacidad que Souto de Moura tiene para reunir materiales varios sin que pierdan individualidad, otorga a su arquitectura una dimensión analítica: la construcción nunca es confusa, las mezclas quedan excluidas, la función de cada elemento es diferenciable e inteligible, en consecuencia, nunca se insiste en el tratamiento de las articulaciones, de las juntas entre elementos. Muy al contrario, la elegancia parece residir en que los materiales se entreguen a tope para que no se mezclen ni se superpongan en conjunciones equívocas. (...) Con el juego consciente de paradojas, pero sin ironías ni desviaciones, reforzando las cualidades tectónicas y táctiles, la arquitectura participa aquí de una representación de la materia”¹.

¹ Jacques Lucan, “La transmutación de la materia”, 2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998): 6

Esta manera de separar y ‘elementarizar’ a través de la materialidad es, en última instancia, una forma de aplicar el lenguaje ‘neoplástico’ que tanto se ha citado en los últimos mecanismos. Souto de Moura necesita separar una continuidad constructiva en fragmentos visualmente independientes, en esta ocasión los cuerpos maclados, para que la arquitectura se entienda como un conjunto estructurado y no como una forma absoluta y orgánica.

Antes de profundizar más al respecto, nos centraremos en la ya estudiada casa en Miramar (1987-1991) como un primer acercamiento a este mecanismo. *“Uma mata cercada por muros de granito define o lote. Quando foi preciso, viraram-se os muros para dentro para fazerem parte da casa, ou melhor, partes da casa: garagem, pátios, recantos, salas, quartos, etc. Uma laje de betão a dois metros e meio do pavimento, faz de cobertura, e ao dobrar fecha a casa nos dois topos”².*

Como el propio autor explica, la casa se presenta a modo de gran mesa abierta por dos de sus frentes. Sin embargo, este mecanismo no es usado con la misma intencionalidad que en el resto de las obras, ya que no destaca precisamente por soportar objetos depositados. El principal cometido de plantear la cubierta como una mesa es sugerir su independencia estructural, de este modo, los objetos posados bajo ella no serán leídos como necesarios apoyos, sino como cuerpos maclados caprichosamente. Así pues, bajo esta losa que todo lo aguanta, discurren una serie de planos que se introducen en el interior y habitan la casa, distribuyendo tanto los espacios habitables como sus prolongaciones en el jardín exterior.

Este modo de compartimentar las estancias parece sugerir un cierto grado de flexibilidad, como si los muros insertos pudieran haberse desplazado libremente para organizar la vivienda de una forma completamente distinta. Los planos,

² “Un bosque cercado por muros de granito define la parcela. Cuando fue necesario, se giraron los muros hacia dentro para que formaran parte de la casa, o mejor dicho, fueran parte de la casa: garaje, patios, rincones, salas, habitaciones, etc. Una losa de hormigón a dos metros y medio del pavimento, hace de cubierta, y al doblarse cierra la casa en los dos testeros”. Extraído de la memoria del proyecto en Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 493



Fig. 197



Fig. 198

Casa en Miramar (1987-1991)

Fig. 197 Imágen de los muros pasantes.

Fig. 198 Vista exterior desde el jardín.



Fig. 199



Fig. 200

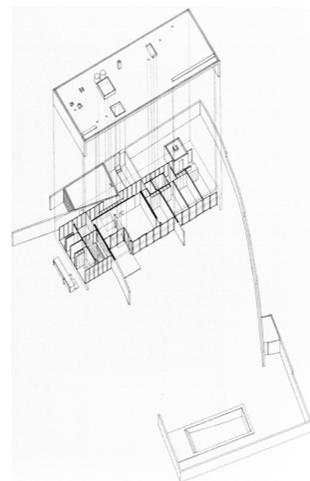


Fig. 201



Fig. 202

Casa en Miramar (1987-1991)

Fig. 199 Imágen de un muro pasante en los patios traseros.

Fig. 200 Imágen de un muro pasante en la terraza principal.

Fig. 201 Axonometría general con despiece de la cubierta.

Fig. 202 Imágen de un muro pasante en la terraza principal.

entonces, más que una opción lingüística, son una especie de “instrumento empírico”³ que, liberados de su obligación estructural, se deslizan por debajo de la mesa cristalizando una organización concreta dentro de todas las que podrían haber sido.

No obstante, este encuentro tan impecable es producto de otra invención visual. El detalle se estudia con esmero para que la coronación de los muros, una vez colocados todos los acabados, coincida de forma extremadamente precisa con la cara inferior de la mesa. La imagen resultante nos sugiere que la piedra choca directamente con el revoco que cubre el forjado, provocando una fuerte fricción entre elementos abstractos que parecen estar compuestos únicamente del material que los reviste.

En este detalle tan insignificante se esconde un gran esfuerzo proyectual y constructivo, disfrazando una serie de retranqueos y hendiduras en la estructura de hormigón para que el grosor de los acabados no trunque la pulcritud de la imagen. Es decir, el contacto entre el muro y el forjado como elementos independientes no llega a producirse, o al menos no lo hace de la forma en la que se nos presenta, ya que tras la ‘pintura mineral’ se esconde un muro de hormigón como verdadera continuación estructural del elemento de cubierta.

“Los dibujos de ejecución ultrapasan la necesidad de tratar el detalle como simple elemento de conexión entre las diferencias – de pisos, materiales o ambientes. Las construcciones son enmascaradas. Se anula la puerta en cuanto puerta, el techo en cuanto techo, la ventana en cuanto ventana. En este hábil y forzado uso de la materia la disciplina se disuelve. La materia precede al acto de construir, deviene un pretexto”⁴.

³ Antonio Angelillo, “Obras de Souto de Moura. Uma interpretação”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 18

⁴ Marie Clément, “Vous ne saurez rien”, en Laura Peretti, ed., *Eduardo Souto de Moura: temi de progetti* (Milán: Skira, 1998), 12

Sin abandonar este mismo proyecto, podremos reparar en otro detalle interesante. Hablamos de un módulo de baños dispuesto en el frente trasero de la mesa, como un objeto puntual y extraño que parece haberse añadido de improvisto. El volumen, cubierto con un revoco de color amarillo, se incrusta bajo el forjado imitando el ensamble de los muros. Este gesto tan anecdótico es un pequeño precedente al juego de cajas, un recurso con el que seguirá experimentando y que supondrá una evolución del propio mecanismo de macla.

A partir de este punto, será más habitual la disposición de cajas disruptivas articuladas como objetos intrusos en la arquitectura circundante. Muchas veces las encontraremos detenidas en posiciones intermedias, macladas parcialmente entre el interior y el exterior, para acentuar la separación entre objeto contenido y marco contenedor. También será recurrente presentarlas con colores primarios, usando la pigmentación para dotarlas de mayor visibilidad y como forma de abstracción e independencia.

Toda esta retórica podría ser fácilmente atribuible al pensamiento de los neoplasticistas del Movimiento Moderno, recordándonos figuras como Gerrit Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud o Theo van Doesburg. Sin embargo, esta influencia parece haber llegado al arquitecto portugués de una forma indirecta, a través de otras figuras posteriores como Mies van der Rohe o los minimalistas americanos, que se encargaron de filtrar las vanguardias europeas a través de sus obras. Lo que detectamos en el recurso de macla, pues, es una especie de 'segunda derivada' de aquello practicado por el movimiento '*De Stijl*', que arrastrará consigo, inevitablemente, ciertos signos de todos los autores intermediarios. Un ejemplo evidente de ello es la cercanía mostrada hacia Donald Judd, cuyas instalaciones parecen haber inspirado a Souto de Moura y a sus 'cajas' prototípicas. El artista americano plantea en sus obras figuras

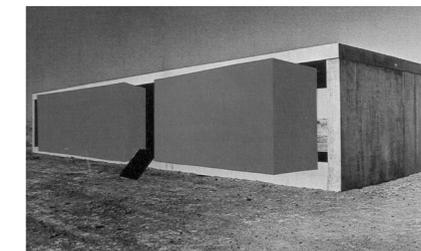


Fig. 203



Fig. 204

Casa en Miramar (1987-1991)

Fig. 203 Collage de estudio.

Fig. 204 Volumen de los baños maclado en la parte trasera de la 'mesa'.



Fig. 205



Fig. 207



Fig. 206

Facultad de Geociencias de la Universidad de Aveiro (1990-1994)

Fig. 205 Detalle de la macla.

Fig. 206 Vista exterior del volumen de la biblioteca.

Fig. 207 Vista general del alzado este.

elementales y severas depositadas en entornos inhóspitos, haciendo reflexiones tradicionalmente asociadas a lo arquitectónico, como el diálogo entre objeto y lugar y la transformación de los valores ambientales. De un modo semejante, Souto de Moura hace hincapié en la neutralidad del contexto, en este caso una arquitectura contenedora e imparcial, como condición *sine qua non* para afirmar el objeto, es decir, las ‘cajas’ ensambladas.

Antonio Angelillo lo explica de la siguiente manera: “A ideia arquitectónica permanece, portanto, a espinha dorsal do minimalismo americano, que se pode, de certo modo, considerar o herdeiro da falência da tradução arquitectónica das pesquisas da arte figurativa europeia. (...) O laboratório onde se pode experimentar o tema da modificação ambiental, através da introdução de novos objectos (...), desloca-se da galeria-laboratório ao território e ao contexto histórico e cultural, tornando-se environmental art, earthworks, land art, ‘arte pobre’ (...) tudo experiências artísticas que revalorizam a presença do observador na constituição espacial da obra. Operar, contudo, no contexto através da redução linguística, utilizando poucos elementos para transformar e acrescentar valor ao ambiente”⁵.

Tomaremos como ejemplo la Facultad de Geociencias de la Universidad de Aveiro (1990-1994), un edificio planteado como una gran caja de hormigón que muestra tres ranuras abiertas a cada lado. La distribución interior se vertebra con un pasillo central que vuelca las aulas hacia los laterales, quedando estas ocultas tras unos *brise-soleil* de mármol rojo extremadamente longitudinales. Como contrapunto a la uniformidad de la fachada, surgen unas cajas coloreadas que parecen interrumpirlo todo para poder maclarse e introducirse en los vacíos.

La imagen resultante es parecida a la que James Stirling planteó en la embajada británica de Berlín, donde encontramos dos cuerpos coloridos e inusuales

⁵ Antonio Angelillo, “Obras de Souto de Moura. Uma interpretação”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 12

que parecen haber colisionado contra una arquitectura mucho más austera. En nuestro caso los volúmenes disruptivos corresponden a la biblioteca y al auditorio, de color amarillo y cian respectivamente, que se asoman al exterior para manifestar su presencia y acentuar, por contraste, la sobriedad del hormigón visto que compone el resto del edificio.

Si atendemos con mayor ahínco a la definición de las cajas, observaremos que se encuentran vacías, manteniendo únicamente su contorno y liberando sus caras superiores e inferiores. En este sentido, tiene especial interés el fragmento externo de la pieza que se encuentra volado, simulando una especie de gran encaje que no se ha terminado de completar. Un detalle tan sutil como este permite que la luz natural pueda infiltrarse en los espacios, teniendo, a la vez, un límite visual que confiera intimidad y sensación de clausura. Es justamente en este punto donde se produce el truco.

El perímetro de la caja se nos muestra totalmente continuo, como si fuera una gran pieza monolítica que se ha insertado desde el exterior. Esta imagen nos evoca un comportamiento estructural muy obvio: la caja se permite un pequeño vuelo gracias al atrapamiento de la ranura, que la mantiene en su interior y evita el vuelco. Sin embargo, toda esta lógica es una evocación producto de una escenografía artificiosa. La estructura, en realidad, ocupa ambas piezas por completo, siendo la caja una extensión ininterrumpida del mismo cuerpo de hormigón. Es decir, se disfraza una continuidad constructiva como una separación visual.

El fingimiento se consume con la materialización de la 'visera', donde se provoca el mismo efecto pero en sentido opuesto. Con la ayuda de trasdosados y revestimientos, se viste la estructura de tal modo que los muros salen mágicamente

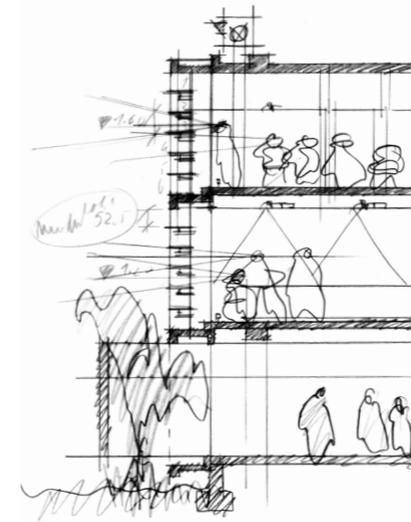


Fig. 208



Fig. 209



Fig. 210

Facultad de Geociencias de la Universidad de Aveiro (1990-1994)

Fig. 208 Dibujo de estudio para la sección.

Fig. 209 Vista interior del auditorio.

Fig. 210 Vista interior del auditorio.



Fig. 211



Fig. 212

Fig. 213

Escola de Hostelería en Portalegre (2004-2011)

Fig. 211 Vista exterior del edificio en voladizo.

Fig. 212 Vista interior de la 'caja': patios cerrados.

Fig. 213 Acceso principal.

presentando el mismo aspecto que en el interior. Esta continuidad visual es constructivamente falaz, ya que las exigencias técnicas, como la colocación de aislantes térmicos, el paso de instalaciones o el acondicionamiento acústico de los espacios, obligan a que cada parte esconda soluciones necesariamente distintas. Ambos gestos, opuestos en forma y complementarios en funcionamiento, consiguen engañar a nuestra mirada y desplazar virtualmente el encuentro entre dos materialidades diferentes.

“Aún queda por resolver el maldito puente térmico, que nos obliga a mentir y cambiar continuamente. El problema consiste en que cuanto más simple nos parece la imagen, más tortuosa ha sido su construcción; cuanto más complejo es el resultado, más despreocupado ha sido su proyecto”⁶.

Por último, estudiaremos la Escuela de Hostelería en Portalegre (2004-2011), un proyecto elaborado junto a Graça Correia como parte de una intervención mayor, consistente en la recuperación del tejido urbano anexo y de otras edificaciones relacionadas con la antigua Fábrica Robinson. El edificio se plantea como un largo paralelepípedo que vuela parcialmente sobre un fuerte desnivel, mostrando una serie de compartimentaciones que sectorizan el interior. Estos grandes alveolos permiten introducir, por el nivel de la calle, dos grandes y elementales cajas como aparente contrapeso al vuelo del edificio.

El ensamble de las cajas con el cuerpo principal se produce de forma análoga a la del caso anterior, cobrando aquí mayor protagonismo y escala en la composición de la arquitectura. La macla vuelve a presentarse como un encaje incompleto que concede iluminación natural a los espacios interiores, esta vez con mayor holgura y un vuelo más pronunciado. Se generan, entonces, una especie de patios suspendidos que filtran y tiñen la luz como grandes reflectores, dispuestos únicamente para ser contemplados o para albergar vegetación que actúe de tamiz. Esta imagen puede parecer una reducción de las famosas casas patio de

⁶ Eduardo Souto de Moura, “El Tiempo”, 2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998): 142

Mies, que se cierran sobre sí mismas con un espacio ajardinado “que es expansión de la casa tanto como representación de la naturaleza”⁷.

La construcción visual de la macla es idéntica o, quizás, todavía más depurada que en la facultad de geociencias de Aveiro. Vuelve a disponerse una estructura de hormigón continua que materializa tanto el marco contenedor como la pieza contenida, presentándose ambos como elementos falsamente autónomos. Si atendemos también a las secciones del proyecto, podremos observar cómo el forjado se quiebra y escalona constantemente para absorber el cuelgue de algunas vigas metálicas, ocultar la presencia de falsos techos o incluso reducir, en apariencia, el espesor real de la cubierta. Asimismo, es interesante la disposición de una chapa de zinc que remata los muros coloreados, y que, de forma absolutamente redundante, se prolonga por debajo de la zona solapada con intención de reforzar la unicidad visual de la caja.

Es tan obsesiva la búsqueda de una imagen elemental, que cada volumen maclado se revoca con seis tonalidades de un mismo color, previendo el impacto solar y la generación de sombras. De este modo, bajo una iluminación natural, las superficies que resulten ligeramente oscurecidas presentarán una pigmentación aparentemente más cercana a la de las caras más lucientes. Este tipo de trampantojos parecen buscar una visualidad muy semejante al collage con el que fue presentado el proyecto, un montaje en blanco y negro donde las cajas se superponen como única manifestación del color.

Llegados a este punto es difícil no trazar analogías con aquel collage que Mies realizó en 1942 para el proyecto de una sala de conciertos, obra que no llegó a construirse pero que Souto de Moura y Correia parecen haber recuperado y pretendido materializar. La Escuela de Hostelería es, en definitiva, un ejemplo de arquitectura que se esfuerza en silencio para no alejarse de una imagen prematura, donde el falseo y la simulación se convierten en operaciones legítimas e incluso, en ocasiones, necesarias para consumir la representación de la verdad.

⁷ Iñaki Ábalos, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 26



Fig. 214

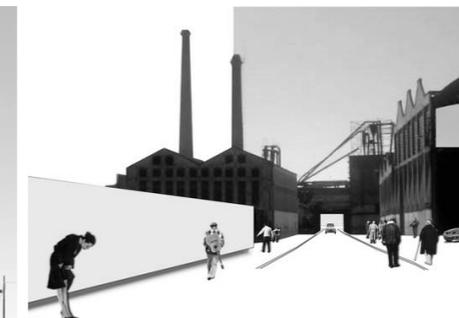


Fig. 215

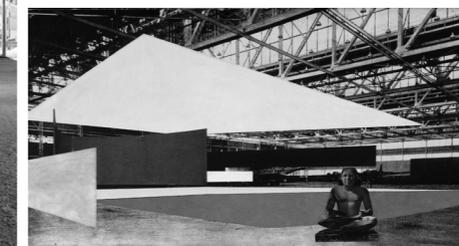


Fig. 216



Fig. 217

Escuela de Hostelería en Portalegre (2004-2011)

Fig. 214 Imagen de la ‘caja’ maclada.

Fig. 215 Collage.

Fig. 216 Ludwig Mies van der Rohe. Collage para el proyecto de una sala de conciertos (1942).

Fig. 217 Vista exterior desde el nivel de la calle.

“La vivienda es un objeto de uso. ¿Puede preguntarse para qué? ¿Puede preguntarse, con qué se relaciona? Por lo visto, sólo con la existencia material. Por lo tanto, que todo funcione perfectamente. Sin embargo, el hombre también tiene necesidades intelectuales que nunca pueden satisfacerse si se queda encerrado entre sus muros”¹.

¹ Anotaciones extraídas del cuadernos de notas de Mies van der Rohe y citadas en Fritz Neumeier, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968* (Madrid: El Croquis editorial, 1995), 416

Con estas palabras, Mies van der Rohe comenzaba a teorizar sobre lo que en un futuro sería el llamado 'espacio fluido', un concepto que pondría en cuestión la arquitectura imperante, hasta entonces contenida en recintos unívocos, para encontrar un nuevo lenguaje donde el espacio se extendía infinitamente. La tan conocida retórica de planos libres, al margen de su contenido físico y espacial, también aportaba una profunda reflexión sobre la visualidad, es decir, debía plantearse cómo materializar las nuevas partes 'negativas' y atectónicas para que consiguieran diluir la frontera entre el interior y el exterior.

Souto de Moura recoge estas prácticas y las instrumentaliza en favor de su propia arquitectura, reflexionando sobre el concepto de 'límite' y sobre la construcción visual del mismo. Por una parte, el mecanismo será abordado desde una mirada interior, planteando la disolución entre el 'dentro' y el 'fuera'. En este sentido, parece continuar más fielmente las investigaciones comenzadas por la modernidad en el siglo XX, que al disociar estructura y cerramiento se abrían a nuevas opciones figurativas. De forma análoga, el arquitecto portugués desplaza el límite del espacio más allá de la propia arquitectura, incorporando, de este modo, la naturaleza a su interior en una especie de apropiación de lo envolvente.

Una referencia esencial, que por su cercanía podría haber influenciado al arquitecto, es la casa en Ofir de Fernando Távora (1956-1958), donde encontraremos una peculiar carpintería situada entre el salón y el jardín. Las piezas que reciben el perímetro del gran plano de vidrio se reducen a su mínima expresión, como antítesis de la puerta, único elemento practicable, que se orla con unas piezas de mayor tamaño. La fuerte diferencia entre ambos marcos pretende reducir, por contraste, la presencia del perímetro del paño fijo como si no existiera tal separación, desviando nuestra mirada a la presencia de la puerta.

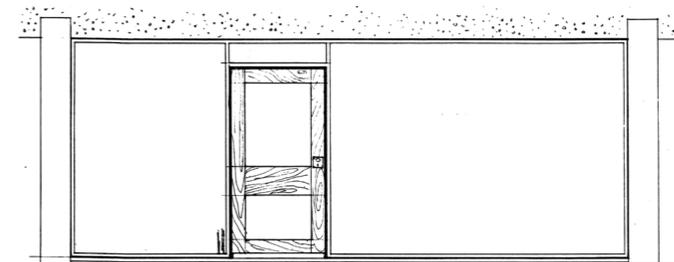


Fig. 220



Fig. 221

Fernando Távora. Casa en Ofir (1956-1958)

Fig. 220 Alzado de la carpintería.

Fig. 221 Imagen del hueco entre el salón y el jardín.

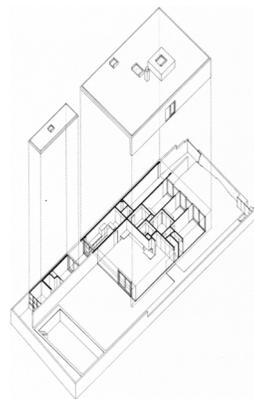


Fig. 222



Fig. 224

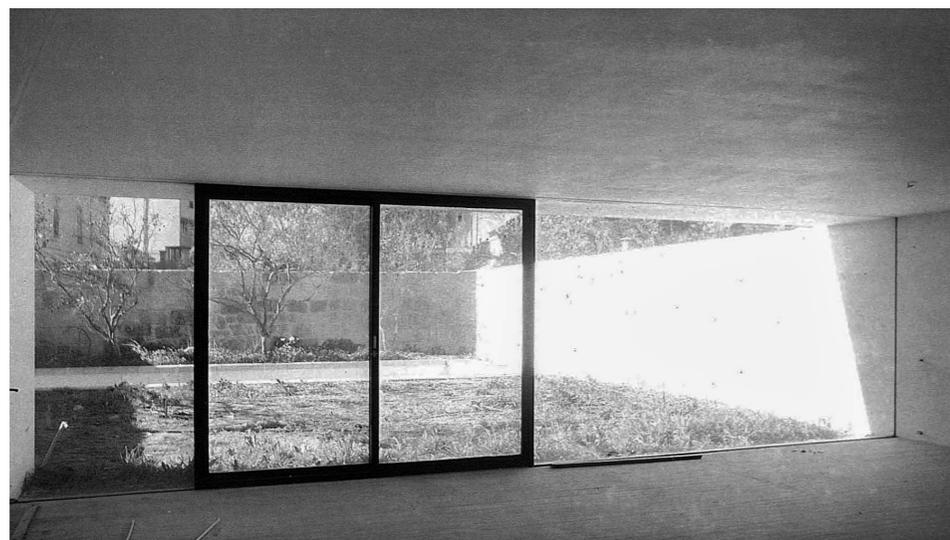


Fig. 223

Primera casa en Nevogilde (1982-1985)

Fig. 222 Axonometría general con despiece de la cubierta.

Fig. 223 Vista interior del hueco del salón.

Fig. 224 Vista exterior del hueco del salón.

Esta referencia nos traslada directamente a la primera casa en Nevogilde (1982-1985), un proyecto donde será de especial interés la articulación de la sala de estar, que se abre y prolonga en uno de sus lados para formar un pequeño jardín en el exterior. Este espacio continuo se divide sutilmente por una enorme pieza de vidrio que parece no tener carpintería alguna en su perímetro, empotrándose 'a hueso' contra los pavimentos, las paredes y el techo. El único elemento que llega a manifestarse es una puerta corredera desplazada a un lateral y rodeada con unos potentes marcos de madera.

Obtenemos así una fuerte dicotomía entre la supuesta inexistencia del paño fijo y el peso de la puerta, que consigue absorber nuestra atención 'flotando' en soledad por el interior del hueco. ¿El resultado hubiera sido igualmente verosímil sin un elemento excepcional que lo afirmara por negación? Este juego de contrastes provocados y encuentros imposibles disuelve, casi mágicamente, el límite entre el interior de la casa y el jardín, uniendo ambos como un solo recinto diáfano donde ningún elemento pasante parece haberse interrumpido.

Aunque bajo formas distintas, este truco de ilusionismo será ensayado en muchos otros puntos de su obra. El perímetro que encierra un espacio también podrá desdibujarse tan solo con la colocación estratégica del plano de carpinterías, sin necesidad de acudir siempre a su estricta desaparición. En este sentido, Souto de Moura parece influenciarse de obras como la casa en Malibú de Maynard Lyndon (1949), donde la naturaleza se desliza hacia el interior de las estancias, interponiéndose únicamente un plano de vidrio empotrado en una posición intermedia.

Siguiendo esta misma lógica, encontraremos ejemplos como el acceso al edificio residencial en la Rua do Teatro (1992-1995) o la entrada a la Casa das Histórias

Paula Rego (2005-2009) donde un manto de gravas, más propio del espacio exterior, se introduce en la arquitectura sin llegar a detenerse. También será recurrente el uso de cuerpos intersectados para enfatizar la posición intermedia de las carpinterías, como un banco de piedra que interrumpe los vidrios de la casa en Cascais (1994-2002) o un bloque de granito incrustado en el acceso de la tercera casa en Ponte de Lima (2003-2012).

Por otra parte, esta ‘transformación del límite’ se estudia también con una mirada externa, es decir, como algo que participa en la imagen que el propio objeto nos proyecta y que, además, condiciona nuestra percepción de la realidad interior observada desde fuera. Este recurso se implica de forma profunda y transversal en todo el pensamiento arquitectónico, llegando incluso a supeditarse a otros mecanismos estudiados, colaborando en su materialización.

“According to the dictionary definition, the quality, or state, of being transparent is both a material condition and the result of an intellectual imperative, of our inherent demand for that which should be easily detected, perfectly evident, and free of dissimulation. (...) Transparency however implies more than an optical characteristic, it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity. (...) Therefore, at the very beginning of any enquiry into transparency, a basic distinction must be established. Transparency may be an inherent quality of substance, as in a glass curtain wall; or it may be an inherent quality of organization. One can, for this reason, distinguish between a literal and a phenomenal transparency”².

Este último término cobra especial interés porque nos permite entender una

² “De acuerdo con la definición del diccionario, la cualidad, o el estado de ser transparente es una condición material tanto como el resultado de un imperativo intelectual, de nuestra demanda inherente sobre lo que debería ser fácilmente detectable, perfectamente evidente, y libre de disimulos. (...) La transparencia en cualquier caso implica más que una característica óptica, implica un orden espacial más amplio. Transparencia significa la percepción simultánea de diferentes localizaciones espaciales. El espacio no sólo retrocede sino que fluctúa en una actividad continua. (...) Más allá, en el principio de cualquier búsqueda sobre la transparencia, se debe establecer una distinción básica. La transparencia puede ser una cualidad inherente de la sustancia, como en un muro cortina de cristal; o puede ser una cualidad inherente de organización. Podemos, por esa razón, distinguir entre transparencia literal y fenomenológica”. Colin Rowe y Robert Slutzky, “Transparency: literal and phenomenal”, *Perspecta*, nº 8 (1964): 47



Fig. 225

Fig. 227 / Fig. 228



Fig. 226

Fig. 229

Fig. 225 Maynard Lyndon. Malibú House (1949). Vista del salón y la terraza.

Fig. 226 Casa das Histórias Paula Rego (2005-2009). Carpinterías del acceso.

Fig. 227 Casa D6-3 en Ponte de Lima (2003-2012). Bloque de granito incrustado en el acceso.

Fig. 228 Casa en Cascais (1994-2002). Banco de piedra intersectado entre el interior y el exterior de la casa.

Fig. 229 Edificio residencial en la Rua do Teatro (1992-1995). Carpinterías del acceso.



Fig. 230



Fig. 231

Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)

Fig. 230 Vista exterior de una de las ventanas.

Fig. 231 Detalle de las carpinterías.

Fig. 232 Detalle constructivo.

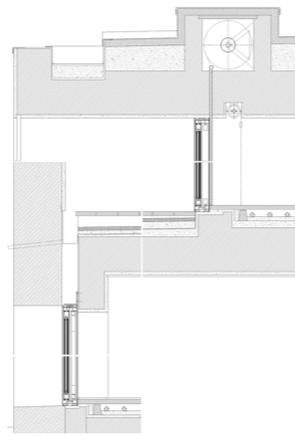


Fig. 232

gran antítesis en la obra de Souto de Moura: para que pueda acontecer la disolución del límite y la exhibición de los espacios se debe, paradójicamente, esconder en otra parte lejana a nuestra mirada todos los elementos que han sido discriminados en el proceso de depuración de la imagen. Es decir, para que haya transparencia fenomenológica en un punto debe no haberla en otro, ocultando la complejidad de las soluciones constructivas en un doble proceso de sinceridad y enmascaramiento. Es justamente por este motivo que la llamada ‘negación de la tectónica’ se hace tan pertinente en el estudio de la verdad y la simulación.

Un ejemplo interesante sería la primera casa en Bom Jesus (1989-1994) y la definición de su volumen inferior, que ya abordamos previamente por tratarse de una ruina ‘inventada’. “La manera de trabajar los muros de piedra ya no es aquella que recompone el territorio para después insertarse en él; estos muros no son vallado, tampoco son de contención, son muros habitados que deben resolver puertas y ventanas en ellos”³. Los huecos aquí parecen abrirse con la única presencia de un vidrio, sin la ayuda de ningún otro elemento auxiliar que obstaculice la fluidez entre los espacios. Esta retórica de la ‘no-intervención’ refuerza la imagen de la ruina, como una entidad primitiva que prescinde de añadidos modernos para seguir con su tranquila existencia.

Sin embargo, la constitución de las ventanas es muy diferente a lo que parece sugerirnos. Souto de Moura aprovecha la pequeña holgura que hay entre la estructura de hormigón y la hoja de bloques de granito -la llamada ‘pintura mineral’- para esconder unas carpinterías correderas de aluminio. Esta es una forma muy audaz de instrumentalizar aquellas soluciones que habían sido pensadas, en un principio, para consumir la invención de la ruina. Con dicha lógica se consigue reducir visualmente la presencia de los marcos y ocultarlos por completo cuando, al deslizar las ventanas, se esconden en los intersticios del

³ Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 352

muro. Este recurso imita, aunque en sentido horizontal, el funcionamiento de la conocida *Senkfenster* que Mies aplicó en obras como las Villas Krefeld (1923-1930) o la casa Tugendhat (1928-1930), donde el paño de vidrio descendía hasta quedarse oculto para disolver así el contorno de la arquitectura.

Algo semejante ocurre en las obras planteadas como ‘mesas’ o ‘cajas’, donde la materialización de los huecos cobra especial importancia. Volveremos de nuevo a la casa en Miramar (1987-1991) para atender a un ejemplo interesante de ‘transformación del límite’, centrándonos concretamente en la definición constructiva de las aperturas volcadas al jardín.

Si nos fijamos en las ventanas que cierran los dormitorios encontraremos una solución aparentemente idéntica a aquella empleada en el salón o en el comedor: unas elegantes carpinterías de madera, dispuestas de suelo a techo, cierran el espacio respetando el paso de la cubierta y su continuidad material. Sin embargo, al ser necesario oscurecer estas habitaciones, se incorpora una caja de persianas en la parte superior del forjado, quedando esta escondida y agazapada para hacernos creer que se trata del mismo detalle empleado en el resto de los huecos.

Esta ocultación permite que la fluidez entre el ‘dentro’ y el ‘fuera’ siga respetándose, colaborando, a su vez, con la visualidad exterior pretendida. Es decir, la colocación inusual de la caja de persianas no sólo ayuda a disolver el límite del espacio, sino que participa también en el mecanismo de ‘mesa’. Esto se hace todavía más evidente si tomamos cierta distancia y observamos la casa desde el jardín, donde el truco permanece oculto gracias a su posición retranqueada, mostrándonos la cubierta con un espesor aparentemente menor al verdadero. De este modo, el forjado parece adoptar el mismo grosor que los muros testeros, unificando la imagen de la ‘mesa’ como una sola losa que se ha doblado en sus bordes.

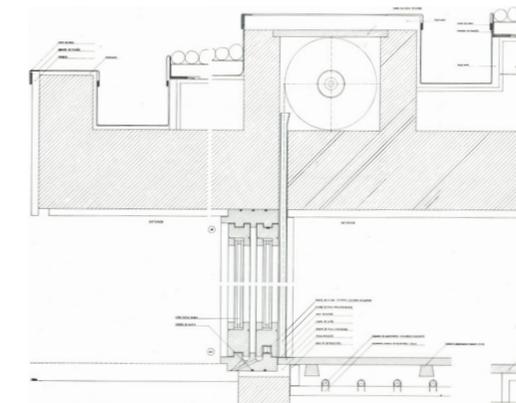


Fig. 234



Fig. 233



Fig. 235

Casa en Miramar (1987-1991)

- Fig. 233 Vista exterior de la ‘mesa’.
 Fig. 234 Detalle constructivo de la terminación de la cubierta.
 Fig. 235 Vista interior del paso de las persianas.

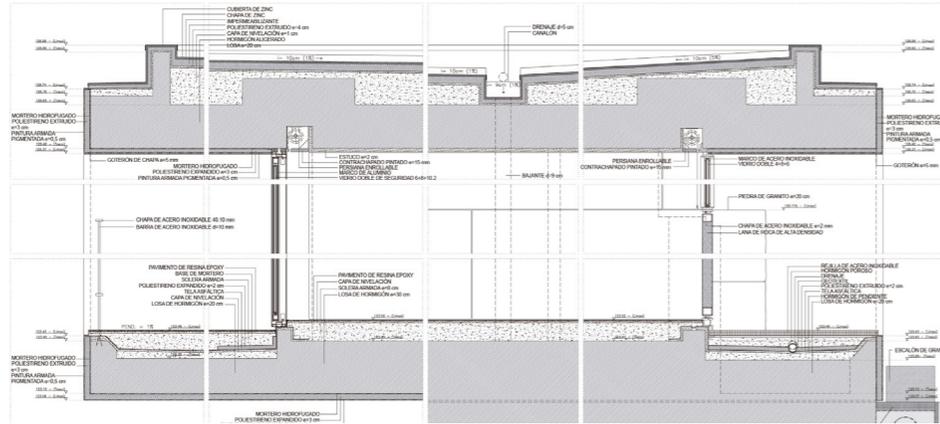


Fig. 236



Fig. 237

Casas en Ponte de Lima (2001-2002)

Fig. 236 Bloque horizontal. Sección constructiva.

Fig. 237 Bloque horizontal. Vista interior del salón y la terraza.

El resultado nos sugiere una gramática falsamente sencilla, construida con detalles complejos e intrincados donde “el esfuerzo para conseguir una perfecta conexión (...) es mucho mayor de lo que las soluciones visualmente comunican”⁴. Cabría destacar, entre muchas otras cosas, la perforación milimétrica del forjado, interrumpiendo la estructura para dar paso al cuelgue de la persiana, o la presencia de un doble canalón, ahora necesario al verse entorpecida la evacuación natural de las aguas.

También haremos especial hincapié en una de sus casas en Ponte de Lima (2001-2002). Estudiaremos concretamente el tratamiento que reciben los huecos del bloque horizontal, donde parecen encontrarse las soluciones de la primera casa en Nevogilde y de la casa en Miramar. Por una parte, si atendemos a los detalles constructivos, podremos detectar con facilidad la intención de esconder los estores, con tal de no obstaculizar la continuidad entre el espacio interior y las terrazas anexas. Quedan entonces recogidos en una hendidura proyectada *ad hoc* que obliga al forjado a plegarse generando un peculiar y difícil escalonamiento. Este sutil detalle demuestra hasta qué punto gobierna la lógica visual en los procesos constructivos, imponiendo complicadas ejecuciones y grandes esfuerzos para resolver cuestiones que en otros contextos podrían haber sido contingentes.

La disolución del límite termina de consumarse con las carpinterías, que se depuran hasta su práctica inexistencia. “(...) Actúan desde el concepto de invertir el funcionamiento de los componentes que las integran; el vidrio laminado de gran espesor e inercia se convierte en el auténtico sustentante físico de la solución, de manera que los perfiles perimetrales actúan exclusivamente como marco de remate pudiendo quedar así reducidos a la mínima expresión de su esencia”⁵.

4 *Ibíd.*, 3415 *Ibíd.*, 393

Llegados a este punto se hace imposible ignorar una de las soluciones constructivo-visuales más reiteradas en la obra de Souto de Moura, siendo esta objeto de estudio y depuración a lo largo de toda su trayectoria. Hablamos en concreto de la superposición del plano de carpinterías al volumen de la estructura, un mecanismo extremadamente recurrente que, de forma semejante a las últimas obras citadas, no sólo tiene implicaciones en la percepción del límite desde una posición interior, sino que también contempla la mirada de quién observa la arquitectura desde fuera.

Para entender la trascendencia y el origen de este mecanismo debemos retrotraernos a algunas obras anteriores de Álvaro Siza, como la casa Alcino Cardoso (1971-1973), donde encontraremos lo que será *“um dos mais influentes detalhes na arquitetura portuguesa contemporânea”*⁶. Si fijamos nuestra atención en el volumen que contiene los dormitorios podremos identificar una serie de ventanas en guillotina, puestas unas junto a otras, formando un paño de vidrio continuo que llega a cubrir incluso el frente del forjado que sirve de cubierta. *“A caixilharia está descolada da estrutura do edifício; esta solução permite dissimular a espessura real do vigamento, ao mesmo tempo que, no espaço intersticial, se suspendem as cortinas. Recolhidas para trás do rufo de zinco, também a caleiras ficam ocultas”*⁷.

A haces exteriores este gesto responde a una clara voluntad de moderar la presencia de lo inserto, ya que, además de ocultarse tras el plano de vidrio, también se presenta como parcialmente enterrado. Con la posición tangente de las carpinterías la cubierta parece desvanecerse, mostrando como único canto el sutil pliegue de una chapa de zinc. Este ejercicio de enmascaramiento consigue esquivar una gramática pesante y tectónica para evocarnos, en cambio, la ilusión de una arquitectura ligera y flotante que ha sido envuelta con una fina piel.

6 “Uno de los más influyentes detalles en la arquitectura portuguesa contemporánea”. Paulo Martins Barata en Luiz Trigueiros, ed., *Álvaro Siza. 1954-1976* (Lisboa: Blau, 1997), 144

7 “La carpintería está despegada de la estructura del edificio; esta solución permite disimular la espesura real del entramado, al mismo tiempo que, en el espacio intersticial, se suspenden las cortinas. Recogidos tras la chapa de zinc, también los canalones quedan ocultos”. *Ibíd.*



Fig. 238

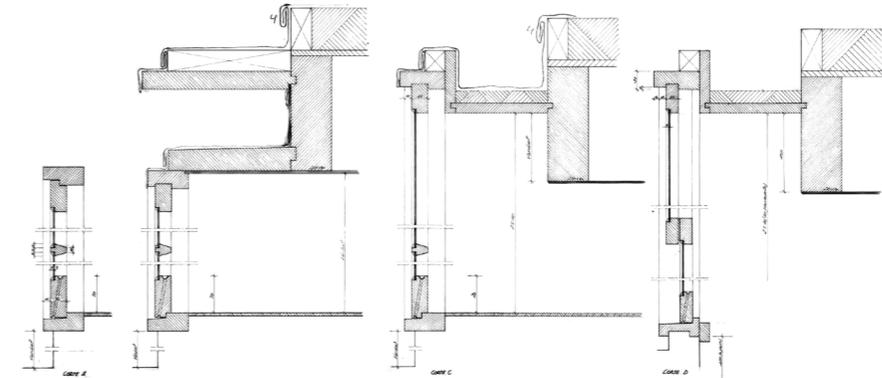


Fig. 239

Álvaro Siza. Casa Alcino Cardoso (1971-1973)

Fig. 238 Vista exterior.

Fig. 239 Detalles constructivos de la terminación de la cubierta.

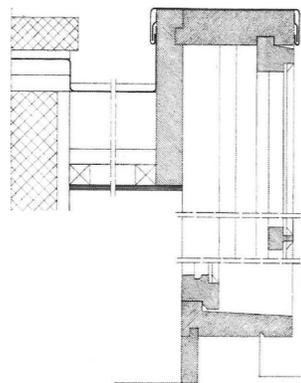


Fig. 240



Fig. 241

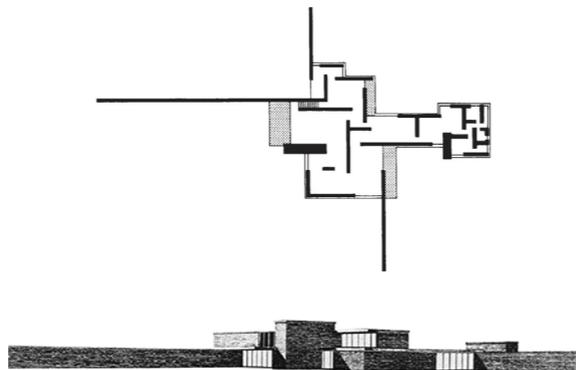


Fig. 242



Fig. 243



Fig. 244

Fig. 240 Álvaro Siza. Casa Beires (1973-1976). Detalle constructivo de la terminación de la cubierta.

Fig. 241 Álvaro Siza. Casa Beires (1973-1976). Vista exterior de las carpinterías.

Fig. 242 Ludwig Mies van der Rohe. Casa de ladrillo (1923). Planta.

Fig. 243 Ludwig Mies van der Rohe. Casa de ladrillo (1923). Dibujo en perspectiva.

Fig. 244 Álvaro Siza. Casa Beires (1973-1976). Vista exterior.

Si observamos desde el interior, la condición de ‘membrana’ es todavía más evidente. El perímetro acristalado se distancia con una sutil holgura respecto al plano horizontal de los techos, subrayando así la autonomía de ambos elementos y reforzando, también desde dentro, la aparente levedad de la cubierta. El tratamiento del límite termina de cuajar con la desaparición del travesaño superior, alojado ahora tras el escalonamiento producido. De este modo, cuando contemplemos el jardín, seremos incapaces de atisbar el remate superior de los marcos, como si el cerramiento no se hubiera terminado de consumir y el espacio pudiera fluir sin un perímetro que lo coarte.

La misma lógica se extenderá a otras obras como la casa Beires (1973-1976), donde Siza intrinca y repite el mismo detalle para generar, esta vez, una gran superficie acristalada que se quiebra y retuerce en un sinfín de encuentros. Todos estos pormenores se convertirán en una especie de manifiesto instalado en el imaginario portugués, influenciando así a otras figuras que recogerán los gestos de Siza para darles lugar en nuevas arquitecturas y lenguajes. Posiblemente esto se deba, tal y como explica Paulo Martins Barata, a una *“revisão crítica do axioma moderno da cortina de vidro, e não pela rudimentar inovação técnica, que a sua influência se fez sentir nas gerações seguintes”*⁸.

Así pues, Souto de Moura se apropiará de este detalle para aplicarlo extensamente en muchos otros proyectos, tomando especial importancia en sus primeras obras domésticas, donde encontraremos el lenguaje murario y ‘neoplástico’¹ como factor común en todas ellas. Es justamente en la definición de las partes negativas donde aparecen este tipo de superposiciones que, ocultando la presencia de los forjados, ayudan a desmaterializar falsamente todo aquello que no sea eminentemente másico. Esta es una forma de reproducir, y quizás también de superar, el paradigma de la famosa Casa de ladrillo de Mies van der Rohe (1923), esta vez alcanzando una mayor depuración y literalidad en la construcción de los

¹ El término ‘neoplástico’ se usa aquí con la misma significación que en los apartados anteriores.

⁸ *“(…) revisión crítica del axioma moderno del muro cortina, y no por la rudimentaria innovación técnica, que su influencia se hizo sentir en las generaciones siguientes”*. *Ibíd.*

vacíos.

Algunos ejemplos que podríamos citar son la casa en Alcanena (1987-1992) o la casa en la Avenida da Boavista (1987-1994) entre muchos otros, que alojarán múltiples variaciones de una única solución prototípica. El conjunto de todos estos detalles equivale a una especie de ‘manual’ constructivo donde se comete una misma mentira visual, empleando piezas correderas y fijas, carpinterías con diferentes esbelteces, cajas de persianas integradas de muy distintas formas y un gran abanico de particularidades que se encargarán de adaptar el mismo trampantojo a la especificidad de cada obra. Esta enorme complejidad, sumada al minucioso estudio de la imagen, demuestra que tanto para Siza como para Souto de Moura *“renunciar à forma tectónica, ou melhor ainda, progredir numa expressividade atectónica, não significa necessariamente menos detalhe, mas a sua condensação”*⁹.

Este ‘manual’ de detalles irá sedimentándose en toda la obra del portugués, apareciendo también esporádicamente en otras arquitecturas alejadas de aquella retórica inicial. Una muestra de ello es la casa en Baião (1990-1993) y la exquisitez con la que se resolvió el acristalamiento tras el que se esconde la vivienda.

El encuentro es semejante a las superposiciones estudiadas: los elementos estructurales dan un paso hacia atrás para que ninguna compartimentación interior llegue a manifestarse. La caja de persianas, sin embargo, adopta una posición más peculiar sobre la cota del forjado, que no se retranquea para huir de las miradas, sino que se desplaza al frente de la losa para enriquecer la complejidad del sistema. Esta sutil manipulación se distingue por delegar a un elemento puramente utilitario, como es una caja de persianas, la importante tarea de rematar grácilmente el solape de las carpinterías y la engañosa desmaterialización de la cubierta.

⁹ “Renunciar a la forma tectónica, o mejor todavía, progresar en una expresividad atectónica, no significa necesariamente menos detalle, sino su condensación”. *Ibíd.*, 164

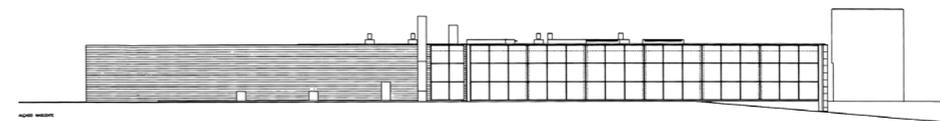


Fig. 246



Fig. 247



Fig. 245

Fig. 248

Casa en Alcanena (1987-1992)

- Fig. 245 Vista exterior.
- Fig. 246 Alzado.
- Fig. 247 Vista exterior desde los viñedos.
- Fig. 248 Vista interior de las carpinterías.

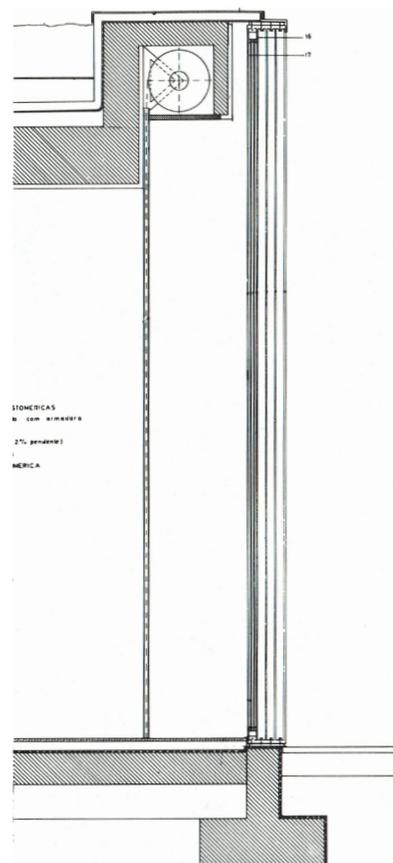


Fig. 249

Casa en Baião (1990-1993)

Fig. 249 Sección constructiva.

Fig. 250 Detalle del encuentro entre la carpintería y el remate de la cubierta.

Fig. 251 Vista exterior del frente acristalado.

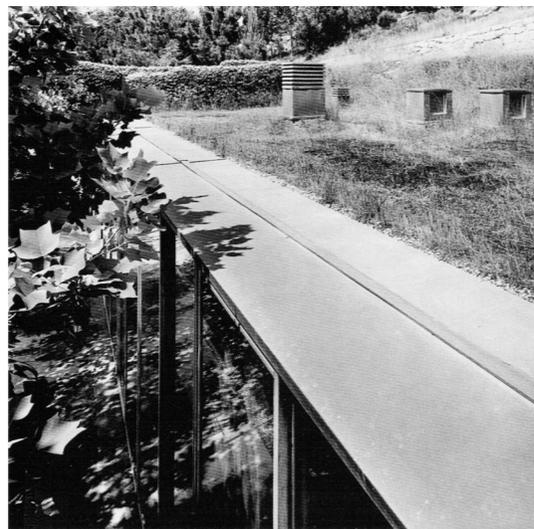


Fig. 250



Fig. 251

A esta complicada tesitura se le añadirá un condicionante más: la visualidad del encuentro deberá pensarse también para una mirada superior, mimetizando la casa incluso cuando se observa desde arriba. Así pues, el detalle se perfeccionará para que la emersión de la caja de persianas sirva como tope de una cubierta vegetal, planteada como prolongación de la naturaleza circundante, que se alineará milimétricamente con la chapa de zinc que remata el borde. Dicho en otras palabras, aquí Souto de Moura aprovecha el tratamiento del límite del espacio como una excusa para ultimar, a la vez, la simbiosis de la arquitectura con el lugar. El resultado de todo este proceso de depuración es una elegante franja de vidrio que se nos presenta, desde cualquier perspectiva con la que sea observada, como único testimonio de la presencia de la vivienda.

Otro trabajo con especial interés es la segunda casa en Nevogilde (1983-1988), que destaca precisamente por condensar todas las soluciones del 'manual constructivo'. La obra será una especie de objeto experimental donde se ensayarán los tratamientos del límite concebidos, como un juego de pequeños guiños e infinitas variaciones que mutarán e irán transformándose en función de sus necesidades plásticas.

"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 las secuencias de secciones constructivas tipo de fachada. El proceso de investigación es exhaustivo, y desarrolla todas las hipótesis y combinaciones posibles para los distintos elementos presentes (...). El forjado se esconde tras el muro de granito, se revela apoyado sobre él o se nos presenta independiente. La carpintería adopta todas las formas, materiales y tipologías pensables; se posiciona igualmente con respecto al plano de fachada agotando el

catálogo de posibilidades: adelantada, enrasada, retranqueada. Los dispositivos de oscurecimiento otorgan un grado mayor de complejidad a la combinatoria, tanto por su ausencia o presencia, como por su colocación en el frente del forjado o sobre el mismo. El estudio de los detalles es completo, extremadamente elegante en las soluciones manejadas, pero además las variaciones no destruyen el carácter unitario de la imagen de la vivienda”¹⁰.

Entre todas estas alteraciones destaca un peculiar dintel, aparentemente sobredimensionado, que cierra de forma elemental y primitiva el borde superior de unos pocos huecos. Esta redundancia, que no es en absoluto inocente, podría leerse como la evocación de una falsa ruina, sin embargo, su verdadero cometido es ocultar astutamente una caja de persianas y un canalón. Con esta sutil argucia Souto de Moura libera a los huecos inferiores de cualquier obstáculo que pueda entorpecerlos, diluyendo de este modo la frontera entre el interior de la casa y el jardín que la envuelve.

Finalmente, abordaremos el reflejo como último mecanismo para el límite del espacio, siendo este, en realidad, otra forma más de ocultación y fingimiento llevada al paroxismo. Las carpinterías vuelven a superponerse como una fina piel que todo lo cubre, sin embargo, lejos de mostrarnos la realidad interior, lo que hacen es devolvernos nuestra propia imagen, creando así una falaz simetría que esconderá todo lo que pueda acontecer tras el vidrio.

Una de las primeras obras donde podremos detectar este recurso es Casa das Artes (1981-1991), concretamente en los vidrios espejados del acceso principal. Este proyecto, tal y como se mencionó anteriormente, se plantea como un nuevo límite del jardín, desplazando su posición a un margen para poder contener su presencia. La puerta de entrada podría haber sido el único rincón potencialmente

¹⁰ Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 333



Fig. 252

Fig. 253

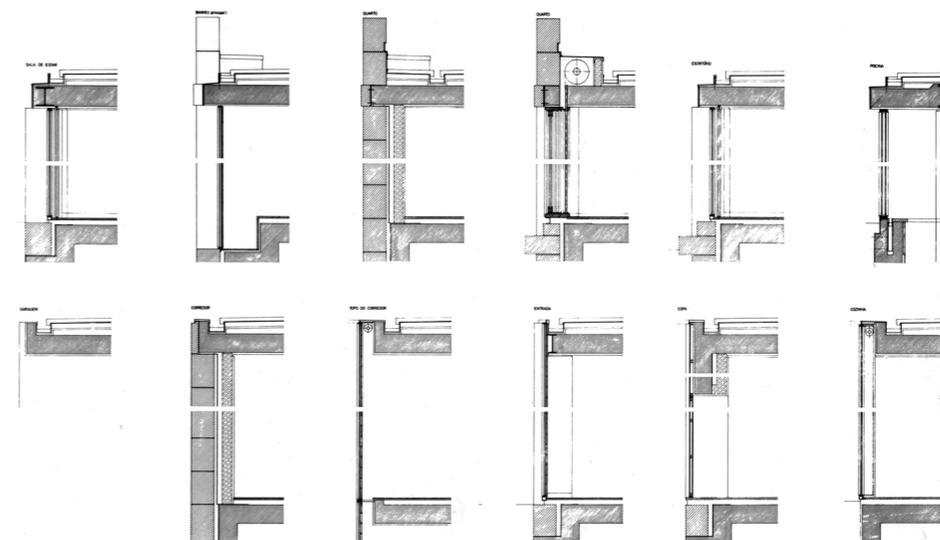


Fig. 254

Segunda casa en Nevogilde (1983-1988)

Fig. 252 Vista exterior.

Fig. 253 Dintel de gran canto.

Fig. 254 Detalle de las soluciones constructivas para la terminación de los huecos.



Fig. 255

Casa das Artes (1981-1991)

Fig. 255 Acceso principal.

Fig. 256 Detalle de las carpinterías espejadas.



Fig. 256

permeable, en contraposición a la severidad de los muros, sin abertura alguna, que comprimen el programa hacia un linde. No obstante, Souto de Moura consigue que la arquitectura también permanezca escondida en este punto planteando la puerta como una superficie especular, situada por delante de los forjados, que prolonga falsamente ambos muros hasta el infinito y nos retorna la vista del jardín “como fondo y figura al mismo tiempo”¹¹.

“Por este motivo, são investigados dois conceitos ligados à fronteira entre o interior e o exterior do edifício: a transparência e a reflexão. O vidro espelhado (...) interrompe a solidez do limite do edifício, revelando-se, deste modo, um limite puramente virtual. O espelho, concebido, de facto, como verdadeira prótese da realidade -neste caso, interpretação do limite- prolonga a imagem da natureza em negativo e, ao mesmo tempo, cria a ilusão da continuação indefinida do muro de granito que delimita o jardim. A presença da arquitectura construída é, deste modo, anulada: a redução passa rente à negação”¹².

Así pues, este gesto no es una simple construcción de una imagen falaz, sino que se trata, probablemente, de la vía más extrema y radical de lo que entendemos como ‘negación de la tectónica’. El cuerpo ‘positivo’ se cubre con un vestido espejado que desmaterializa todo aquello que abriga, ofreciendo, a su vez, un vacío antes inexistente y ahora dibujado por exacta analogía. *“Ho usato uno specchio per nascondere il solaio, sempre nell’intento di rendere gli elementi di pietra, per quanto possibile, astratti, autosufficienti, in discontinuità con il resto della struttura”¹³.*

¹¹ Ricardo Merí de la Maza y Álvaro Olivares Peralta, “Preexistencias y ruinas en la obra de Eduardo Souto de Moura”, *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019): 9

¹² “Por este motivo, son investigados dos conceptos conectados con la frontera entre el interior y el exterior: la transparencia y la reflexión. El vidrio espejado (...) interrumpe la solidez del límite del edificio, revelándose, de este modo, un límite puramente virtual. El espejo, concebido, de hecho, como verdadera prótesis de la realidad-en este caso, interpretación del límite- prolonga la imagen de la naturaleza en negativo y, al mismo tiempo, crea la ilusión de la continuación indefinida del muro de granito que delimita el jardín. La presencia de la arquitectura construída está, de este modo, anulada: la reducción pasa al ras de la negación”. Antonio Angelillo, “Obras de Souto de Moura. Uma interpretação”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 24

Souto de Moura seguirá reproduciendo el mismo tratamiento del límite en muchos trabajos posteriores, como los anexos en la Rua da Vilarinha (1986-1988), la casa en Alcanena (1987-1992) o en el pabellón portugués de la 11 Bienal de Arquitectura de Venecia (2008). Este recorrido nos demuestra hasta qué punto se consolida el reflejo como instrumento de simulación, pudiendo este alinearse con muy diferentes 'mentiras': será usado para extender la presencia de unas ruinas, para duplicar el paisaje circundante, para modificar el lugar y establecer nuevas relaciones ambientales o, simplemente, para hacer desaparecer, como un truco de magia, todo aquello que pretende no ser visto.

13 "Utilicé un espejo para ocultar la cubierta, siempre con el objetivo de hacer que los elementos de piedra, en la medida de lo posible, sean abstractos, autosuficientes, en discontinuidad con el resto de la estructura". Eduardo Souto de Moura en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 143

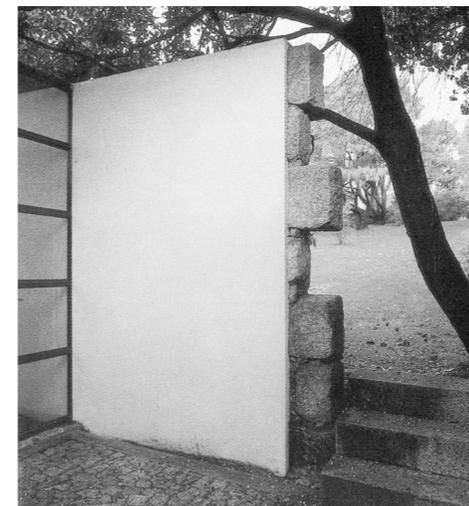


Fig. 257



Fig. 258



Fig. 259

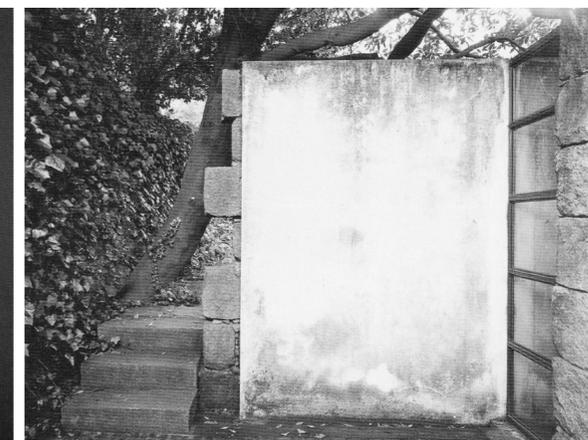


Fig. 260

Anexos en la Rua da Vilarinha (1986-1988)

Fig. 257 Vista exterior de las carpinterías espejadas (izquierda).

Fig. 258 Vista interior.

Fig. 259 Vista exterior de las carpinterías espejadas (derecha).

Fig. 260 Vista exterior de las carpinterías espejadas (derecha).



Fig. 261



Fig. 262



Fig. 263

Casa en la Avenida da Boavista (1987-1994)

Fig. 261 Vista exterior.

Fig. 262 Vista interior de las carpinterías.

Fig. 263 Vista exterior.

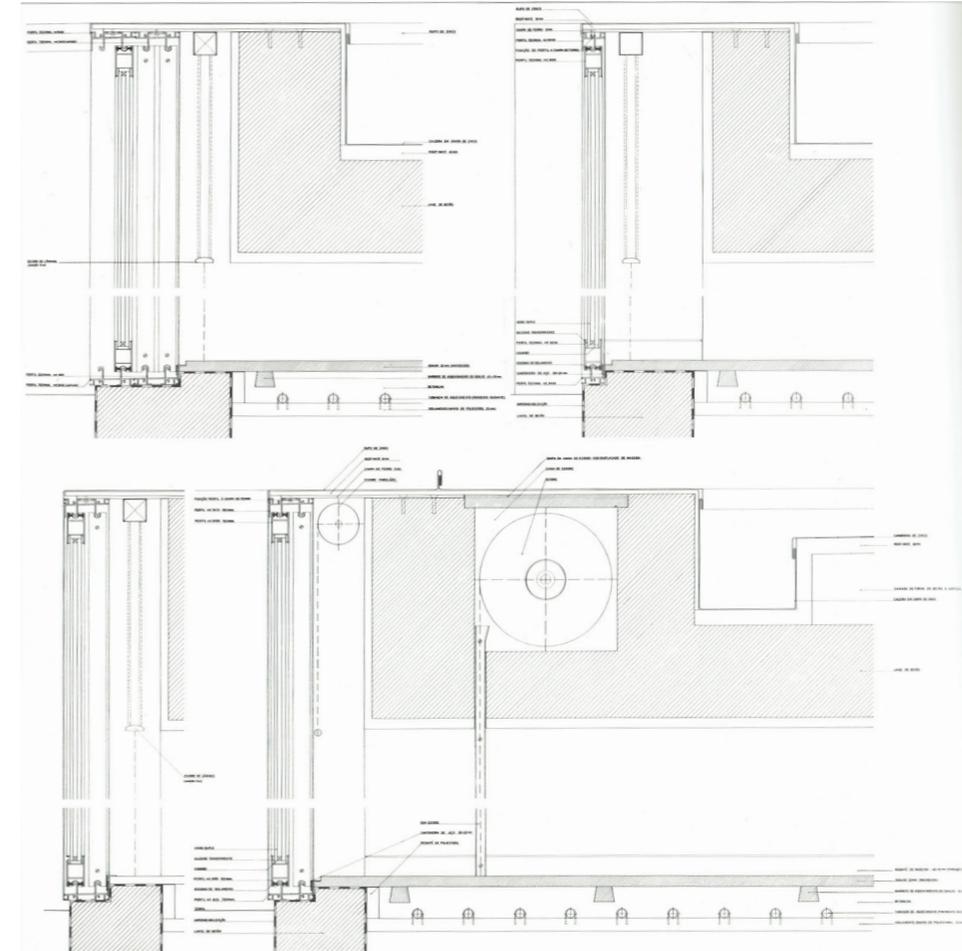


Fig. 264

Casa en la Avenida da Boavista (1987-1994)

Detalle constructivo de la terminación de la cubierta.



Pabellón de la 11 Bienal de Arquitectura de Venecia (2008)

Fig. 265 Vista de la falsa fachada desde el canal.

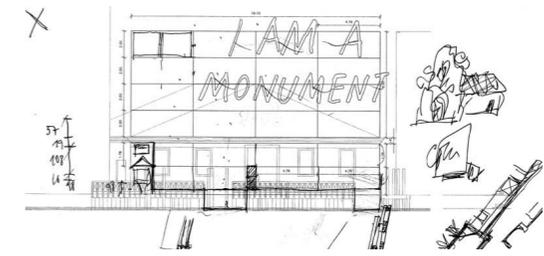


Fig. 266



Fig. 267

Pabellón de la 11 Bienal de Arquitectura de Venecia (2008)

Fig. 266 Estudio del alzado.

Fig. 267 Superficie espejada.

“La arquitectura debería concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos. Esto no implica una transformación continua o un aplazamiento interminable del lugar y la ocasión. Por el contrario, implica un rompimiento con el concepto contemporáneo (digamos enfermedad) de la continuidad espacial y la tendencia a borrar todas las articulaciones entre espacios, es decir, entre el exterior y el interior, entre un espacio y otro (entre una realidad y otra). En su lugar la transición debe articularse por medio de lugares intermedios definidos que permiten el conocimiento simultáneo de lo que es significativo al otro lado. Un espacio intermedio en este sentido proporciona el terreno común donde las polaridades conflictivas pueden ser fenómenos gemelos”¹.

Estas palabras de Aldo van Eyck, a pesar del tiempo transcurrido desde que fueron escritas, lograron fecundar muchas de las arquitecturas que más tarde vinieron, haciendo tambalear algunos de los más sólidos paradigmas que la modernidad se había encargado de imponer -como la fluidez espacial o la continuidad entre exterior e interior- y que ahora parecían cuestionarse frente a nuevas variaciones.

El mecanismo que vamos a abordar surge de este mismo proceso, una crisis idéntica que Souto de Moura experimentó y que puso en entredicho la cuestión del límite del espacio y su forma de materializarlo. Así pues, este capítulo bien podría ser un apéndice del anterior, pero no en un sentido continuista, sino antitético.

¹ Aldo van Eyck, “Wheels or no wheels, man is essentially a pedestrian”, *Architectural Design Team 10 Primer* 1953-62, nº 12 (1962): 602

Todo comienza con la llegada de los primeros proyectos en el sur de Portugal, donde el arquitecto descubrirá nuevos contextos y situaciones geográficas distintas a las de sus anteriores obras. Esta serie de factores, quizás combinados por puro azar, llevaron a Souto de Moura a cuestionar su propio lenguaje neoplástico, una retórica muy asidua que, si bien invadió gran parte de sus primeras obras, ahora pasaría a no ser tan pertinente y a quedar inconexa a falta de un contexto-como el norteño- que se apoyara en los muros para vertebrar el lugar.

“Se calhar no Norte há mais contexto e no Sul mais texto... Os limites são diferentes, e o conceito de território e de propriedade são diferentes. No Porto é impossível não ter uma referência (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo... A propriedade está dividida pela topografia, está cheia de muros de suporte, e no entanto, Lisboa tem sete colinas e não tem tantos muros. (...) Mas penso que, apesar de tudo, não há uma mudança de estratégia”².

Una primera muestra de ello es la casa en Tavira (1991-1996), una pequeña vivienda unifamiliar compuesta por un conjunto de cuerpos cerrados y definidos que, alejándose de aquella poética de planos y vacíos, abría la veda a un nuevo imaginario de arquitecturas volumétricas y resultados formales más cercanos al *logos* de Álvaro Siza!

Tal y como Antonio Esposito explica, él mismo siente *“in questo anni più recenti la precarietà di certe eccessive compressioni concettuali esercitate sui materiali e sulle tecniche costruttive (...) Anche questa nuova consapevolezza tutta pragmatica e materiale costituisce parte di quella riflessione e revisione della propria opera che lo ha condotto a sperimentare nuove strade, scoprendo per esempio le possibilità compositive dell’architettura volumetrica e della deformazione plastica dei volumi, della gradazione e della proporzione delle aperture, in cui il dettaglio si*

I Cabe matizar que el *logos* al cual Souto de Moura se adhiere sería aquel que Siza practicaba en ese mismo periodo temporal. Es necesario puntualizar esto ya que la vasta obra de Álvaro Siza, como es de suponer, está plagada de complejidades e inflexiones, lo cual hace que sea técnicamente impreciso hablar de un único *logos* para toda su trayectoria.

2 “Quizás en el norte hay más contexto y en el sur más texto... Los límites son diferentes, y el concepto del territorio y de la propiedad son diferentes. En Oporto es imposible no tener una referencia (el desierto físico no existe), existe siempre un muro, un árbol, una roca... La propiedad está dividida por la topografía, está llena de muros de soporte, y no obstante, Lisboa tiene siete colinas y no tiene tantos muros. (...) Pero pienso que, a pesar de todo, no hay un cambio de estrategia”. Eduardo Souto de Moura en Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, en Luiz Trigueiros, ed., *Eduardo Souto de Moura* (Lisboa: Blau, 2000), 30



Casa en Tavira (1991-1996)

Fig. 268 Vista exterior.

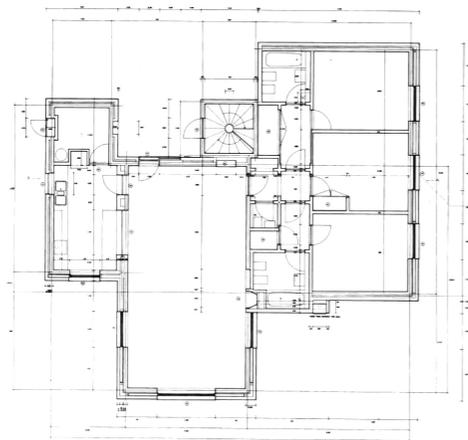


Fig. 269

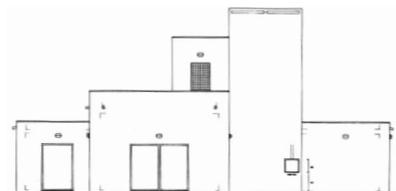


Fig. 271

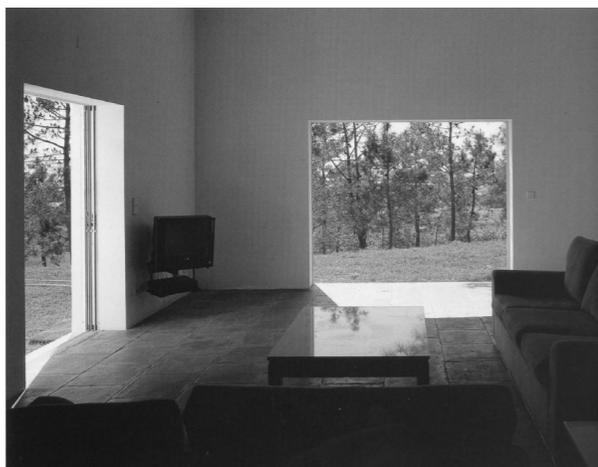


Fig. 270



Fig. 272

Casa en Tavira (1991-1996)

Fig. 269 Planta.

Fig. 270 Vista interior del salón.

Fig. 271 Alzado sur.

Fig. 272 Vista exterior.

fa più disteso, le parti della costruzione acquisiscono gli spessori necessari, senza la pervicacia di ricorrere a quelli che lo stesso Souto de Moura definisce ‘massacri visuali’ dei materiali e delle loro tecniche di lavorazione”³.

Dicho punto de inflexión es tremendamente importante, no sólo por la innovación formal que su arquitectura sufrió, sino también por las nuevas reflexiones sobre el límite del espacio que a este cambio acompañaron. Superar su propio lenguaje derivó en nuevas formas de entender los vacíos, ahora ‘huecos’ y ‘ventanas’, que enriquecieron los viejos mecanismos haciéndolos más complejos e interesantes.

Hasta el momento se habían utilizado los muros como una extensión de los propios espacios internos, prolongándose hacia fuera para acotar el territorio y, a la vez, volcar el mundo interior hacia ese pequeño fragmento de naturaleza apropiada. Sin embargo, lo que ocurre en Tavira es justo el proceso contrario: frente a la incapacidad de encorsetar el mundo exterior, es la naturaleza la que invade los intersticios de la casa, colándose de forma selectiva para que sólo puedan observarse aquellas partes del paisaje que deban ser vistas.

“Sarebbero operazioni assurde per un edificio neoplastico perché, in quel caso, si lavora con materiali più astratti: il muro è muro, il vetro è vetro, c’è sempre una condizione di luce, di trasparenza o di opacità, senza mezzi toni. Attraverso una finestra il paesaggio è come un dipinto, perché siamo noi che decidiamo i limiti della visione, mentre se tutto è vetro il paesaggio è come un muro, statico. La finestra crea luce, il buio, l’ombra, la penombra, e gli spazi cambiano”⁴.

³ “En los últimos años la precariedad de ciertas comprensiones conceptuales excesivas ejercidas sobre materiales y técnicas constructivas (...). Incluso esta nueva conciencia, totalmente pragmática y material, constituye parte de esa reflexión y revisión de su obra que le llevó a experimentar nuevos caminos, descubriendo por ejemplo las posibilidades positivas de la arquitectura volumétrica y la deformación plástica de volúmenes, gradación y proporción de las aberturas, en las que el detalle se vuelve más relajado, las partes de la construcción adquieren el espesor necesario, sin la terquedad de recurrir a lo que el propio Souto de Moura define como ‘masacres visuales’ de los materiales y sus técnicas”. Antonio Esposito, “La costruzione e il dettaglio”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 46

⁴ “Serían operaciones absurdas para un edificio neoplástico porque, en ese caso, trabajamos con materiales más abstractos: la pared es pared, el vidrio es vidrio, siempre hay una condición de luz, transparencia u opacidad, sin medios tonos. A través de una ventana el paisaje es como un cuadro, porque nosotros decidimos los límites de la visión, mientras que si todo es vidrio el paisaje es como un muro, estático. La ventana crea la luz, la oscuridad, la sombra, la penumbra y los espacios cambian”. Eduardo Souto de Moura en Monica Daniele, “Intervista biografica”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 448

Esta especie de 'mirada fotográfica' volvería a ensayarse, por segunda vez y con mayor vehemencia, en la casa en Serra da Arrábida (1994-2002). La vivienda debía emplazarse sobre una pronunciada colina, lo cual condujo el proyecto hacia una retórica de volúmenes fragmentados que, exagerando la experiencia de Tavira, atomizaban el cuerpo de la casa en pequeñas cajas autónomas. Este sistema, que surgió inicialmente como respuesta a la adaptación del lugar, derivó en un juego experimental de perforaciones y aperturas donde todas las partes del programa quedaban sectorizadas, rotando y desplazándose para encontrar la vista perfecta.

Llegados a este punto podemos empezar a comprender la trascendencia de un mecanismo muy concreto, que comenzaría a practicarse en esta obra, y que podríamos llamar como la 'falsa ventana'. Si atendemos a la materialización de los huecos observaremos un detalle muy semejante a la *senkfenster* de Mies van der Rohe: unas ventanas correderas que, al ser abiertas, desvanecen sus carpinterías en el interior de los muros. Esta imagen de absoluta continuidad que Souto de Moura nos regala ya fue ensayada en otros proyectos, como la primera casa en Bom Jesus o la propia casa en Tavira, sin embargo, en esta obra se instrumentaliza de distinto modo para crear efectos complementarios en otros puntos del proyecto.

Si revisamos toda la envolvente descubriremos un par de huecos excepcionales que, aunque no pretendan mostrarlo, rompen con la lógica que gobierna al resto de las ventanas. Se trata de las aperturas situadas en un pequeño despacho y en el salón de la casa^{II}. Estos huecos, a diferencia de los demás, no contienen las carpinterías en su propio plano de fachada, sino que estas se retranquean bruscamente generando, de este modo, un espacio intermedio donde el paño de vidrio puede expandirse y adoptar las dimensiones de la estancia interior.

Eximir al hueco exterior de alojar cualquier carpintería permite crear la imagen de una perforación limpia y aparentemente igual a las demás, pues podría haberse tratado de una ventana cualquiera cuyas hojas correderas, tras haber sido

^{II} El proyecto original tenía previsto aplicar el mecanismo de la 'falsa ventana' en estos dos lugares aunque, en última instancia y por iniciativa del propio cliente, sólo terminaría aplicándose en el hueco del despacho. Esto explica las posibles disonancias entre ciertos planos y las fotografías de la obra.



Fig. 273

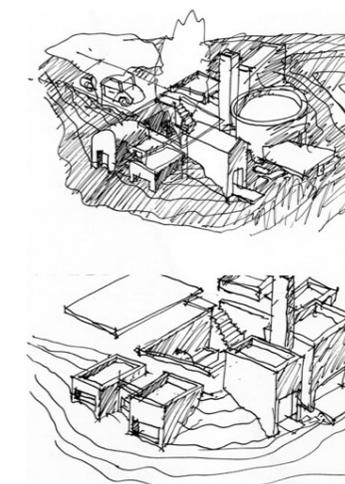


Fig. 274

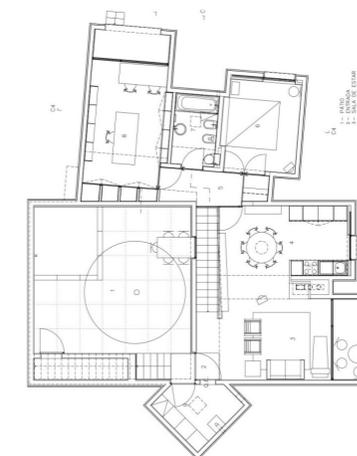


Fig. 275

Casa en Serra da Arrábida (1994-2002)

- Fig. 273 Vista exterior.
 Fig. 274 Bocetos de estudio.
 Fig. 275 Planta.



Fig. 276

Casa en Serra da Arrábida (1994-2002)

Fig. 276 Vista interior de la falsa ventana.

Fig. 277 Vista exterior de la falsa ventana.



Fig. 277

abiertas, han quedado escondidas. Sin embargo, aquello que hay detrás de esta 'falsa ventana' no es un espacio interior propiamente dicho, sino una suerte de lugar transitorio que, a modo de diafragma, media entre ambos mundos y hace que sus relaciones sean más ricas y ambiguas. ¿Dónde está exactamente el límite de la casa? ¿Qué hay entre el paisaje y el inquilino? ¿Una terraza perteneciente al exterior o una prolongación de la misma estancia?

“Otra cuestión que sucedió en estas casas fue que pude llevar los tipos que ya había ensayado antes a unas situaciones topográficas diferentes. Por ejemplo, el arbolado, el espacio exterior formado por la parte de la vivienda. No dejarla reducida a una dualidad exterior-interior; después un vidrio y fuera-dentro, luz-sombra. También descubrí en esas inflexiones que la arquitectura tiene espacios sombríos. No sólo existe luz y oscuridad, existe la penumbra; no sólo hay dentro y fuera, existen pieles e intersticios, lugares intermedios como los patios o los balcones”⁵.

Así pues, la 'falsa ventana' queda lejos de ser un detalle banal. Se trata, por el contrario, de un testigo fehaciente que parece contarnos, con un solo gesto, la disputa entre las dos retóricas que Souto de Moura barajó. Es quizás uno de los puntos donde el estudio de la verdad y la simulación más se entrelaza con la cuestión del lenguaje. He aquí su trascendencia.

Por una parte, este mecanismo nos recuerda la dificultad -tantas veces asumida por el propio arquitecto- en proyectar la posición de una ventana en un mar de pared, una incapacidad que, hasta ahora, a modo de escapatoria, parecía haber legitimado la retórica neoplástica. “No sé hacer ventanas, las hago con inmenso miedo. Fallan en la escala, quedan como si fueran maquetas, se quedan frágiles. Por eso hice unos negativos”⁶.

Mediante estos pequeños guiños, Souto de Moura consigue esquivar la lógica imperante en la obra y manifestar, aunque de forma tímida, el arraigo que

⁵ Eduardo Souto de Moura en Ricardo Merí de la Maza, “De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala”, *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Obra reciente, nº 64 (2004): 229

⁶ Centro Cultural de Belem, “CCB | Garagem Sul- Souto de Moura- Conferência 12 Set”, vídeo de YouTube, 2:05:48, publicado el 24 de octubre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=w9_7vxxXA28

todavía siente por aquella poética de planos y vacíos. Es por este motivo por el que inmiscuye un vidrio de suelo a techo, haciendo que convivan en un mismo espacio físico dos prototipos de ventana antagónicos, “como si se produjeran diferentes resultados léxicos dentro de las reglas de una misma lengua”⁷. Queda así condensada toda una transición ideológica en un detalle tan contingente como cargado de significado.

Si echamos la vista atrás en la historia podremos detectar ciertos antecedentes que bien podrían haber influenciado al arquitecto portugués, como la Ville Le Lac (1922-1924) y su famosa ventana hacia el lago Lemán. Aquí Le Corbusier comenzaría a insinuar dos ideas esenciales para el mecanismo de la ‘falsa ventana’: por una parte, la voluntad de enmarcar el paisaje como contrapunto a la inmensidad de la *fenêtre en longueur* y, por otro lado, la posibilidad de usar el hueco como filtro entre dos espacios exteriores, no alojando necesariamente un recinto interior en uno de sus flancos.

Sin embargo, existe otro proyecto todavía más afín y al que se le podría achacar ser el verdadero objeto de reinterpretación para este mecanismo. Hablamos de la Casa Esters (1927-1930) de Mies van der Rohe. Si reparamos en la vertiente sur de la casa podremos observar una esquina prolongada que forma una especie de porche. Este espacio exterior termina cerrándose con un muro de ladrillo, perforado con un hueco de similares proporciones a las de las ventanas del salón. Con esto Mies consigue que dicho paramento exterior adopte una fisonomía perfectamente idéntica a aquella que tendría la verdadera envolvente de la casa, consumando el efecto con la introducción de unas carpinterías redundantes e irónicas que parecen sugerirnos, engañosamente, la existencia de un espacio interior tras los vidrios.

“Esto nos lleva a pensar en el desplazamiento virtual de los límites de la vivienda, hasta apropiarse de una porción de espacio exterior que se incorpora física y conceptualmente al espacio de la casa”⁸.

⁷ “Come se si fossero prodotti esiti lessicali diversi nell’ambito delle regole di una stessa lingua”. Antonio Esposito, “La costruzione e il dettaglio”, en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 46

⁸ Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 164

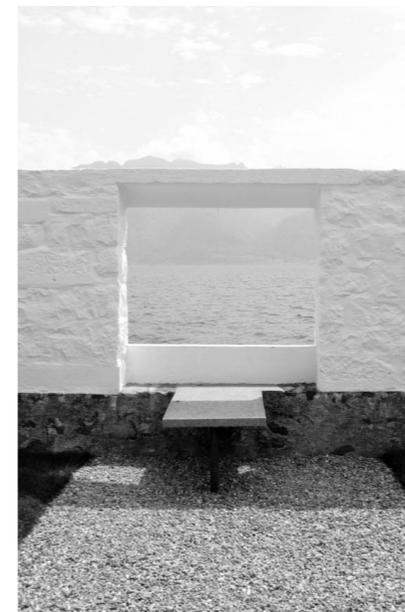


Fig. 278

Fig. 278 Charles-Édouard Jeanneret-Gris. Ville Le Lac (1922-1924). Imagen de la ventana entre el jardín y el paisaje.



Fig. 279



Fig. 280

Fig. 279 Ludwig Mies van der Rohe. Casa Esters (1927-1930). Vista exterior de la falsa ventana.

Fig. 280 Ludwig Mies van der Rohe. Casa Esters (1927-1930). Vista interior de la falsa ventana.



Casa en Oliveira do Douro (2006-2014)

Fig. 281 Vista exterior.

Así pues, Souto de Moura tomaría el relevo en estas investigaciones y seguiría desarrollando el mecanismo de la 'falsa ventana' más allá de aquella primera experiencia en Serra da Arrábida. Un ejemplo interesante sería la casa en Oliveira do Douro (2006-2014), donde encontraremos una extensa ventana longitudinal abierta hacia el río Douro. Aquí las carpinterías parecen detenerse en los márgenes para dar paso al espacio de transición, un lugar no exento de contradicciones que, a pesar de funcionar a modo de terraza, sigue cobijándose bajo un potente dintel y un antepecho. El pavimento también insinúa cierta pertenencia al interior, alineando sus piezas de madera con la orientación del parqué que ocupa el resto de la casa.

Esta misma lógica seguiría repitiéndose en otras obras, como la casa D6-3 en Ponte de Lima (2009-2012). Frente al salón y las habitaciones volverán a aparecer estos espacios de articulación, lugares para estar fuera a la vez que se está dentro. En este caso quedan comprimidos entre un plano de vidrio que discurre por delante de las estancias y unos paramentos que encuadran el paisaje, separados a cierta distancia, como si pretendieran cristalizar la mejor perspectiva.



Fig. 282



Fig. 283

Casa en Oliveira do Douro (2006-2014)

Fig. 282 Vista exterior de la falsa ventana.

Fig. 283 Vista exterior.

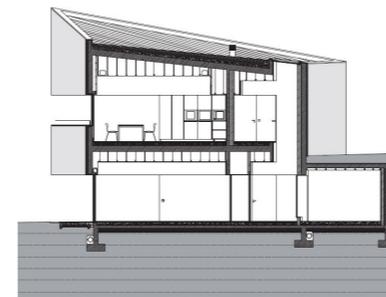


Fig. 284

Casa en Oliveira do Douro (2006-2014)

Fig. 284 Sección transversal.

Fig. 285 Vista interior de la falsa ventana.

Fig. 286 Vista interior de la falsa ventana.



Fig. 285

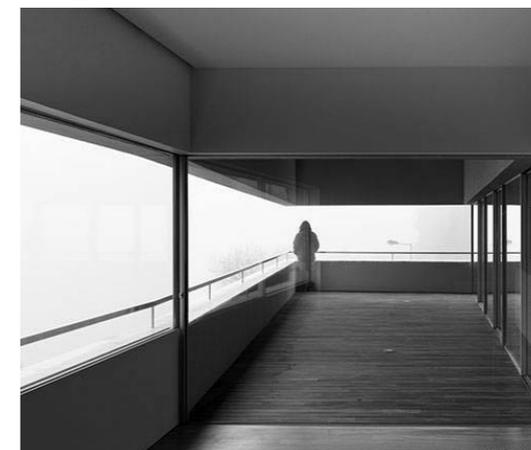


Fig. 286



Fig. 287



Fig. 289



Fig. 288

Casa D6-3 en Ponte de Lima (2009-2012)

Fig. 287 Vista exterior de la falsa ventana.

Fig. 288 Vista exterior general.

Fig. 289 Boceto.



Fig. 290

Fig. 291



Fig. 292

Casa D6-3 en Ponte de Lima (2009-2012)

Fig. 290 Espacio intersticial de la falsa ventana.

Fig. 291 Espacio intersticial de la falsa ventana.

Fig. 292 Vista interior de la falsa ventana.



Fig. 293

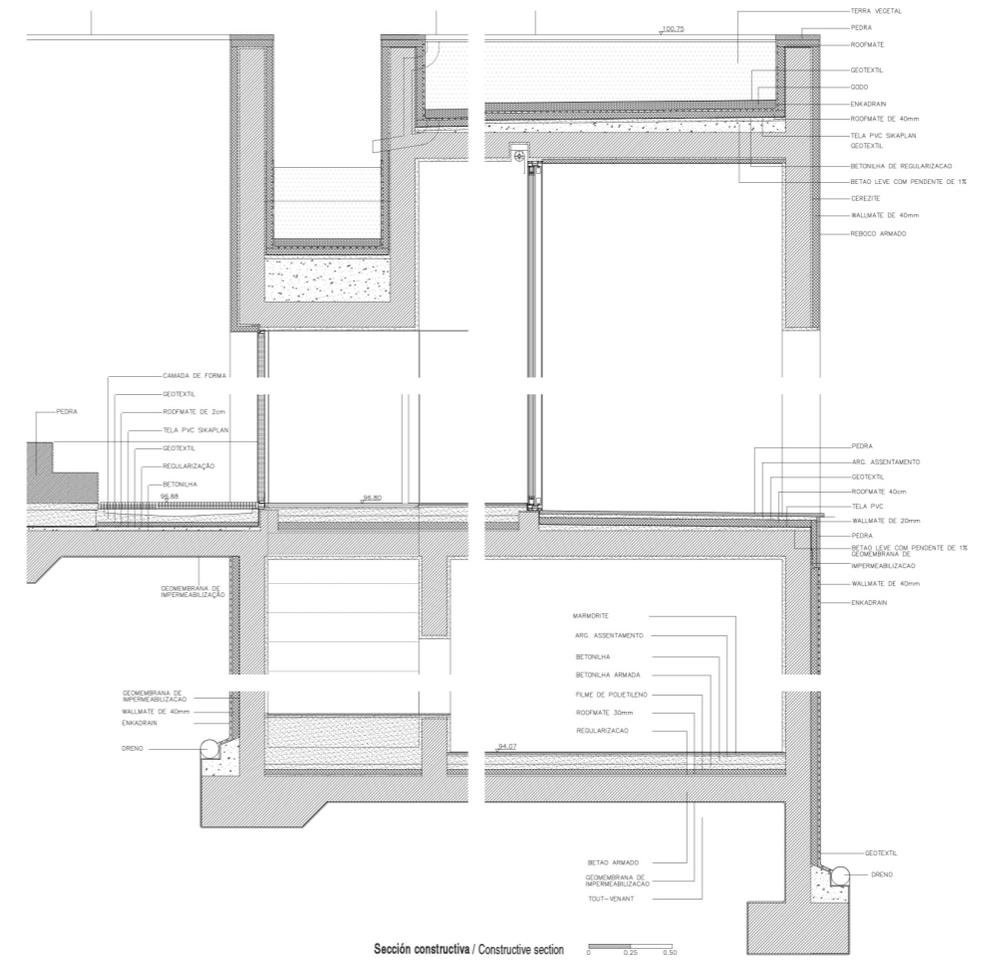
Casa en Serra da Arrábida (1994-2002)

Fig. 293 Espaço intersticial de la falsa ventana.

Fig. 294 Vista exterior general.



Fig. 294



Casa en Serra da Arrábida (1994-2002)

Fig. 295 Sección constructiva de la falsa ventana.

“Mi labor ha consistido la mayoría de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje. (...) Quizá sólo entonces estaba descubriendo la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo”¹.

La levedad y la percepción del peso son cuestiones esenciales en la arquitectura de Souto de Moura. Sin embargo, para entenderlas profundamente es útil abordarlas a través del pensamiento de Italo Calvino, un autor especialmente pertinente por haber influenciado al arquitecto portugués y cuya obra usaremos a modo de filtro, tomando sus escritos como unas lentes con las que ver y analizar toda aquella arquitectura concebida bajo la influencia de su discurso.

“La levedad es algo que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina que el poeta declare profesar. (...) Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida. (...) Una imagen figurada que cobra un valor emblemático”². Esta idea de Calvino cristaliza algo que es trascendental en la obra de Souto de Moura: la levedad no es más que un constructo del lenguaje, una evocación intencionada de un supuesto aligeramiento que puede ser real o simulado, pero que en ningún caso obliga a una verdadera correspondencia física entre materia e imagen.

¹ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 1995), 10

² *Ibíd.*, 13

Veámoslo con un ejemplo interesante. En algunos de sus primeros trabajos el arquitecto hará uso de lo que podríamos definir como ‘muros flotantes’, una especie de paramentos suspendidos que, a pesar de su aspecto másico, parecen carecer de peso, bastándoles unos apoyos extremadamente reducidos y sutiles para erguirse en el aire. Podemos encontrarlos en obras como la remodelación de unas oficinas en Matosinhos (1991), una galería de arte en Oporto (1992-1993) o en el vestíbulo de la Casa das Artes (1981-1991).

Este efecto de cuasi levitación esconde una solución constructiva diferente a la que podríamos intuir. Los muros, lejos de ser macizos, ocultan en su interior una estructura triangulada de perfiles metálicos, verdadero esqueleto portante, que permite concentrar los apoyos en puntos muy concretos y dimensionarlos con secciones ínfimas. Así pues, esta especie de gran viga cerchada termina revistiéndose, ya sea con madera o con hormigón coloreado, para convertirse de este modo en un objeto abstracto, un plano aparentemente ‘monomaterial’ que vuela sobre el suelo y compartimenta los espacios interiores.

Sin embargo, la abstracción material no se utiliza únicamente para emancipar al muro de todo aquello que lo envuelve, como un recurso ‘neoplástico’, sino que también se usa con intenciones evocativas y sensoriales. Es decir, para Souto de Moura la levedad puede conseguirse no solamente reduciendo los apoyos, sino también jugando con las condiciones materiales de aquello que pretende aligerar. Del mismo modo que el granito puede usarse como una ‘pintura mineral’ que evoque la idea del ‘límite’, también pueden emplearse otros elementos para asociar pesadez a un cuerpo que no la tiene, provocando, en consecuencia, que todo lo supuestamente pesante comience a levitar por arte de magia. La percepción, así pues, trasciende a la fisicidad.



Fig. 296

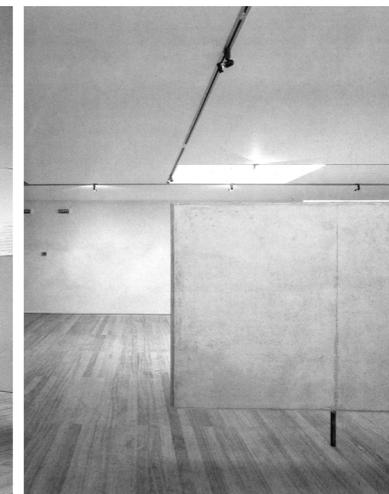


Fig. 298



Fig. 297



Fig. 299

Fig. 296 Casa das Artes (1981-1991). Muro flotante: vista general.

Fig. 297 Casa das Artes (1981-1991). Muro flotante: vista del canto en un extremo.

Fig. 298 Casa das Artes (1981-1991). Muro flotante.

Fig. 299 Galería de arte en Oporto (1992-1993). Imagen de la estructura metálica interna.

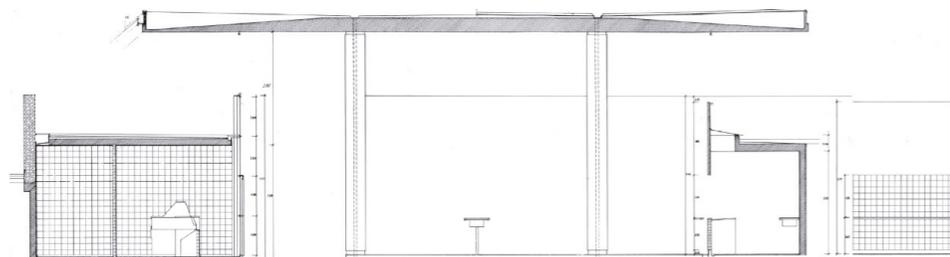


Fig. 300



Fig. 301

Mercado do Carandá (1980)

Fig. 300 Sección.

Fig. 301 Vista exterior.

Algo similar ocurre en otras obras ya estudiadas, como el Mercado do Carandá (1980) y su hoy extinta cubierta longitudinal. Este gran plano de hormigón se nos presentaba como un cuerpo contundente y platónico, un objeto perfectamente posado cuya compacidad le permitía soportar generosos voladizos sin aparente esfuerzo. No obstante, si atendemos a su verdadera fisionomía descubrimos que se trataba de una sección aligerada, una losa con forma convexa que adelgaza sus extremos y canaliza las aguas pluviales.

Toda esta depuración constructiva, claro está, se lleva a cabo únicamente por la cara superior de la cubierta, consiguiendo así zafarse de cualquier mirada para que nadie sospeche de su verdadera forma. Una vez más la pesadez-o la ausencia de ella- no se transmite en la medida en la que existe, sino en la que se manifiesta. El peso, entonces, habita en la imagen y no en la realidad.

“Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero en seguida nos advierte de que la verdadera realidad de esa materia está hecha de corpúsculos invisibles. Es el poeta de la concreción física vista en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos. La mayor preocupación de Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acaecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad tanto a la materia como a los seres humanos. La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo”³.

Amparándose en este ejemplo, Calvino nos regala otra idea fundamental: en ocasiones lo más importante para que acontezca la levedad no es el propio

³ Ibíd., 12

lenguaje o la abstracción material, sino el infralenguaje, esa 'poesía de la nada' que actúa en la sombra y que subyace a toda imagen aparente y sugestionadora. Del mismo modo que la materia sólida se compone de corpúsculos y de vacíos, la arquitectura de Souto de Moura se construye con detalles invisibles, gestos sutiles que disfrazan o esconden los apoyos para que todo vuele y quede así oculta la verdad que hay detrás de las cosas.

Una buena muestra de ello es la exquisitez con la que se trabajan las barandillas. Lejos de considerarse elementos menores o meramente utilitarios, las barandillas se aprovechan como una oportunidad para la expresión, diseñándose como objetos pulcros y depurados que acompañan a las escaleras sin ni siquiera tocarlas. Gracias a este gesto de independencia, los dispositivos de protección no entorpecen la lectura de las propias escaleras, haciendo que estas sean todavía más dialogantes y que participen en aquellos espacios que las envuelven.

Aunque cada obra contenga sus propias particularidades, podemos detectar ciertos patrones que se repiten mecánicamente para provocar el efecto de levedad. Uno de ellos es la liberación de las esquinas y los quiebros, donde el pasamanos fluye y tuerce su dirección con un elegante giro. Estos puntos, que podrían intuirse como los más críticos, no se refuerzan en absoluto, sino que, al desplazar la sujeción desde el extremo hacia otras posiciones, parecen querer mostrar que no necesitan apoyo alguno.

Siguiendo esta misma lógica encontramos el segundo rasgo, que es la escasez-y en ocasiones la desaparición- de los montantes verticales. Al haber liberado las esquinas, tan sólo quedan los tramos intermedios para que la barandilla tome sustento, sin embargo, esta no lo hace de forma evidente, sino que aprovecha la presencia de otra zanca, el paso de un forjado o incluso una pieza de mobiliario



Fig. 302



Fig. 304



Fig. 303



Fig. 305

Fig. 302 Casa en Serra da Arrábida (1994-2002). Detalle de las barandillas exteriores.

Fig. 303 Primera casa en Maia (1990-1993). Barandilla.

Fig. 304 Casa en la rua Padre Luis Cabral (1998-2002). Barandilla.

Fig. 305 Casa en Serra da Arrábida (1994-2002). Detalle de las barandillas exteriores.



Fig. 306

Fig. 306 Viviendas en el convento de las Bernardas (2006-2012). Escaleras sujetas con una chapa de acero plegada.

Fig. 307 Primera casa en Maia (1990-1993). Escaleras interiores sujetas con un perfil metálico.



Fig. 307

para arriostarse con delicadeza. Justo aquí, en estos puntos de contacto, se esconden unos pequeños anclajes cuya función es pasar inadvertidos, dejando que el perfil metálico del pasamanos continúe su vuelo como una cinta congelada en el aire.

Souto de Moura llegará a desarrollar una infinidad de soluciones, tan diversas y diferentes como los tipos de escaleras a las que sirven. No obstante, todas ellas compartirán una misma depuración visual y constructiva, donde no es necesario camuflar la materia ni asociar más peso del que ya existe, sino ocultar con destreza aquellas vergüenzas que permiten que el truco pueda consumarse.

Cabe señalar que, en alguna ocasión, este mecanismo ha logrado extenderse más allá de las propias barandillas y colonizar el peldañeado de la escalera. Así pues, proyectos como la primera casa en Maia (1990-1993) o las viviendas en el convento de las Bernardas (2006-2012) albergan en su interior este nuevo prototipo de comunicación vertical, donde la zanca se reduce a su mínima expresión y se pliega para formar los escalones, haciendo que todo flote en un equilibrio imposible. “La delgada escalera de acero forrada en madera, expresión escueta de lo que significa construir la elegancia, apenas interrumpe la vista y toca ligeramente el suelo evocándonos aquella otra escalera de Barragán”⁴. En este caso Souto de Moura consigue inmiscuir una estructura para que la imagen deseada pueda llegar a materializarse, pudiendo ser, según el caso, un perfil de acero meticulosamente escondido o una chapa plegada que sustenta por debajo a los tablones de madera.

Otro ejemplo de levedad provocada es la inserción de sombras bajo los objetos, una estrategia muy asidua que permite fingir pequeñas levitaciones. El efecto se consigue dilatando la junta que hay entre el propio objeto y la superficie

⁴ Ricardo Merí de la Maza, “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012), 351

receptora, para que se genere, de este modo, una sutilísima franja oscurecida. La imagen resultante parece sugerirnos que no existe un verdadero contacto entre ambos cuerpos, y así quedará patente en múltiples detalles como escaleras, sillares, muebles o pavimentos que flotan ligeramente sobre el plano del suelo. Entre muchos posibles ejemplos podemos destacar los expositores del Centro Portugués de Fotografía (1997-2001) o del Museo Municipal Abade Pedrosa en Santo Tirso (2012-2016) que, tal y como ya se explicó en otros apartados, funcionan a modo de superposiciones, objetos deliberadamente livianos que levitan sobre el suelo para no interferir con la ruina.

Toda la obra del arquitecto portugués está plagada de rincones y detalles mucho más modestos que podrían extender infinitamente nuestro estudio sobre la levedad. Sin embargo, cerraremos este análisis con un proyecto que parece condensar todos los paradigmas abordados. Hablamos, en concreto, de las dos casas en Ponte de Lima (2001-2002).

“Due case unifamiliari, stesso luogo, stesso programma, inevitabilmente due case uguali, ancora una volta la tipologia rettangolare ma, inaspettatamente e forse inutilmente, una delle due viene inclinata a seguire la conformazione del terreno. Questa semplice ‘mossa del cavallo’ trasforma due edifici uguali in due mondi architettonici opposti: l’una è una casa che s’insedia nel sito contraddicendone con un certo coraggio strutturale la conformazione, l’altra segue l’andamento orografico quasi fosse un semplice corrugarsi del piano de terra; l’una lascia entrare e osserva il paesaggio attraverso una grande vetrata, l’altra è totalmente introversa; l’una ha un prospetto decisamente anticontestuale, l’altra vede diventare prospetto la copertura; (...) l’una ha un solo piano e volumi interni squadri, l’altra ha volumetrie definite da piano inclinati e un gioco di quote differenti”⁵.

⁵ “Dos viviendas unifamiliares, mismo lugar, mismo programa, inevitablemente dos casas idénticas, una vez más la tipología rectangular pero, inesperada y quizás innecesariamente, una de las dos se inclina para seguir la conformación del terreno. Este simple ‘movimiento del caballo’ transforma dos edificios idénticos en dos mundos arquitectónicos opuestos: uno es una casa que se instala en el sitio, contradiciendo su conformación con cierto coraje estructural, el otro sigue la tendencia orográfica como si fuera una simple arruga de la planta baja; uno deja entrar y observa el paisaje a través de una gran ventana, el otro es totalmente introvertido; una tiene una elevación decididamente anticontextual, la otra ve cómo el techo se convierte en un alzado; (...) uno tiene una sola planta y volúmenes internos cuadrados, el otro tiene volúmenes definidos por planos inclinados y un juego de diferentes alturas”. Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 91



Fig. 308



Fig. 309

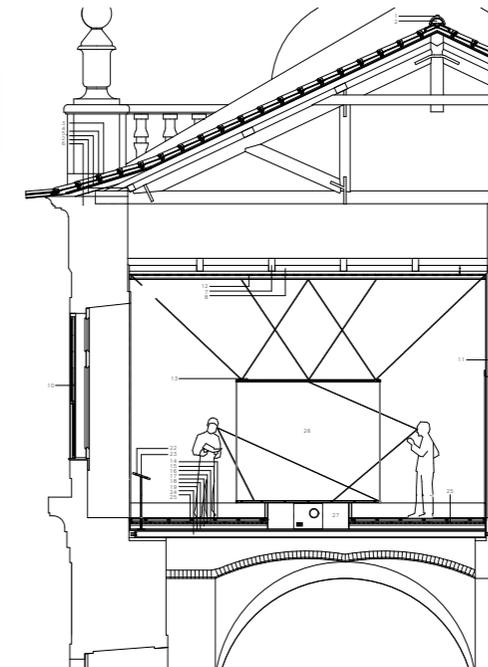


Fig. 310

Fig. 308 Centro Portugués de Fotografía (1997-2001). Expositores.

Fig. 309 Museo Municipal Abade Pedrosa en Santo Tirso (2012-2016). Expositor.

Fig. 310 Museo Municipal Abade Pedrosa en Santo Tirso (2012-2016). Sección constructiva de los espacios expositivos.



Fig. 311

Casas en Ponte de Lima (2001-2002)

Fig. 311 Bloque inclinado. Acceso a la vivienda.

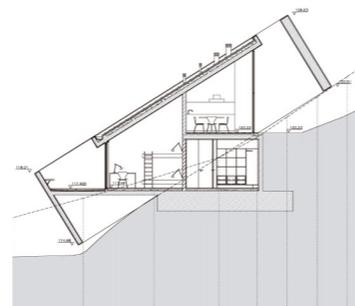


Fig. 312

Fig. 312 Bloque inclinado. Sección.



Fig. 313

Fig. 313 Bloque inclinado. Patio trasero.

Si atendemos al bloque reclinado podremos observar dos vacíos en su volumetría: en su frente delantero encontraremos una terraza abierta hacia el paisaje y en su parte trasera un patio que da acceso a la casa. Esta distribución, al solaparse con la inclinación impuesta, produce una especie de grandes viseras que cierran toda la envolvente de la casa, acotando, a su vez, los límites de ambos patios. Serán precisamente estos elementos nuestro objeto de estudio.

Por una parte, la visera inferior está formada por unas pantallas de hormigón que se prolongan hacia fuera, reproduciendo así la misma composición constructiva que podríamos encontrar en el resto de las fachadas. La visera opuesta, por el contrario, no respeta esta continuidad estructural, sino que alberga en su interior un sistema de perfiles metálicos que sustentan el voladizo y permiten aligerar su sección, mostrándose, sin embargo, como si pertenecieran al mismo cuerpo de la casa, como si esta se hubiera construido con una sola pieza monolítica.

Nos encontramos, pues, ante otro caso de levedad provocada mediante la abstracción material, donde se hace uso del lenguaje para asociar peso a un cuerpo carente de masa. La 'falsa' visera, lejos de ser maciza, se rellena con lana mineral, se reviste con placas de cartón-yeso y se termina con el mismo acabado que cubre los verdaderos muros de hormigón, alcanzando así una imagen falaz de continuidad.

También podrían hacerse reflexiones muy semejantes en la segunda vivienda, aquella que se posa horizontalmente a escasos metros de la primera. Esta casa en voladizo es, sin lugar a duda, el ejemplo por antonomasia de levedad perpetrada desde la ocultación, donde lo más importante no es lo que podemos ver, sino aquello que nuestros ojos ignoran.

Descendiendo un poco y observando el volumen desde una perspectiva inferior apreciaremos que la mayor parte de su cuerpo se encuentra suspendida, reduciendo de forma desafiante su contacto con la superficie de la ladera. Así pues, si pretendiéramos intuir el comportamiento estructural basándonos en aquello que se nos muestra diríamos que el volumen ha quedado simplemente empotrado contra el terreno, produciéndose una unión tan sumamente rígida como para mantener toda la casa en el aire.

Para explicar su verdadero funcionamiento Souto de Moura suele recurrir a la imagen de un peculiar botellero, una pieza de plástico que se inclina de forma pronunciada para compensar el peso de la botella que sujeta. En esta casa el principio de actuación es prácticamente el mismo: bajo el volumen flotante se oculta una estructura de hormigón oblicua, una serie de grandes costillas que se encargan de absorber los momentos generados por el voladizo y de moderar la excentricidad del centro de masas de todo el conjunto. El proceso culmina con la cubrición de todo este entramado, vertiendo sobre la cimentación resultante toda la tierra que había sido extraída para su ejecución, y fingiendo, de este modo, la apariencia de un terreno virginal que no ha sido modificado. Una vez más el arquitecto evita manifestar cualquier esfuerzo proyectual o alarde constructivo, dejando que actúe silenciosamente la ‘poesía de lo invisible’.

“La levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar. Paul Valéry ha dicho: *«Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume»*”⁶.

⁶ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 1995), 16

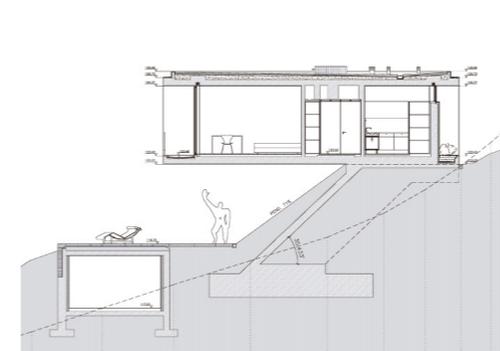


Fig. 314

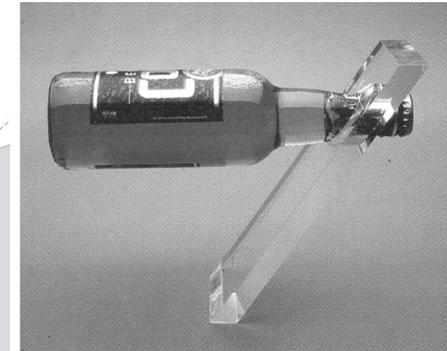


Fig. 316



Fig. 315



Fig. 317

Casas en Ponte de Lima (2001-2002)

- Fig. 314 Bloque horizontal. Sección.
- Fig. 315 Imagen de un botellero. Referencia por analogía.
- Fig. 316 Bloque horizontal. Vista exterior.
- Fig. 317 Bloque horizontal. Vista exterior bajo el voladizo.



Fig. 318

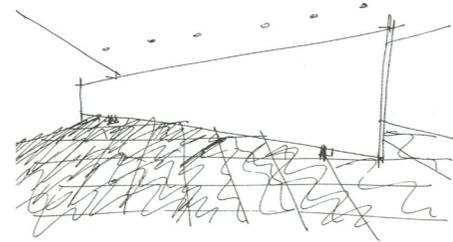


Fig. 320

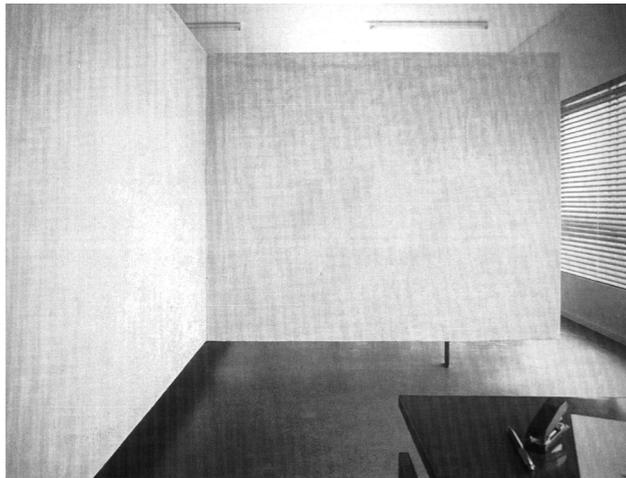


Fig. 319

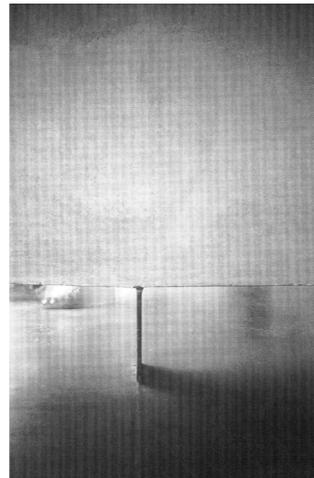


Fig. 321

Fig. 318 Casa das Artes (1981-1991). Muro flotante: espacios compartimentados.

Fig. 319 Oficinas en Matosinhos (1991). Muro flotante: compartimentación entre oficinas.

Fig. 320 Galería de arte en Oporto (1992-1993). Boceto.

Fig. 321 Oficinas en Matosinhos (1991). Soporte metálico.



Galería de arte en Oporto (1992-1993)

Fig. 322 Vista del espacio expositivo.



Fig. 323

Fig. 323 Casa en Cascais (1994-2002). Barandilla.

Fig. 324 Tres viviendas en la Plaza de Lieja (1994-2001). Barandilla.

Fig. 324

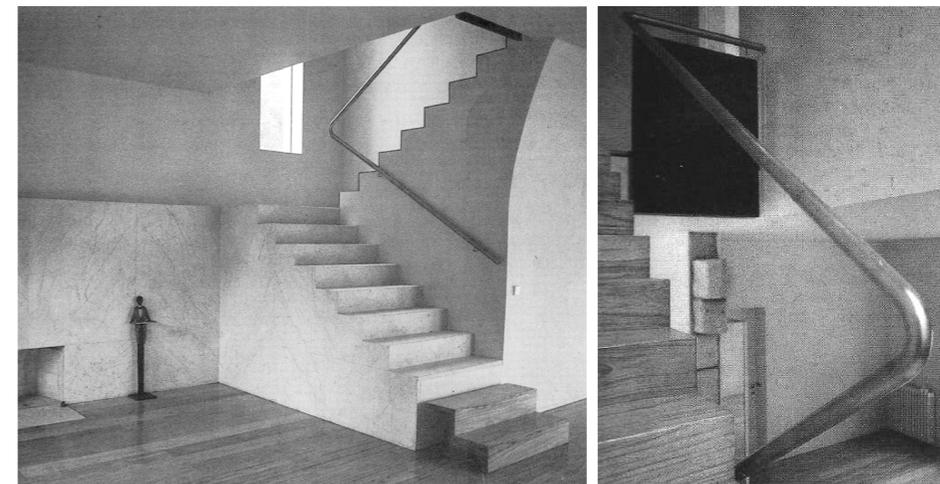


Fig. 325

Fig. 327

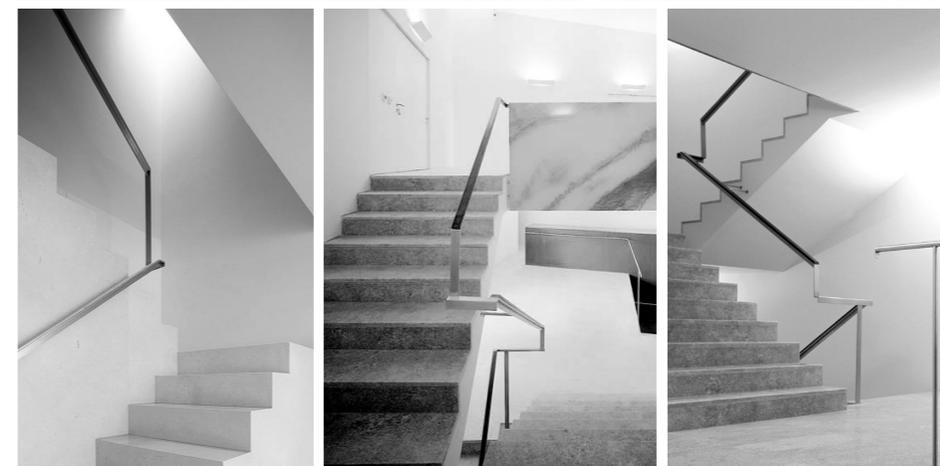


Fig. 326

Fig. 328 / Fig. 329

Fig. 325 Vivienda en Foz-Velha (1986-1988). Escaleras interiores.

Fig. 326 Casa en la rua Padre Luis Cabral (1998-2002). Barandilla.

Fig. 327 Vivienda en Foz-Velha (1986-1988). Barandilla.

Fig. 328 Casa do Cinema (1998-2002). Barandilla.

Fig. 329 Casa do Cinema (1998-2002). Barandilla.



Fig. 330



Fig. 331

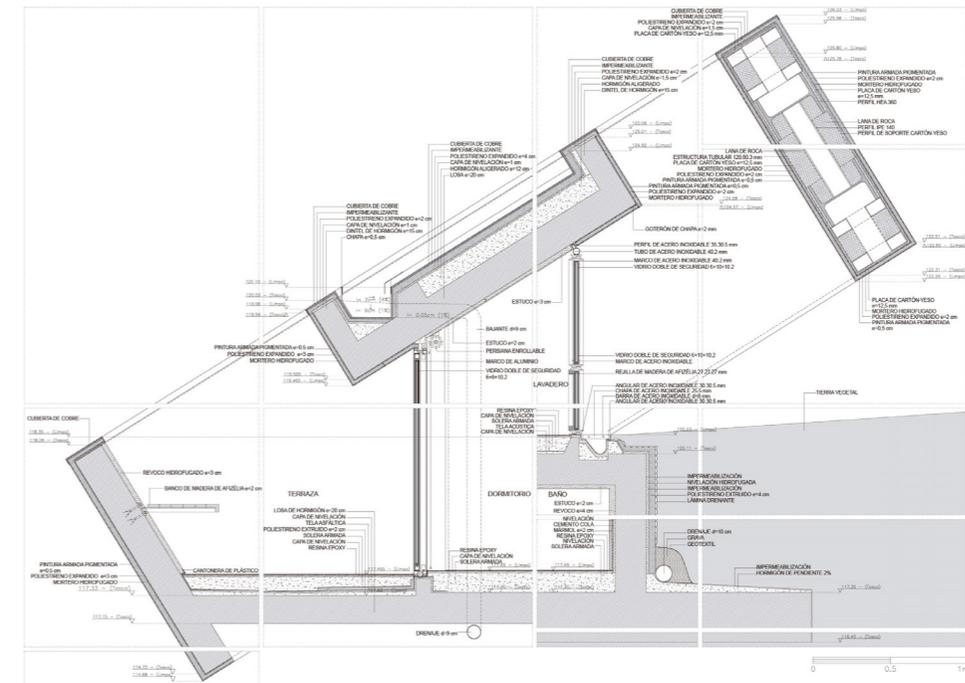
Casas en Ponte de Lima (2001-2002)

Fig. 330 Bloque inclinado. Vista general desde el jardín inferior.

Fig. 331 Bloque inclinado. Vista exterior desde el acceso.

Fig. 332 Bloque inclinado. Terraza delantera.

Fig. 332



Casas en Ponte de Lima (2001-2002)

Fig. 333 Bloque inclinado. Sección constructiva.

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir. (...) Fingir, o disimular, deja intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’, de lo ‘real’ y lo ‘imaginario’”¹.

Hasta ahora el presente trabajo ha analizado todas las arquitecturas pivotando únicamente entre dos conductas opuestas, es decir, entre los mecanismos de simulación y la manifestación de la verdad. En este último capítulo, en cambio, haremos un pequeño contrapunto para superar este esquema dual y descubrir una postura híbrida que merece ser estudiada. Hablamos concretamente de aquellas situaciones donde Souto de Moura, rebosante de ironía y contradicción, desvela sin pudor alguno el secreto de una mentira perpetrada, como si él mismo quisiera denunciar la naturaleza falaz de sus propias imágenes.

¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. (Barcelona: Editorial Kairós, 1978), 8

Este gesto de exhibición, sin embargo, no debe ser leído como un acto banal o como una muestra más de sinceridad constructiva al uso. La diferencia reside en que esta ‘verdad’ no actúa de forma aislada y autosuficiente-como sí ocurre en muchos otros puntos de su obra- sino que forma parte de una conjunción, una especie de contrapeso que complementa y acompaña a la misma mentira que pretende desarmar. Así pues, nos encontramos ante un fenómeno ambiguo donde aquello que vemos, en función de cómo sea observado, no es completamente falso ni completamente veraz, sino que se trata, según el propio autor, de un ‘acto de disimulo’.

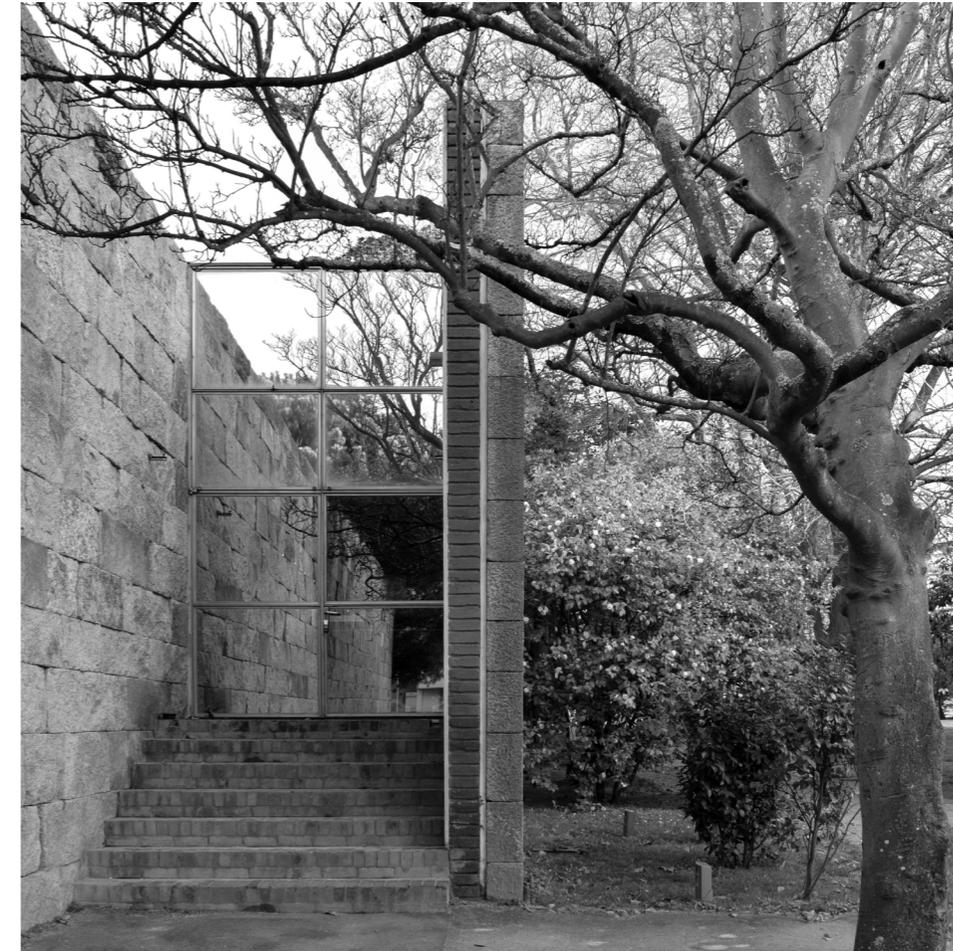
“Dissimular não é esconder. Só se mente, na realidade, se os outros acreditarem que estamos a dizer a verdade. A diferença entre esconder e dissimular prende-se essencialmente com a vontade do arquitecto em mentir, unicamente, ou mentir dizendo, também, a verdade”².

El ejemplo más fehaciente es, sin duda, la manera con la que Souto de Moura acostumbra a materializar los extremos de los muros, que lejos de colmatarlos con algún tipo de remate, los libera de cualquier terminación, mostrándonos su interior con una sección desnuda. Tal y como Nuno Grande explica, *“é um arquitecto que não gosta de ‘compor’ fachadas. No seu lugar, prefere denunciar a complexidade de um corte, revelando, como numa radiografia, as ‘entranhas’ técnicas e construtivas do edifício. Os seus melhores alçados são os que resultam da ‘fractura exposta’ das alvenarias, das lajes e dos espaços internos, num processo próximo do splitting”³.*

Para el arquitecto portugués el ‘alzado-sección’ es una herramienta con la que evidenciar la condición pictórica que los materiales adquieren en su obra, un medio

² “Disimular no es esconder. Tan sólo se miente, realmente, se los demás creen que estamos diciendo la verdad. La diferencia entre esconder y disimular radica esencialmente en la voluntad del arquitecto de mentir, únicamente, o mentir diciendo, también, la verdad”. Bruno Miguel Da Silva Carvalho Moreia, “Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura” (prova final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007), 123

³ “Es un arquitecto que al que no le gusta ‘componer’ fachadas. En su lugar, prefiere denunciar la complejidad de una sección, revelando, como en una radiografía, las ‘entrañas’ técnicas y constructivas del edificio. Sus mejores alzados son los que resultan de la ‘fractura expuesta’ de las fábricas, de las losas y de los espacios internos, en un proceso próximo al *splitting*”. Nuno Grande, “Eduardo Souto de Moura: Seis pontos para uma gramática arquitectónica”, *Cadernos d’Obra Edifício Burgo: o projecto, a obra, as tecnologias*, nº 1 (2009): 19



Casa das Artes (1981-1991)

Fig. 334 Acceso principal.



Fig. 335



Fig. 336

Casa en Alcanena (1987-1992)

Fig. 335 Acceso a la vivienda.

Fig. 336 Detalle del muro.

Fig. 337 Boceto.



Fig. 337

con el que redimirse de su propio embelecó y advertirnos, como quien reconoce una mentira, que la imagen que ofrecen sus muros no es más que el resultado de un efecto escenográfico. Así pues, serán muchos los rincones donde podremos encontrar este detalle, ya sea para subrayar la falsedad de una ruina inventada, para acentuar la dicotomía entre lo nuevo y lo preexistente o, simplemente, para continuar una lógica neoplástica donde todo queda 'elementalizado' en diferentes materiales.

"Divenne tutto differente affinché potesse rimanere uguale (...). Troviamo nella storia delle idee dell'architettura classica, nella storia dei sistemi costruttivi, un linguaggio, un parlato, una disponibilità capace di trasmettere immagini da usare, manipolare, nelle più diverse situazioni in cui ci imbattiamo giorno per giorno. Oggi una parete di pietra può essere una parete di ferro, di mattoni, di cemento, di vetro serigrafato o di plastica modellata. Oggi una parete di pietra può essere addirittura una parete di pietra. Basta sostituire la parola 'técnica' (techné) con la parola 'tecnología'. Oggi simuliamo i materiali, i sistemi costruttivi, i linguaggi, non per dire ma per convenire"⁴.

Una obra interesante en este aspecto es Casa das Artes (1981-1991). Como ya se explicó en el mecanismo de 'compresión', esta arquitectura pretende implantar un nuevo límite en el jardín, vistiéndose con una piel de granito para imitar el aspecto de un muro lindero. Sin embargo, cuando encontramos el acceso al interior del edificio nuestra mirada, casi inevitablemente, se ve forzada a observar el canto del muro, asegurándose que todo aquel que pase descubra su verdadera composición. Así pues, aquello que parecía haberse erigido solamente con grandes sillares de piedra se construye, en realidad, con diferentes capas, como una hoja de ladrillo o varios centímetros de mortero, que completan su espesor y permiten la presencia del edificio en su trasdós.

Otro ejemplo que obedece a esta misma lógica es la casa en Alcanena (1987-

⁴ "Todo se volvió diferente para que pudiera seguir siendo lo mismo. (...) Encontramos en la historia de la arquitectura, en la historia de las ideas de la arquitectura clásica, en la historia de los sistemas constructivos, un lenguaje, un habla, una voluntad capaz de transmitir imágenes para ser utilizadas, manipuladas, en las situaciones más diversas que nos encontramos día a día. Hoy en día, un muro de piedra puede ser un muro de hierro, ladrillo, hormigón, vidrio serigrafado o plástico moldeado. Hoy en día, un muro de piedra puede ser incluso un muro de piedra. Simplemente reemplaza la palabra 'técnica' (techné) por la palabra 'tecnología'. Hoy simulamos materiales, sistemas constructivos, lenguajes, no para decir sino para coincidir". Eduardo Souto de Moura citado en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 366

1992), donde la necesidad por denunciar la mentira fue tan imperante que obligó a rotar todo el edificio respecto a su implantación original. *“Se a entrada fosse axial e o muro de pedra a norte se apresentasse como um plano paralelo à entrada, o muro -e por consequência a casa- pareceriam de pedra; com a rotação o edifício passou a aprensetar-se de escorço em relação à entrada, revelando a dupla face do muro norte -não só em pedra mas também em betão rebocado- e um dos ângulos do pátio exterior da casa -revelando um outro material: o tijolo”*⁵.

También merece ser nombrada la segunda casa en Nevogilde (1983-1988), donde el corte de los muros es todavía más dramático. Por una parte, las superficies revocadas se detienen súbitamente con un corte limpio, del mismo modo que en las obras anteriormente mencionadas, sin embargo, los bloques de granito desaparecen progresivamente generando una especie de arquitectura inacabada. Con esta construcción visual de los cantos, Souto de Moura consigue enfatizar todavía más la dicotomía entre ruina y artificio, exfoliando el muro en diferentes materiales que manifestarán, en consecuencia, diferentes comportamientos.

Souto de Moura repetirá este gesto casi mecánicamente, proyectándolo en gran parte de sus trabajos hasta convertirse, con el paso del tiempo, en una especie de marca de autor. Son muchos teóricos los que han especulado acerca de cuál podría ser el origen de este recurso, sugiriendo la posible influencia de artistas como Gordon Matta-Clark.

Sin embargo, existe una figura todavía más profunda en el imaginario del arquitecto con la que establecer analogías. Hablamos de Mies van der Rohe y, concretamente, de su *Minerals and Metals Research Building* (1939-1943). *“Haciendo los edificios de este campus del IIT inventó el vernáculo industrial americano. (...) Hizo este edificio exclusivamente con perfiles metálicos, vidrio y ladrillo. Pero lo interesante es que era todavía un edificio gótico. Mies diferenciaba entre edificios góticos y*

⁵ “Si la entrada fuese axial y el muro de piedra a norte se presentase como un plano paralelo a la entrada, el muro-y en consecuencia la casa- parecerían de piedra; con la rotación el edificio pasó a presentarse de escorço en relación a la entrada, revelando la doble cara del muro norte-no sólo de piedra sino también de hormigón revocado- y uno de los ángulos del patio exterior de la casa-revelando otro material: el ladrillo”. Bruno Miguel Da Silva Carvalho Moreia, “Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura” (prova final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007), 123



Fig. 340



Fig. 339



Fig. 341

Segunda casa en Nevogilde (1983-1988)

Fig. 339 Muro incompleto.

Fig. 340 Vista exterior desde el jardín.

Fig. 341 Detalle de la terminación del muro.

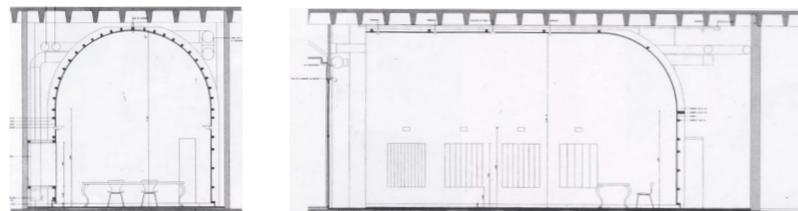


Fig. 342



Fig. 343

Tienda de marcos Rui Alberto (1996)

Fig. 342 Planta y sección.

Fig. 343 Vista desde el exterior de la tienda.

edificios clásicos. El gótico es aquel que está extrusionado, un edificio que es todo igual, es una sección que se prolonga hasta que al final se expresa”⁶.

Esta obra del maestro alemán es, aunque de forma muy primitiva, un atisbo de lo que hoy entendemos como ‘alzado-sección’. Tal y como hemos podido comprobar, Souto de Moura trasladará este gesto mayoritariamente al canto de los muros, pero si agudizamos nuestro análisis veremos que también lo aplica a volúmenes mayores, imitando de una forma más literal y cercana la referencia de Mies.

Una muestra de ello es la tienda de marcos Rui Alberto (1996) ubicada en el interior de un centro comercial. Esta pequeña arquitectura se genera tan solo con un trasdosado, que retira su posición tímidamente para quedar separado del plano del escaparate y mostrarnos, así, la subestructura de madera que lo sujeta. Con este sutil distanciamiento cualquiera puede observar la verdadera construcción del espacio, como si la propia obra quisiera aclarar, sin dejar margen a suposiciones, su carácter de inserción y tramoya.

Este mecanismo alcanzará su culmen en el estadio municipal de Braga (2000-2004), donde encontraremos el ‘alzado-sección’ extrapolado a una escala monumental. Con la misma frialdad y precisión con la que manipulaba sus primeras obras domésticas, Souto de Moura nos muestra aquí las entrañas de uno de los graderíos, seccionándolo brutalmente para que podamos advertir todo lo que opera en su interior. Quedan así expuestas unas majestuosas escaleras de circulación que, al verse desnudas, abandonan su naturaleza utilitaria para convertirse en elementos expresivos, permitiéndonos, a la vez, imaginar cómo será su geometría en el resto de los intersticios. Un claro ejemplo de transparencia fenomenológica.

Aunque el proyecto original contemplaba el uso de las escaleras, estas quedaron finalmente inutilizadas, ya que, bajo criterios estrictamente técnicos, podían provocar confusiones en los recorridos de evacuación. No obstante, a pesar de su

⁶ Fundación Juan March, “Mies van der Rohe | Luis Fernández-Galiano”, vídeo de YouTube, 1:12:23, publicado el 25 de julio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=6QyXtzj13K4&t=4343s>

inoperancia a nivel funcional, las losas de hormigón mantienen su presencia para hacernos creer que todavía existen tales escaleras, multiplicando, más si cabe, sus intenciones figurativas y retóricas.

Esto es, en esencia, algo muy semejante a las falsas escaleras que encontramos en el interior de la Vanna Venturi House (1962), un guiño que Souto de Moura parece haber recogido y reinterpretado. Este absurdo recorrido hacia ninguna parte es, en realidad, un gesto muy importante que el propio Venturi definiría como ‘elemento reminiscente’, algo que, a pesar de parecer arbitrario, sigue siendo adecuado si es válido a otro nivel de significado. En el estadio municipal de Braga ocurre exactamente lo mismo: aquello que vemos “no es el sistema constructivo, sino una evocación del sistema constructivo”⁷, una forma irónica de contarnos la verdad a través de una mentira tan falaz como pertinente.

Por último, dejaremos a un lado el mecanismo del ‘alzado-sección’ para abordar otras formas de exhibición del artificio. En este sentido, será interesante analizar el trabajo realizado en el Monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997), un proyecto que, tal y como ya se explicó anteriormente, aboga por el anonimato y la invención de la ruina. Será enorme el esfuerzo volcado en esta obra para conseguir integrar todas las actuaciones que la preexistencia sufre, alcanzando así una imagen de continuidad donde todo parece haber quedado intacto y no se manifiesta intervención alguna. Sin embargo, cuando pasamos a los espacios interiores podremos ver que los nuevos forjados colaborantes han quedado al descubierto, sin ningún tratamiento o camuflaje que enmascare su naturaleza contemporánea. Así pues, quedan expuestos unos perfiles de acero en H, como una abstracción del antiguo artesanado¹, que arriostan los muros y denuncian con crudeza la verdadera edad que la construcción tiene.

¹ Técnicamente este detalle es algo más que una mera abstracción, ya que, en realidad, comparte parcialmente su esencia estructural y formal con las soluciones ‘antiguas’. Los entramados de madera con tableros ligeros a modo de suelo son equivalentes, en cierta manera, al comportamiento estructural de la combinación acero-hormigón que aquí se produce.

⁷ “Quando io non riesco a comporre una facciata, uso la sezione. È una finzione di verità, un trucco. A Braga non è il sistema costruttivo, ma un’evocazione del sistema costruttivo”. Eduardo Souto de Moura en Antonio Esposito y Giovanni Leoni, eds., *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*, 2ª ed. (Milán: Electa, 2012), 505



Fig. 344



Fig. 345

Estadio municipal de Braga (2000-2004)

Fig. 344 Graderío exento.

Fig. 345 Detalle de las falsas escaleras.



Fig. 346

Monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997)

Fig. 346 Espacios interiores con los forjados expuestos.

Fig. 347 Sección constructiva.

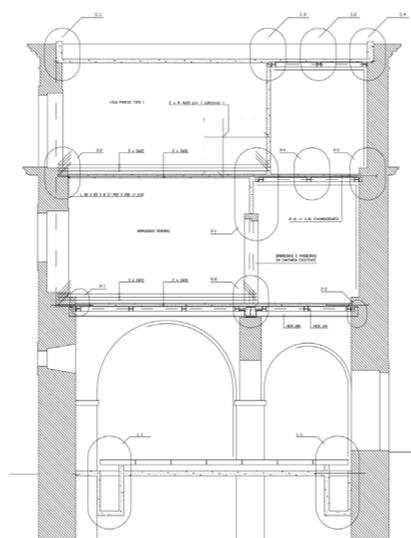


Fig. 347

“Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivir en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones, hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad”⁸.

Las palabras de Baudrillard explican con suma precisión la paradoja que aquí acontece. El corte de los muros, la exposición de las subestructuras o la revelación de los forjados no son más que diferentes medios para escenificar la muerte de la mentira-el poder hegemónico-, una forma de provocar excepciones flagrantes con las que mostrarnos la verdad y, a la vez, reforzar por contraste la verosimilitud de otra imagen que con mucho esfuerzo ha sido falseada. Sólo así podemos entender estos actos de autolesión que Souto de Moura acostumbra a cometer caprichosamente, donde “el sistema y su alternativa más lejana llegan a tocarse como los extremos de un espejo cóncavo”⁹.

Así ocurrirá en el último proyecto que nos disponemos a analizar, la Torre Burgo (1991-2007), una obra que representa perfectamente la obstinación del arquitecto por la construcción de la imagen. La torre se constituye mediante el apilamiento de piezas en una supuesta fachada portante que, como ya bien sabemos, no es más que un *atrezzo* con el que disfrazar una estructura convencional de losas y pilares. Algo tan importante como el principio fundador del proyecto, es decir, el acto de apilar, deviene entonces una entelequia fruto del juego visual.

Sin embargo, la verdad se nos revela cuando pretendemos acceder al edificio, encontrándonos a modo de puerta una especie de perforación, una piel despegada y torcida que invierte, incluso, hasta el rótulo que da nombre al complejo. “É *uma obra autêntica porque espelha a mentira que ela toda é*”¹⁰. Así pues, con esta

⁸ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. (Barcelona: Editorial Kairós, 1978), 41

⁹ *Ibíd.*, 39

¹⁰ “Es una obra auténtica porque refleja la mentira que toda ella es”. Eduardo Souto de Moura en Bárbara Rangel et al., “Objecto tectónico”, *Cadernos d’Obra Edifício Burgo: o projecto, a obra, as tecnologias*, nº 1 (2009): 60

rotación se exhibe una pequeña muestra del entramado, desvelando la presencia de los pilares de hormigón y de toda la perfilería necesaria para escenificar el apilamiento. No en vano Souto de Moura ubica este gesto en el punto de entrada, como garantía de que todo aquel que pase descubra la cruda imagen de una fachada descompuesta.

“Es una metáfora de la ‘aprehensión’ correspondiente a la abolición de la escena y del espacio representativo. De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo ‘real’ circundante, revelándonos que la ‘realidad’ nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual”¹¹.

He aquí una gran transgresión. Revelar la verdad es, en definitiva, la antesala al cuestionamiento de toda arquitectura, una invitación a la sospecha: si descubrimos que aquello que vemos es falso entonces podemos llegar a pensar que todo puede ser escenificado, que toda imagen es susceptible de ser reproducida y recontextualizada. La exhibición del artificio nos recuerda, pues, que la verdadera naturaleza de la arquitectura es el mundo de lo aparente y de lo incierto, un mundo donde opera la simulación, el lenguaje y la arbitrariedad, pero no como un pretexto para ser superficiales o anodinos, sino como un instrumento para que la arquitectura se conciba con procesos más complejos y, por ende, alcance también significados más elevados.

¹¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. (Barcelona: Editorial Kairós, 1978), 30



Fig. 348



Fig. 349



Fig. 350

Torre Burgo (1991-2007)

Fig. 348

Rótulo del acceso.

Fig. 349

Acceso principal de la torre. Exhibición del sistema constructivo.

Fig. 350

Acceso principal de la torre.



Fig. 351

Tienda de marcos Rui Alberto (1996)

Fig. 351 Imagen del límite del alzado-sección.

Fig. 352 Vista interior de la tienda.

Fig. 352

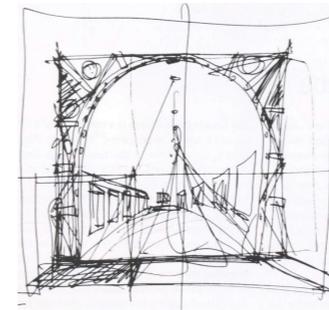


Fig. 353

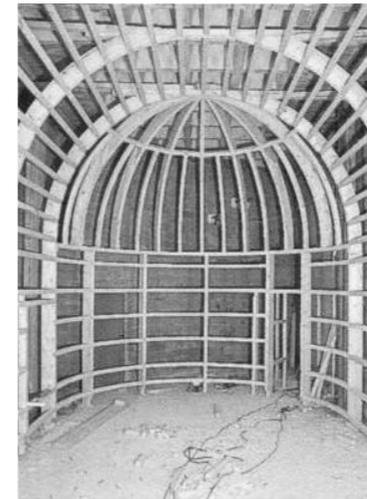


Fig. 354

Fig. 353 Tienda de marcos Rui Alberto (1996). Boceto.

Fig. 354 Tienda de marcos Rui Alberto (1996). Imagen de la subestructura de madera.

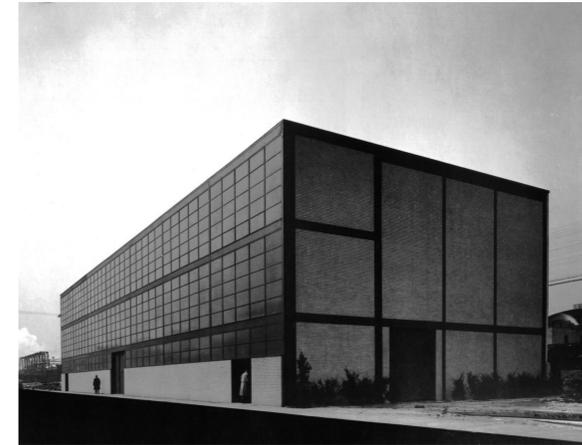


Fig. 355

Fig. 355 Ludwig Mies van der Rohe. Minerals and Metals Research Building (1939-1943). Vista exterior.



Fig. 356

Fig. 356 Tienda de marcos Rui Alberto (1996). Imagen de la subestructura de madera.



Estadio municipal de Braga (2000-2004)

Fig. 357 Graderío exento con las falsas escaleras expuestas.

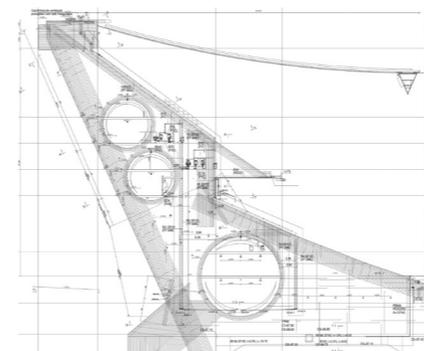


Fig. 358

Estadio municipal de Braga (2000-2004). Plano de armados de una de las costillas del graderío exento.



Fig. 359

Fig. 359 Robert Venturi. Vanna Venturi House (1962). Escaleras hacia ninguna parte.

La de Eduardo Souto de Moura es una obra de gran complejidad, una arquitectura sensible y reflexiva que obliga a agudizar la mirada de todo aquel que pretenda comprenderla. Su forma de proceder, alejada del método y de la fórmula, se caracteriza por la puesta en valor de lo específico, abriendo en cada proyecto una vía de estudio diferente y concreta.

Sin embargo, la adaptación y multiplicidad de estrategias no impide que existan en su discurso ideas constantes y vertebradoras, conceptos que articulan, a pesar de sus infinitas declinaciones, una lógica de pensamiento común y reconocible. El estudio de la percepción es, tal y como queda patente en los capítulos anteriores, una de estas ideas transversales.

Nos encontramos, pues, ante una arquitectura construida desde la visualidad, una arquitectura dialogante y 'pictórica' que se comunica mediante imágenes y apariencias, forjando así una retórica densa y calculada donde la visión adopta un significado incrementado: en la obra de Souto de Moura mirar es más que ver, es conocer e interpretar, tanto aquello que es visible a nuestros ojos como todo lo oculto y subyacente.

Esta aproximación visual al objeto hace que, inevitablemente, cualquier investigación formal quede supeditada a la gran dicotomía que hemos venido estudiando, es decir, a la sinceridad constructiva frente a la simulación, a la verdad frente a la mentira. Así pues, bajo esta lógica cada manifestación lingüística, cada gesto figurativo, afirmará con vehemencia las soluciones constructivas o, por el contrario, las ocultará con sutileza haciendo del lenguaje una herramienta de ilusionismo.

Los mecanismos que han sido abordados en el presente trabajo demuestran, de algún modo u otro, la existencia de esta naturaleza dual. El acercamiento al lugar, por ejemplo, queda dividido entre aquellas estrategias que modifican el entorno, adecuándolo de forma imperceptible, y aquellas que lo respetan para acentuar su contraste con la arquitectura inserta. El tratamiento de las preexistencias también es semejante: o bien se mantienen como objetos contemplativos o bien se proyectan ad hoc a modo de falsas ruinas. La transmisión del peso puede, del mismo modo, fingirse con apoyos, apilamientos y maclas que actúen como una perfecta escenografía o, por el contrario, exhibir los verdaderos encuentros en pos del alarde estructural. Los actos de negación de la tectónica-la transformación del límite del espacio, la aparente levedad de los objetos pesantes- suponen también actos de simulación y embeleco, procesos que contrastan, por otro lado, con la crudeza de las secciones expuestas donde el esfuerzo constructivo queda revelado.

Todos estos gestos que oscilan entre lo real y lo falaz son, en última instancia, síntomas naturales de una manera muy concreta de proyectar, un *modus operandi* donde la ética adopta nuevas cualidades y se valida la simulación como instrumento de trabajo. La legitimación de la mentira es, entonces, el origen y la piedra angular de toda esta estructura de pensamiento, una premisa que tolera -e incluso justifica- cualquier contradicción o ambigüedad que pueda existir entre la realidad de las cosas y la imagen de las propias cosas.

La obra de Souto de Moura nos demuestra con laconismo que no siempre la belleza coincide con la verdad, que la construcción y la técnica pueden domesticarse para disociar, bajo un control milimétrico, el mundo de lo material y su supuesta visualidad correspondiente. Así pues, una vez separadas verdad e imagen la arquitectura queda abierta a figuraciones arbitrarias y subjetivas, pero no para hacer del objeto un formalismo caprichoso y vacío, sino para responder mediante la forma a las ideas coherentes que gobiernan cada proyecto.

Souto de Moura, igual que el *niño* y el *superhombre*, juega sin miedo a la contradicción, porque es justamente en el juego donde se disuelve la moral. Sólo así pueden encontrarse las anomalías e incertidumbres que dan validez a la arquitectura.

A pesar de que este trabajo se enfoca en la construcción de la visualidad, podemos detectar también ciertas ideas que llegan a alinearse con los llamados Objetivos de Desarrollo Sostenible. Así pues, una vez analizada la obra de Souto de Moura a través del filtro de la verdad y la simulación, estudiaremos qué implicaciones tienen los mecanismos propuestos con estos objetivos.

Un recurso muy afín a estos criterios es el tratamiento del lugar y las modificaciones del entorno inmediato para la perfecta adecuación de la nueva arquitectura. Detrás de esta estrategia, que abandona el “objeto” para abrazar la dualidad “objeto-lugar”, se esconde una clara voluntad de revalorización de la naturaleza y de enlazar la arquitectura a esta. Se tratan las zonas naturales como espacios ecológicos de vital importancia y como herramientas de integración de las nuevas construcciones, sugiriendo un uso interesante de ellas a nivel del proyecto privado y no únicamente en la esfera pública o en zonas eminentemente protegidas, donde las normativas medioambientales suelen estar más presentes.

Este uso responsable y estratégico del entorno se puede ver en proyectos como el Estadio Municipal de Braga, donde Souto de Moura aprovecha las cavidades de una antigua cantera para posar la intervención con el menor impacto posible. En esta obra, junto a otras, también reaprovecha los volúmenes de tierra extraídos para las nuevas cimentaciones usándolos como nuevos rellenos geológicos, permitiéndose la generación de nuevos espacios verdes de calidad y proyectados bajo criterios paisajísticos.

Esto es un claro estímulo para pensar arquitecturas sensibles a los contextos naturales que las rodean, fundiendo ambos elementos mediante la disolución de sus límites o instrumentalizando los residuos que ellas mismas generan, tanto en su vida útil como en su proceso de construcción. Así pues, nos acercamos a mejores modalidades de consumo y producción, a lograr que las arquitecturas -también las ciudades- sean más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles. Esto, en última instancia, supone adoptar medidas para combatir el cambio climático y sus efectos. Algunos objetivos afines son:

11.3 De aquí a 2030, aumentar la urbanización inclusiva y sostenible y la capacidad para la planificación y la gestión participativas, integradas y sostenibles de los asentamientos humanos en todos los países.

11.4 Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo.

12.2 De aquí a 2030, lograr la gestión sostenible y el uso eficiente de los recursos naturales.

12.5 De aquí a 2030, reducir considerablemente la generación de desechos mediante actividades de prevención, reducción, reciclado y reutilización.

13.2 Incorporar medidas relativas al cambio climático en las políticas, estrategias y planes nacionales.

Otro mecanismo interesante es la reproducción de falsas ruinas o de ciertos fragmentos desaparecidos de las preexistencias. Esta “invención de la historia” puede materializarse gracias al empleo de sistemas constructivos tradicionales, reivindicando así lo vernacular y consiguiendo que, en una misma obra, coexistan trabajos artesanales y métodos modernos de construcción. Empleando esta lógica Souto de Moura consigue fundir dos épocas en una misma, creando una arquitectura que, aparte de provocar perfectas coincidencias, también estimula el tejido productivo y comercial a reducida escala, involucrando pequeñas y medianas empresas.

Además, es peculiar la reutilización de los materiales encontrados *in situ*, usados para inventar las ruinas o como “pintura mineral” que defina un nuevo límite del lugar. Todo este aprovechamiento de lo inutilizado como “material disponible” puede extenderse a otras obras de arquitectura, más o menos contemporáneas, que ya se hayan degradado.

La intervención sobre el Mercado do Carandá en Braga para convertirlo en una Escuela de Música y Danza es todo un manifiesto sobre construcción sostenible. Nos demuestra que aquello que llamamos “patrimonio” no debe ser siempre una preexistencia sacralizada, sino que podemos trabajar sobre arquitecturas residuales y reactivarlas con programas interesantes. Esto puede ser clave para la dignificación de las periferias urbanas, donde un precario bloque residencial o una antigua fábrica en desuso pueden albergar nuevas funcionalidades, sin miedo a convivir con una “ruina” relativamente reciente.

Todos estos mecanismos de reutilización evitan emisiones ligadas a la producción y transporte de nuevos materiales, incentivando el uso de recursos de kilómetro 0. Esta lógica promueve también el crecimiento económico inclusivo y la aparición de infraestructuras resilientes, donde todos los procesos industriales pasan a ser un poco más sostenibles e innovadores.

Siguiendo esta misma dirección encontramos los siguientes objetivos:

7.3 De aquí a 2030, duplicar la tasa mundial de mejora de la eficiencia energética.

8.4 Mejorar progresivamente, de aquí a 2030, la producción y el consumo eficientes de los recursos mundiales y procurar desvincular el crecimiento económico de la degradación del medio ambiente, conforme al Marco Decenal de Programas sobre modalidades de Consumo y Producción Sostenibles, empezando por los países desarrollados.

8.9 De aquí a 2030, elaborar y poner en práctica políticas encaminadas a promover un turismo sostenible que cree puestos de trabajo y promueva la cultura y los productos locales.

9.1 Desarrollar infraestructuras fiables, sostenibles, resilientes y de calidad, incluidas infraestructuras regionales y transfronterizas, para apoyar el desarrollo económico y el bienestar humano, haciendo especial hincapié en el acceso asequible y equitativo para todos.

9.3 Aumentar el acceso de las pequeñas industrias y otras empresas, particularmente en los países en desarrollo, a los servicios financieros, incluidos créditos asequibles, y su integración en las cadenas de valor y los mercados.

11.6 De aquí a 2030, reducir el impacto ambiental negativo per capita de las ciudades, incluso prestando especial atención a la calidad del aire y la gestión de los desechos municipales y de otro tipo.

De forma sintética, podemos concluir que la praxis que desarrolla Eduardo Souto de Moura no sólo nos invita a pensar la arquitectura desde la visualidad, sino también desde un profundo conocimiento de lo constructivo que nos ayude a controlar muy pormenorizadamente la materialización de los edificios. Este control permitirá que nuestros proyectos sean íntegros y sensibles a muchos factores de nuestro entorno, acercándonos a los nuevos modelos y caminando *vers una architecture* que será, entre otras cosas, más “*soutenable*”.



Nace en Oporto el 25 de julio de 1952. Sin haber terminado su formación académica colabora con el arquitecto Noé Dinis en 1974, con Álvaro Siza Vieira de 1975 a 1979 y con Fernandes de Sá de 1979 a 1980. Finalmente, en 1980 se licencia en Arquitectura por la Escuela Superior de Belas-Artes do Porto.

Ese mismo año funda su propio estudio e inicia su actividad como profesional liberal. Poco después comienza a ejercer como docente en diversas universidades, siendo profesor asistente en la Facultad de Arquitectura de Oporto de 1981 a 1991, profesor invitado en la Facultad de Arquitectura de Paris-Belleville en 1988, en la Escuela de Arquitectura de Harvard y en la de Dublín en 1989, en la ETH de Zurich de 1990 a 1991, en la Escuela de Arquitectura de Lausana en 1994 y en la E.P.F.L de 2010 a 2011, así como en la Academia de Mendrisio de 2011 a 2012.

Su obra ha sido expuesta y difundida en numerosos países. Ha sido reconocido con premios y condecoraciones a lo largo de toda su trayectoria, entre los que se encuentran el Premio Pritzker en 2011, el Premio Wolf en 2013 y el León de Oro en la Bienal de Venecia de 2018.

El lugar

Casa en Moledo (1991-1998)	020
Estadio municipal de Braga (2000-2004)	024
Hotel en Salzburgo (1987)	028
Bloque residencial en Maia (1997)	028
Torre Burgo (1990)	028
Banca ideal para Olivetti (1993)	028
Edificio residencial en la Rua do Teatro (1992-1995)	031

La invención de la ruina

<i>Una casa para Karl Friedrich Schinkel</i> (1979)	042
Casa en Nevogilde II (1983-1988)	042
Anexos en la Rua da Vilarinha (1986-1988)	046
Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)	049
Casa en la Avenida da Boavista (1987-1994)	050
Intervención en el monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997)	053
Mercado do Carandá (1980)	054

Escuela de Música y Danza (2011)	054
Reconversión de una ruina en Gêres (1980-1982)	057
Casa en Baião (1990-1993)	058
Museo de los Transp. y Com. en la Alfândega Nova (1993-2002)	058
Centro Portugués de Fotografía en la Cadeia da Relação (1997-2001)	058
Museo Municipal Abade Pedrosa en Santo Tirso (2012-2016)	058
Compresión	
Casa das Artes (1981-1991)	081
Crematorio 'Uitzicht' (2005-2011)	082
Casa do Conhecimento en Vila Verde (2015-2018)	086
Pabellón portugués de la 11 Bienal de Arq. de Venecia (2008)	086
Apoyo	
Casa en Miramar (1987-1991)	098
Casa na Quinta do Lago (1984-1989)	101
Casa das Artes (1981-1988)	102
Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)	105

Apilamiento

Conjunto de tres viviendas en Cantareira (2006-2013)	116
Hotel en Salzburgo (1987)	119
Torre Burgo (1991-2007)	119

Mesa

Casa en la Quinta do Lago (1984-1989)	132
Edificio comercial y de oficinas en la Av. da Boavista (2001-2008)	135
Pabellón multifuncional de Viana do Castelo (2000-2004)	139
Marginal de Matosinhos (2002)	143

Macla

Casa en Miramar (1987-1991)	154
Facultad de Geociencias de la Universidad de Aveiro (1990-1994)	161
Escuela de Hostelería en Portalegre (2004-2011)	165

La transformación del límite

Primera casa en Nevogilde (1982-1985)	175
Edificio residencial en la Rua do Teatro (1992-1995)	175
Casa das Histórias Paula Rego (2005-2009)	175
Casa en Cascais (1994-2002)	176
Casa D6-3 en Ponte de Lima (2009-2012)	176
Primera casa en Bom Jesus (1989-1994)	179
Casa en Miramar (1987-1991)	180
Dos casas en Ponte de Lima (2001-2002)	183
Casa en Alcanena (1987-1992)	188
Casa en la Avenida da Boavista (1987-1994)	188
Casa en Baião (1990-1993)	188
Segunda casa en Nevogilde (1983-1988)	191
Casa das Artes (1981-1991)	192
Anexos en la Rua da Vilarinha (1986-1988)	196
Casa en Alcanena (1987-1992)	196
Pabellón portugués de la 11 Bienal de Arq. de Venecia (2008)	196

Falsa ventana

Casa en Tavira (1991-1996)	204
Casa en Serra da Arrábida (1994-2002)	208
Casa en Oliveira do Douro (2006-2014)	215
Casa D6-3 en Ponte de Lima (2009-2012)	215

Levedad

Remodelación de unas oficinas en Matosinhos (1991)	224
Galería de arte en Oporto (1992-1993)	224
Casa das Artes (1981-1991)	224
Mercado do Carandá (1980)	227
Casa en Maia (1990-1993)	231
Viviendas en el convento de las Bernardas (2006-2012)	231
Centro Portugués de Fotografía (1997-2001)	232
Museo Municipal Abade Pedrosa en Santo Tirso (2012-2016)	232
Dos casas en Ponte de Lima (2001-2002)	232

La exhibición del artificio

Casa das Artes (1981-1991)	249
Casa en Alcanena (1987-1992)	249
Segunda casa en Nevogilde (1983-1988)	250
Tienda de marcos Rui Alberto (1996)	253
Estadio municipal de Braga (2000-2004)	253
Intervención en el monasterio de Santa Maria do Bouro (1989-1997)	254
Torre Burgo (1991-2007)	257

Libros y monografías

Ábalos, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1995

Campo Baeza, Alberto. *Poética arquitectónica*. Madrid: Nobuko, 2015

Campos Morais, Carlos, ed. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014

Colpitt, Frances. *Minimal Art. The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington Press, 1993

Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012

----- *Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Londres: Phaidon Press, 2013

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2018

Graça Moura, Nuno, ed. *Souto de Moura: Memória, Projectos, Obras*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2019

Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991

Millán Millán, Pablo Manuel. *Más allá de la imagen. La arquitectura del artesano*. Barcelona: Diseño Editorial, 2015

Minguet, Josep Maria, ed. *Souto de Moura. Complete Work*. Barcelona: Monsa Publications, 2010

Neumeyer, Fritz. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis editorial, 1995

Peretti, Laura, ed. *Eduardo Souto de Moura: temi de progetti*. Milán: Skira, 1998

Ricoeur, Paul. *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro, 1990

Rodrigues, Anabela Veloso, ed. *Luis Ferreira Alves. Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura*. Matosinhos: Scopio Editions, 2016

Rodríguez, Juan, ed. *Eduardo Souto de Moura at work*. Póvoa de Varzim: Amag Editorial, 2014

Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1986

----- *Para una arquitectura de tendencia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

Seoane, Carlos. *La línea lúcida*. Santiago de Compostela: Fundación Compostela Arquitectura, 2013

----- *Souto de Moura. Metro Porto*. Santiago de Compostela: Fundación Compostela Arquitectura, 2014

Solà-Morales, Ignasi. *Mediations in Architecture and in the Urban Landscape*. Lucerna: Quart Verlag, 2001

Solomon, Alan R., ed. *Jasper Johns*. Nueva York: The Jewish Museum, 1964

Trigueiros, Luiz, ed. *Álvaro Siza. 1954-1976*. Lisboa: Blau, 1997

----- *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000

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

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2018

Wilkinson, Philip. *La arquitectura fantasma*. Barcelona: Blume, 2017

Revistas y artículos

Alves Costa, Alexandre. "Riconoscere e raccontare". *Casabella*, nº 564 (1990): 4-15

Angelillo, Antonio. "Identidad y cambio. Breve informe sobre la arquitectura portuguesa". *Arquitectura Viva* De Oporto a Lisboa, nº 59 (1998): 17-21

Bru, Eduard. "Eduardo Souto de Moura en tres tiempos". *2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work*, nº 5 (1998): 14-20

Camerlo, Marcelo. "Casas portuguesas". *Casas internacional* Portugal, nº 67 (1999): 4

Castanheira, Carlos. "Introducción". *Casas internacional* Portugal, nº 67 (1999): 5

Correia, Graça. "Aires Mateus: la permanencia de las ideas". *TC Cuadernos Aires Mateus. Arquitectura* 2003-2020, nº 145 (2020): 8-14

-----. "Un desasosiego inquietante". *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura *Arquitectura* 2005-2016. *Habitar*, nº 124-125 (2016): 6-9

Cortés, Juan Antonio. "Transferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura". *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015): 258-281

Fernández-Galiano, Luis. "De Oporto a Lisboa". *Arquitectura Viva* De Oporto a Lisboa, nº 59 (1998): 3

-----. "Melancolía y metafísica". *AV Monografías* Souto de Moura 1980-2012, nº 166 (2012): 3

-----. "Memoria y materia". *AV Monografías* Souto de Moura 2012-2018, nº 208 (2018): 3

-----. "Obras topográficas". *Arquitectura Viva* Obras topográficas, nº 166 (2014): 3

Furtado, Rui. "Arte, ciência e técnica". *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o proyecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009): 22-24

Giménez Ribera, Manuel, y Hugo Costa. "Conversando con Eduardo Souto de Mouro". *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica* 12 (2007): 24-41

Graça Dias, Manuel. "Burgos, a poética legal". *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o proyecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009): 68-71

Grande, Nuno. "Eduardo Souto de Moura: Seis pontos para uma gramática arquitectónica". *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o proyecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009): 18-21

-----. "Teatros del mundo". *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009): 25-30

-----. "Una conversación con Eduardo Souto de Moura. Regreso a casa". *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009): 6-24

Güell, Xavier. "Entrevista a Eduardo Souto de Moura". *2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work*, nº 5 (1998): 121-137

Lucan, Jacques. "La transmutación de la materia". *2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work*, nº 5 (1998): 4-13

Merí de la Maza, Ricardo. "Apuntes... sobre el estadio de Braga". *EN BLANCO. Revista de Arquitectura* 4, nº 8 (2012): 8-15

-----. "De lo Privado a lo Público. Cambios de Escala". *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. *Obra reciente*, nº 64 (2004): 228-234

-----. "La casa en el límite". *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura *Arquitectura* 2005-2016. *Habitar*, nº 124-125 (2016): 16-23

-----. "Nada por aquí, todo por allá: Aires Mateus y la magia de la arquitectura". *TC Cuadernos Aires Mateus. Arquitectura* 2003-2020, nº 145 (2020): 6-7

-----. "Variable e Invariantes. Una reflexión sobre la arquitectura de Eduardo Souto de Moura". *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. *Obra reciente*, nº 64 (2004): 6-7

- Merí de la Maza, Ricardo, y Álvaro Olivares Peralta. "Preexistencias y ruinas en la obra de Eduardo Souto de Moura". *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019): 6-13
- Morales, José. "Domesticar la arquitectura". *El Croquis Eduardo Souto de Moura 2009-2014*, nº 176 (2015): 5-27
- Pallasmaa, Juhani. "Plumas de metal". *El Croquis Glenn Murcutt 1980-2012*, nº 163-164 (2012): 26-47
- Rangel, Bárbara, Amorim Faria, João Pedro Poças Martins y Ana Vaz Sá. "Arquitectura / engenharia". *Cadernos d'Obra Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías*, nº 1 (2009): 9-17
- . "Desenho de obra". *Cadernos d'Obra Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías*, nº 1 (2009): 90-95
- . "Objecto tectónico". *Cadernos d'Obra Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías*, nº 1 (2009): 58-63
- Rocha, João Álvaro. "Casa en Mesão Frio". *Casas internacional Portugal*, nº 67 (1999): 34-37
- Rojo de Castro, Luis. "Imágenes Ready-Made: el montaje como visión de lo moderno". *Revista de Occidente*, nº 145 (1993): 91-100
- . "La invención de problemas". *El Croquis Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº 124 (2005): 19-27
- . "La naturalidad de las cosas". *El Croquis Eduardo Souto de Moura 1995-2005*, nº 124 (2005): 6-18
- Rowe, Colin y Robert Slutzky. "Transparency: literal and phenomenal". *Perspecta*, nº 8 (1964): 45-54

Souto de Moura, Eduardo. "Álvaro Siza- Um arquitecto amoral". *Cidade participada: arquitectura e democracia*. S. Victor, nº 2 (2019): 108-109

- . "Casa en Alcanena". *Casas internacional Portugal*, nº 67 (1999): 6-11
- . "Casa en Baião". *Casas internacional Portugal*, nº 67 (1999): 12-17
- . "Créditos". *Cadernos d'Obra Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías*, nº 1 (2009): 7
- . "El Tiempo". *2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work*, nº 5 (1998): 138-143
- . "Memoria reinventada". *Arquitectura Viva De Oporto a Lisboa*, nº 59 (1998): 48-53
- . "O projecto". *Cascais Arquitectura Casa das Histórias Paula Rego*. Eduardo Souto de Moura, nº 5 (2009): 11-12
- . "O SAAL". *Cidade participada: arquitectura e democracia*. S. Victor, nº 2 (2019): 104-107
- Toussaint, Michel. "Um museu ou uma casa?". *Cascais Arquitectura Casa das Histórias Paula Rego*. Eduardo Souto de Moura, nº 5 (2009): 31-34
- Van Eyck, Aldo. "Wheels or no wheels, man is essentially a pedestrian". *Architectural Design Team 10 Primer 1953-62*, nº 12 (1962): 559-602

Tesis doctorales y trabajos académicos

Da Silva Carvalho Moreira, Bruno Miguel. “Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura”. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007

Jiménez González, César. “Catalogación y análisis de las escaleras en la obra construida de Eduardo Souto de Moura”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2019

Merí de la Maza, Ricardo. “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal”. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012

Olivares Peralta, Álvaro. “Eduardo Souto de Moura. Intervenciones sobre lo construido”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2017

Recursos en red

Bianchi, Michaël. “Souto de Moura, l’anti-triomphe”. En “Les Glaneurs”, RTBF Musiq3, 91.2 FM, Bruselas, 22 de octubre de 2015. <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/208481/1/Souto%20de%20Moura,%20l’anti-triomphe.pdf>

Martín del Barrio, Javier. “Y a los 67, Souto de Moura dibujó una curva”. *El País*, 25 de octubre de 2019. https://elpais.com/cultura/2019/10/25/actualidad/1571998179_211824.html

Torrijos, Pedro. “Álvaro Siza: «La arquitectura es casi siempre un calvario, aunque también cuenta con un componente de placer»”. *Jot Down*, 17 de diciembre de 2015. <https://www.jotdown.es/2015/12/alvaro-siza/>

Filmografía

Centro Cultural de Belem. “CCB | Garagem Sul- Souto de Moura- Conferência 12 Set”. Vídeo de YouTube, 2:05:48. Publicado el 24 de octubre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=w9_7vxxXA28

ETSAM. “Souto de Moura: ‘Projectos Recentes’ // Cátedra Blanca”. Vídeo de YouTube, 1:01:47. Publicado el 13 de abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=gxpX3uEFFpE>

Fundación Juan March. “Mies van der Rohe | Luis Fernández-Galiano”. Vídeo de YouTube, 1:12:23. Publicado el 25 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=6QyXtzj13K4&t=4343s>

PoliMi. “E. Souto De Moura (Progetti recenti)”. Vídeo de YouTube, 52:48. Publicado el 26 de noviembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=grhQXpT23f0>

RIBA Architecture. “RIBA + VITRA TALK: EDUARDO SOUTO DE MOURA”. Vídeo de YouTube, 1:05:06. Publicado el 8 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hdYR8GyY0E4&t=1575s>

Introducción

Fig. 001 Fotografía del autor. 2020.

Fig. 002 Fotografía del autor. 2019.

Fig. 003 Elaboración propia.

Fig. 004 Elaboración propia.

El lugar

Fig. 005 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/casa-en-moledo>>.

Fig. 006 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 55

Fig. 007 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 140

Fig. 008 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 2000. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 137

Fig. 009 Ferreira Alves, Luis. 2004. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 438

- Fig. 010 Souto de Moura, Eduardo. 2011. Extraído de Ursprung, Philip, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne Editora, 2011, 26
- Fig. 011 Ferreira Alves, Luis. 2004. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 438
- Fig. 012 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 013 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/estadio-municipal-de-braga>>.
- Fig. 014 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 015 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1999. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 253
- Fig. 016 Souto de Moura, Eduardo. 1993. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 187
- Fig. 017 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 103
- Fig. 018 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 114
- Fig. 019 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 117
- Fig. 020 Souto de Moura, Eduardo. 1992. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 44
- Fig. 021 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 46

- Fig. 022 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 141
- Fig. 023 Ferreira Alves, Luis. 1998. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/casa-en-moledo>>.
- Fig. 024 Ferreira Alves, Luis. 1998. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/casa-en-moledo>>.
- Fig. 025 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 162
- Fig. 026 Rodríguez, Juan. 2006. Extraído de <<http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?id=230>>.
- Fig. 027 Souto de Moura, Eduardo. 2003. Extraído de <<https://revistalibero.com/blogs/contenidos/una-obra-de-arte-incomoda-para-el-braga>>.
- Fig. 028 Rodríguez, Juan. 2006. Extraído de <<http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?id=230>>.
- Fig. 029 Ferreira Alves, Luis. 2003. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 031 Souto de Moura, Eduardo. 1992. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 241
- Fig. 032 Souto de Moura, Eduardo. 1992. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 238
- Fig. 033 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 239
- Fig. 034 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 236

La invención de la ruina

- Fig. 035 Souto de Moura, Eduardo. 1979. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 10
- Fig. 036 Souto de Moura, Eduardo. 1983. Extraído de Reig Benavente, Ignacio. “La ventana en la obra de Eduardo Souto de Moura. Análisis y tipología”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2020, 47
- Fig. 037 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1984. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 100
- Fig. 038 Ferreira Alves, Luis. 2010. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 039 Ferreira Alves, Luis. 1983. Extraído de Olivares Peralta, Álvaro. “Eduardo Souto de Moura. Intervenciones sobre lo construido”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2017, 40
- Fig. 040 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1989. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 298
- Fig. 041 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1989. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 298
- Fig. 042 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 122
- Fig. 043 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 044 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 128
- Fig. 045 Malagamba, Duccio. 1998. Extraído de <<https://ducciomalagamba.com/>>.
- Fig. 046 Malagamba, Duccio. 1998. Extraído de <<https://ducciomalagamba.com/>>.

- Fig. 047 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1998. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 306
- Fig. 048 Beuys, Joseph. 1974. Extraído de Ursprung, Philip, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne Editora, 2011, 137
- Fig. 049 Malagamba, Duccio. 1981. Extraído de <<https://ducciomalagamba.com/>>.
- Fig. 050 Souto de Moura, Eduardo. 1980. Extraído de <<https://www.metalocus.es/es/noticias/redescubriendo-los-80-mercado-do-caranda-por-souto-de-moura>>.
- Fig. 051 Suzuki, Hisao. 2013. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 53
- Fig. 052 Souto de Moura, Eduardo. 1980. Extraído de Ursprung, Philip, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne Editora, 2011, 40
- Fig. 053 Souto de Moura, Eduardo. 1990. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 150
- Fig. 054 Magalhães, Manuel. 1993. Extraído de Ursprung, Philip, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne Editora, 2011, 36
- Fig. 055 Andersen, Thom. 1994. Extraído de <https://www.instagram.com/p/CCa__eMCOH0/?igshid=bide9rgwsovu>.
- Fig. 056 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 2003. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 316
- Fig. 057 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 2003. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 317

- Fig. 058 Ferreira Alves, Luis. Extraído de AA.VV. 2G Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 35
- Fig. 059 Olivares Peralta, Álvaro. 2017. Extraído de <<https://www.tccuadernos.com/blog/souto-de-moura-preexistencias/>>.
- Fig. 060 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 2002. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 334
- Fig. 061 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 062 Morgado, João. 2018. Extraído de <<https://divisare.com/projects/318376-alvaro-siza-vieira-eduardo-souto-de-moura-joao-morgado-abade-pedrosa-museum>>.
- Fig. 063 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 064 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 139
- Fig. 065 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 122
- Fig. 066 Luckhardt, Hans y Wassili Luckhardt. 1951. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 137
- Fig. 067 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 35
- Fig. 068 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 31
- Fig. 069 Malagamba, Duccio. 2008. Extraído de AA.VV. *Arquitectura Viva* De Oporto a Lisboa, nº 59 (1998), 51
- Fig. 070 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1998. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 308

- Fig. 071 Ferreira Alves, Luis. 1997. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/parador-de-santa-maria-de-bouro>>.
- Fig. 072 Malagamba, Duccio. 1998. Extraído de <<https://ducciomalagamba.com/>>.
- Fig. 073 Magalhães, Manuel. 1980. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 42
- Fig. 074 Souto de Moura, Eduardo. 1980. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 11
- Fig. 075 Magalhães, Manuel. 1980. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 21
- Fig. 076 Magalhães, Manuel. 1980. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 25
- Fig. 077 Suzuki, Hisao. 2013. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 49
- Fig. 078 Souto de Moura, Eduardo. 1980. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 48
- Fig. 079 Suzuki, Hisao. 2013. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 55
- Fig. 080 Olivares Peralta, Álvaro. 2017. Extraído de Olivares Peralta, Álvaro. "Eduardo Souto de Moura. Intervenciones sobre lo construido". Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2017, 12
- Fig. 081 Souto de Moura, Eduardo. 1990. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 135
- Fig. 082 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 132

- Fig. 083 Souto de Moura, Eduardo. 1990. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 135
- Fig. 084 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 132
- Fig. 085 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 132

Compresión

- Fig. 086 Venturi, Robert. 1965. Extraído de Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2018, 207
- Fig. 087 Leonard, Jeremy. 2016. Extraído de <<https://jcleonard.co/grocery-factory>>.
- Fig. 088 Venturi, Robert. 1965. Extraído de Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2018, 209
- Fig. 089 National Gallery, 2014. Extraído de <<https://www.dezeen.com/2019/01/14/venturi-scott-brown-sainsbury-wing-national-gallery-aia-25-year-award/>>.
- Fig. 090 Souto de Moura, Eduardo. 1981. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 13
- Fig. 091 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1992. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 81
- Fig. 092 Ferreira Alves, Luis. 2011. Extraído de <<https://www.archiweb.cz/en/b/krematorium-uitzicht>>.
- Fig. 093 Ferreira Alves, Luis. 2011. Extraído de <<https://www.area-arch.it/en/uitzicht-krematorium/>>.

- Fig. 094 Souto de Moura, Eduardo. 2005. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 256
- Fig. 095 Rodríguez, Juan. 2014. Extraído de <<http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?pagina=6>>.
- Fig. 096 Souto de Moura, Eduardo. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/crematorio-uitzicht>>.
- Fig. 097 Souto de Moura, Eduardo. 2015. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 108
- Fig. 098 Ferreira Alves, Luis. 2018. Extraído de <<https://www.tccuadernos.com/blog/casa-conocimiento-vila-verde-souto-de-moura/>>.
- Fig. 099 Souto de Moura, Eduardo. 2008. Extraído de AA.VV. *El Croquis Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, nº 146 (2009), 124
- Fig. 100 Ferreira Alves, Luis. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 457
- Fig. 101 Souto de Moura, Eduardo. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 456
- Fig. 102 Ferreira Alves, Luis. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 461
- Fig. 103 Ferreira Alves, Luis. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 461
- Fig. 104 Souto de Moura, Eduardo. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 460
- Fig. 105 Ferreira Alves, Luis. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 461

- Fig. 106 Venturi, Robert. 1967. Extraído de PoliMi. “E. Souto De Moura (Progetti recenti)”. Vídeo de YouTube, 52:48. Publicado el 26 de noviembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=grhQXpT23f0>
- Fig. 107 Venturi, Robert. 1967. Extraído de <<https://l87r32c95dp1hz05tig4px11-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2018/09/Flatbed-4-1920x0-c-default.jpg>>.
- Fig. 108 Venturi, Robert. 1967. Extraído de PoliMi. “E. Souto De Moura (Progetti recenti)”. Vídeo de YouTube, 52:48. Publicado el 26 de noviembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=grhQXpT23f0>
- Fig. 109 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 110 Souto de Moura, Eduardo. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 52
- Fig. 111 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 112 Ferreira Alves, Luis. 2018. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/works/casa-do-conhecimento-5>>.
- Fig. 113 Souto de Moura, Eduardo. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 109
- Fig. 114 Ferreira Alves, Luis. 2018. Extraído de <<https://www.tccuadernos.com/blog/casa-conocimiento-vila-verde-souto-de-moura/>>.

Apoyo

- Fig. 115 Souto de Moura, Eduardo. 1992. Extraído de Da Silva Carvalho Moreia, Bruno Miguel. “Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura”. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, 2

- Fig. 116 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 125
- Fig. 117 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 118 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de RIBA Architecture. “RIBA + VITRA TALK: EDUARDO SOUTO DE MOURA”. Vídeo de YouTube, 1:05:06. Publicado el 8 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hdYR8GyY0E4&t=1575s>
- Fig. 119 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de RIBA Architecture. “RIBA + VITRA TALK: EDUARDO SOUTO DE MOURA”. Vídeo de YouTube, 1:05:06. Publicado el 8 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=hdYR8GyY0E4&t=1575s>
- Fig. 120 Ferreira Alves, Luis. 1989. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 86
- Fig. 121 Ferreira Alves, Luis. 1989. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 63
- Fig. 122 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 124
- Fig. 123 Blaser, Werner. 1999. Extraído de Jiménez González, César. “Catalogación y análisis de las escaleras en la obra construida de Eduardo Souto de Moura”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2019, 33
- Fig. 124 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 125 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 126 Magalhães, Manuel. 1970. Extraído del archivo de Manuel Magalhães.
- Fig. 127 Da Silva Carvalho Moreia, Bruno Miguel. 2007. Extraído de Da Silva Carvalho Moreia, Bruno Miguel. “Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura”. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, 98

- Fig. 128 Da Silva Carvalho Moreia, Bruno Miguel. 2007. Extraído de Da Silva Carvalho Moreia, Bruno Miguel. "Forma e Estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura". Prova Final para Licenciatura em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, 98
- Fig. 129 Ferreira Alves, Luis. 1984. Extraído de <<https://casaduarte.home.blog/>>.
- Fig. 130 Souto de Moura, Eduardo. 1981. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 60
- Fig. 131 Ferreira Alves, Luis. 1988. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 36
- Fig. 132 Ferreira Alves, Luis. 2010. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 133 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 100
- Fig. 134 Souto de Moura, Eduardo. 1996. Extraído de Jiménez González, César. "Catalogación y análisis de las escaleras en la obra construida de Eduardo Souto de Moura". Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2019, 66
- Fig. 135 Ferreira Alves, Luis. 1988. Extraído de <<https://www.facebook.com/luisferreiraalves/photos/719105898170111>>.
- Fig. 136 Ferreira Alves, Luis. 2008. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 137 Souto de Moura, Eduardo. 1992. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Obra reciente, nº 64 (2004), 120

Apilamiento

- Fig. 138 Souto de Moura, Eduardo. 2006. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 182

- Fig. 139 Suzuki, Hisao. 2013. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 186
- Fig. 140 Melo Días, José Carlos. 2014. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2014/08/3-eduardo-souto-moura/>>.
- Fig. 141 Ferreira Alves, Luis. 2013. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/viviendas-en-cantareira>>.
- Fig. 142 Souto de Moura, Eduardo. 2006. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. Habitar, nº 124-125 (2016), 336
- Fig. 143 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009), 12
- Fig. 144 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 145 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 146 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 218
- Fig. 147 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 98
- Fig. 148 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 149 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de Ursprung, Philip, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne Editora, 2011, 82
- Fig. 150 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 96
- Fig. 151 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 96

- Fig. 152 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009), 19
- Fig. 153 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009), 12
- Fig. 154 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 220
- Fig. 155 Merí de la Maza, Ricardo. 2012.
- Fig. 156 Merí de la Maza, Ricardo. 2012.
- Fig. 157 Souto de Moura, Eduardo. 2006. Extraído de AA.VV. *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009), 109
- Fig. 158 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 42
- Fig. 159 Souto de Moura, Eduardo. 2006. Extraído de AA.VV. *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009), 22
- Fig. 160 Souto de Moura, Eduardo. 2006. Extraído de AA.VV. *Cadernos d'Obra* Edificio Burgo: o projecto, a obra, as tecnologías, nº 1 (2009), 109

Mesa

- Fig. 161 Souto de Moura, Eduardo. 1984. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 17
- Fig. 162 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1990. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 104

- Fig. 163 Souto de Moura, Eduardo. 1984. Extraído de <http://www.cidadevirtual.pt/blau/moura/algarve/86a_b.jpg>.
- Fig. 164 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1990. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 104
- Fig. 165 Ferreira Alves, Luis. 1989. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 57
- Fig. 166 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/edificio-en-la-avenida-da-boavista>>.
- Fig. 167 Smídek, Petr. 2011. Extraído de <<https://www.archiweb.cz/en/b/komerčni-objekt-na-avenida-da-boavista>>.
- Fig. 168 Suzuki, Hisao. 2008. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 100
- Fig. 169 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 170 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 171 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 382
- Fig. 172 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 384
- Fig. 173 Ferreira Alves, Luis. 2004. Extraído de <<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=luisferreiraalves&set=a.534457156634987>>.
- Fig. 174 Ferreira Alves, Luis. 2004. Extraído de <<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=luisferreiraalves&set=a.534457156634987>>.

- Fig. 175 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído de <http://retedigital.com/wp-content/themes/rete/pdfs/portus/Portus_20/Matosinhos_Portugal_uma_cidade_um_porto_duas_marginais.pdf>.
- Fig. 176 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído de <http://retedigital.com/wp-content/themes/rete/pdfs/portus/Portus_20/Matosinhos_Portugal_uma_cidade_um_porto_duas_marginais.pdf>.
- Fig. 177 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído del archivo de Eduardo Souto de Moura.
- Fig. 178 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído de <http://retedigital.com/wp-content/themes/rete/pdfs/portus/Portus_20/Matosinhos_Portugal_uma_cidade_um_porto_duas_marginais.pdf>.
- Fig. 179 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído del archivo de Eduardo Souto de Moura.
- Fig. 180 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 389
- Fig. 181 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído del archivo de Eduardo Souto de Moura.
- Fig. 182 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído del archivo de Eduardo Souto de Moura.
- Fig. 183 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 386
- Fig. 184 Souto de Moura, Eduardo. 2002. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 391
- Fig. 185 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de <<https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/souto-de-moura-archives-4-journal-of-architecture-01-2019/>>.
- Fig. 186 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1990. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 102

- Fig. 187 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1990. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 102
- Fig. 188 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 189 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 190 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos Eduardo Souto de Moura*. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 283
- Fig. 191 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 192 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 193 Fotografía del autor. 2020.
- Fig. 194 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de AA.VV. *El Croquis Eduardo Souto de Moura 2009-2014*, nº 176 (2015), 140
- Fig. 195 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de AA.VV. *El Croquis Eduardo Souto de Moura 2009-2014*, nº 176 (2015), 152
- Fig. 196 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 385

Macla

- Fig. 197 Merí de la Maza, Ricardo. 2002.
- Fig. 198 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 199 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 200 Merí de la Maza, Ricardo. 2002.

- Fig. 201 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 117
- Fig. 202 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 203 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 120
- Fig. 204 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de <<https://eumiesaward.com/work/2318>>.
- Fig. 205 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 206 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 224
- Fig. 207 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 208 Souto de Moura, Eduardo. 1990. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 209 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 165
- Fig. 210 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 166
- Fig. 211 Ferreira Alves, Luis. 2011. Extraído de <https://www.floornature.es/souto-de-moura-escuela-en-portalegre-8281/#gallery_link>.
- Fig. 212 Ferreira Alves, Luis. 2011. Extraído de <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-215321/escuela-de-hoteleria-y-turismo-de-portoalegre-eduardo-souto-de-moura-graca-correia>>.
- Fig. 213 Ferreira Alves, Luis. 2011. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 214 Ferreira Alves, Luis. 2011. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.

- Fig. 215 Souto de Moura, Eduardo y Graça Correia. 2004. Extraído de <<http://www.correiaragazzi.com/escola-hoteleria-portalegre>>.
- Fig. 216 Mies van der Rohe, Ludwig. 1942. Extraído de <<https://www.futurelab-aachen.de/en/master-of-reductionism/>>.
- Fig. 217 Suzuki, Hisao. 2013. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 29
- Fig. 218 Suzuki, Hisao. 2013. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 43
- Fig. 219 Souto de Moura, Eduardo y Graça Correia. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 42

La transformación del límite

- Fig. 220 Távora, Fernando. 1956. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 221 Távora, Fernando. 1956. Extraído de Merí de la Maza, Ricardo. “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal”. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012, 263
- Fig. 222 Souto de Moura, Eduardo. 1982. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 97
- Fig. 223 Magalhães, Manuel. 1985. Extraído de <<https://raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/204393/307395>>.
- Fig. 224 Magalhães, Manuel. 1985. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 15

- Fig. 225 Lyndon, Maynard. 1949. Extraído de <<https://lh5.googleusercontent.com/-5sG8y8UisuU/TWwwGLaU6jl/AAAAAAAAAE/hTzDdO4dcis/s1600/m.lyndon.malibu.house-1.jpg>>.
- Fig. 226 Ferreira Alves, Luis. 2009. Extraído de <<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=luisferreiraalves&set=a.115491958531511>>.
- Fig. 227 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de Reig Benavente, Ignacio. “La ventana en la obra de Eduardo Souto de Moura. Análisis y tipología”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2020, 123
- Fig. 228 Malagamba, Duccio. 2002. Extraído de <<https://ducciomalagamba.com/>>.
- Fig. 229 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1996. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 239
- Fig. 230 Merí de la Maza, Ricardo. 2002. Extraído de Merí de la Maza, Ricardo. “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal”. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012, 352
- Fig. 231 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 124
- Fig. 232 Souto de Moura, Eduardo. 1989. Extraído de Merí de la Maza, Ricardo. “La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal”. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2012, 354
- Fig. 233 Merí de la Maza, Ricardo. 2002.
- Fig. 234 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 124
- Fig. 235 Merí de la Maza, Ricardo. 2002.
- Fig. 236 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/dos-casas-en-ponte-de-lima>>.

- Fig. 237 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 151
- Fig. 238 Pereira, Francisco. 2011. Extraído de <<http://olharquitectura.blogspot.com/2011/06/casa-da-eira.html>>.
- Fig. 239 Siza Vieira, Álvaro. 1971. Extraído del archivo de la Fundación Serralves.
- Fig. 240 Siza Vieira, Álvaro. 1973. Extraído del archivo de la Fundación Serralves.
- Fig. 241 Siza Vieira, Álvaro. 1973. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 242 Mies van der Rohe, Ludwig. 1923. Extraído de <<https://archinect.com/features/article/133573310/completing-mies-van-der-rohe-s-brick-country-house>>.
- Fig. 243 Mies van der Rohe, Ludwig. 1923. Extraído de <<https://plansofarchitecture.tumblr.com/image/108234436083>>.
- Fig. 244 Ferreira Alves, Luis. 1976. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 245 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. Imagen cedida por Merí de la Maza, Ricardo.
- Fig. 246 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de <<https://divisare.com/projects/287571-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-house-in-alcanena#lg=1&slide=8>>.
- Fig. 247 Ferreira Alves, Luis. 1992. Extraído de <<https://divisare.com/projects/287571-eduardo-souto-de-moura-luis-ferreira-alves-house-in-alcanena#lg=1&slide=8>>.
- Fig. 248 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. Extraído del archivo de Alessandra Chemollo.
- Fig. 249 Souto de Moura, Eduardo. 1990. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 150
- Fig. 250 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 40

- Fig. 251 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 132
- Fig. 252 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1989. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 32
- Fig. 253 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1989. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 98
- Fig. 254 Souto de Moura, Eduardo. 1983. Extraído de Reig Benavente, Ignacio. “La ventana en la obra de Eduardo Souto de Moura. Análisis y tipología”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2020, 44
- Fig. 255 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 256 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 257 Ferreira Alves, Luis. 1988. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 61
- Fig. 258 Ferreira Alves, Luis. 1988. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 99
- Fig. 259 Ferreira Alves, Luis. 1988. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 61
- Fig. 260 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1989. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 298
- Fig. 261 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 40
- Fig. 262 Ferreira Alves, Luis. 1994. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 130

- Fig. 263 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1995. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 120
- Fig. 264 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 132
- Fig. 265 Suzuki, Hisao. 2008. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 125
- Fig. 266 Souto de Moura, Eduardo. 2008. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 124
- Fig. 267 Ferreira Alves, Luis. 2008. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 460

La falsa ventana

- Fig. 268 Ferreira Alves, Luis. 1996. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 172
- Fig. 269 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 24
- Fig. 270 Ferreira Alves, Luis. 1996. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 28
- Fig. 271 Souto de Moura, Eduardo. 1991. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 25
- Fig. 272 Ferreira Alves, Luis. 1996. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 25
- Fig. 273 Campos, José. 2011. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2017/03/souto-moura/>>.

- Fig. 274 Souto de Moura. 1994. Extraído de <<http://www.habitarportugal.org/pt/proyecto/casa-na-serra-da-arrabida/>>.
- Fig. 275 Souto de Moura. 1994. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2017/03/souto-moura/>>.
- Fig. 276 Campos, José. 2011. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2017/03/souto-moura/>>.
- Fig. 277 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído del archivo de Eduardo Souto de Moura.
- Fig. 278 Bach, Anna y Eugeni Bach. 2014. Extraído de <<http://hicarquitectura.com/2017/04/aeb-05-le-corbusier-villa-le-lac-corseaux/>>.
- Fig. 279 Bohle, Hendrik. 2017. Extraído de <<https://anders-wohnen.online/en/Anders-Wohnen/Sanierung>>.
- Fig. 280 Döhne, Volker. 2012. Extraído de <<https://kunstmuseenkrefeld.de/en/Museum/Haus-Lange-Haus-Esters>>.
- Fig. 281 Suzuki, Hisao. 2014. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 210
- Fig. 282 Suzuki, Hisao. 2014. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 217
- Fig. 283 Suzuki, Hisao. 2014. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 218
- Fig. 284 Souto de Moura, Eduardo. 2006. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 216
- Fig. 285 Ferreira Alves, Luis. 2014. Extraído de <<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=luisferreiraalves&set=a.621984164548952>>.
- Fig. 286 Ferreira Alves, Luis. 2014. Extraído de <<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=luisferreiraalves&set=a.621984164548952>>.

- Fig. 287 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de Reig Benavente, Ignacio. “La ventana en la obra de Eduardo Souto de Moura. Análisis y tipología”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2020, 123
- Fig. 288 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. Habitar, nº 124-125 (2016), 143
- Fig. 289 Souto de Moura, Eduardo. 2009. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura Arquitectura 2005-2016. Habitar, nº 124-125 (2016), 142
- Fig. 290 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2012/12/eduardo-souto-de-moura-8/>>.
- Fig. 291 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2012/12/eduardo-souto-de-moura-8/>>.
- Fig. 292 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2012/12/eduardo-souto-de-moura-8/>>.
- Fig. 293 Campos, José. 2011. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2017/03/souto-moura/>>.
- Fig. 294 Suzuki, Hisao. 2002. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 121
- Fig. 295 Souto de Moura, Eduardo. 1994. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 124

Levedad

- Fig. 296 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 34

- Fig. 297 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1992. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 83
- Fig. 298 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 37
- Fig. 299 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 183
- Fig. 300 Souto de Moura, Eduardo. 1980. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 44
- Fig. 301 Magalhães, Manuel. 1980. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 20
- Fig. 302 Campos, José. 2011. Extraído de <<https://afasiaarchzine.com/2017/03/souto-moura/>>.
- Fig. 303 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1994. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 128
- Fig. 304 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de <<https://oportocool.blog/2016/04/05/casa-1015/>>.
- Fig. 305 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 2003. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 162
- Fig. 306 Suzuki, Hisao. 2014. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2009-2014, nº 176 (2015), 177
- Fig. 307 Ferreira Alves, Luis. 1993. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 158
- Fig. 308 Ferreira Alves, Luis. 2014. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 133
- Fig. 309 Fotografía del autor. 2020.

- Fig. 310 Souto de Moura, Eduardo. 2012. Extraído de AA.VV. *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019), 188
- Fig. 311 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 159
- Fig. 312 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/dos-casas-en-ponte-de-lima>>.
- Fig. 313 Rodríguez, Juan. 2004. Extraído de <<http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?pagina=4>>.
- Fig. 314 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/dos-casas-en-ponte-de-lima>>.
- Fig. 315 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 148
- Fig. 316 Souto de Moura, Eduardo. XXXX. Extraído de Ursprung, Philip, Diogo Seixas Lopes y Pedro Bandeira. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Oporto: Dafne Editora, 2011, 138
- Fig. 317 Ferreira Alves, Luis. 2002. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/dos-casas-en-ponte-de-lima>>.
- Fig. 318 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 57
- Fig. 319 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 204
- Fig. 320 Souto de Moura, Eduardo. 1992. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 191
- Fig. 321 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 204

- Fig. 322 Ferreira Alves, Luis. 1993. Extraído de Trigueiros, Luiz, ed. *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 2000, 182
- Fig. 323 Malagamba, Duccio. 2002. Extraído de <<https://ducciomalagamba.com/>>.
- Fig. 324 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 92
- Fig. 325 Ferreira Alves, Luis. 1991. Extraído de Güell, Xavier, ed. *Catálogos de Arquitectura Contemporánea. Eduardo Souto de Moura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, 67
- Fig. 326 Ferreira Alves, Luis. 2012. Extraído de <<https://oportocool.blog/2016/04/05/casa-1015/>>.
- Fig. 327 Ferreira Alves, Luis. 1988. Extraído de Jiménez González, César. “Catalogación y análisis de las escaleras en la obra construida de Eduardo Souto de Moura”. Trabajo fin de grado, Universitat Politècnica de València, 2019, 26
- Fig. 328 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 131
- Fig. 329 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 131
- Fig. 330 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 154
- Fig. 331 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 147
- Fig. 332 Rodríguez, Juan. 2004. Extraído de <<http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?pagina=4>>.
- Fig. 333 Souto de Moura, Eduardo. 2001. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/dos-casas-en-ponte-de-lima>>.

La exhibición del artificio

- Fig. 334 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 335 Ferreira Alves, Luis. 1992. Extraído de <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/31/souto-de-moura-house-in-alcanena.html>>.
- Fig. 336 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 2003. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 110
- Fig. 337 Souto de Moura, Eduardo. 1987. Extraído de <<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/31/souto-de-moura-house-in-alcanena.html>>.
- Fig. 339 Ferreira Alves, Luis. 2010. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 340 Ferreira Alves, Luis. 2010. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 341 Ferreira Alves, Luis. 2010. Extraído del archivo de Luis Ferreira Alves.
- Fig. 342 Souto de Moura, Eduardo. 1996. Extraído de AA.VV. *2G* Eduardo Souto de Moura. Recent Work, nº 5 (1998), 111
- Fig. 343 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1997. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 192
- Fig. 344 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 187
- Fig. 345 Malagamba, Duccio. 2004. Extraído de <<https://www.facebook.com/archinerds/posts/braga-stadium-eduardo-souto-de-moura/1258408887657130/>>.
- Fig. 346 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1998. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 312
- Fig. 347 Souto de Moura, Eduardo. 1989. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 42

- Fig. 348 Ferreira Alves, Luis. 2007. Extraído de <<http://www.ondiseño.com/proyecto.php?id=1476>>.
- Fig. 349 Merí de la Maza, Ricardo. 2012.
- Fig. 350 Fotografía del autor. 2019.
- Fig. 351 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1997. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 192
- Fig. 352 Chemollo, Alessandra y Fulvio Orsenigo. 1997. Extraído de Esposito, Antonio y Giovanni Leoni, eds. *Eduardo Souto de Moura. Tutte le opere*. 2ª ed. Milán: Electa, 2012, 192
- Fig. 353 Souto de Moura, Eduardo. 1996. Extraído de AA.VV. 2G Eduardo Souto de Moura. *Recent Work*, nº 5 (1998), 113
- Fig. 354 Souto de Moura, Eduardo. 1996. Extraído de AA.VV. 2G Eduardo Souto de Moura. *Recent Work*, nº 5 (1998), 112
- Fig. 355 Mies van der Rohe, Ludwig. 1943. Extraído de Fundación Juan March. “Mies van der Rohe | Luis Fernández-Galiano”. Vídeo de YouTube, 1:12:23. Publicado el 25 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=6QyXtzj13K4&t=4343s>
- Fig. 356 Souto de Moura, Eduardo. 1996. Extraído de AA.VV. 2G Eduardo Souto de Moura. *Recent Work*, nº 5 (1998), 112
- Fig. 357 Suzuki, Hisao. 2004. Extraído de AA.VV. *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124 (2005), 162
- Fig. 358 Souto de Moura, Eduardo. 2000. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/estadio-municipal-de-braga>>.
- Fig. 359 Venturi, Robert. 1962. Extraído de Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2018, 200

Eduardo Souto de Moura

- Pág. 276 Siza Vieira, Álvaro. 1985. Extraído de <<https://i.pinimg.com/originals/5e/6b/93/5e6b936c6db3329cdecc3284b9bc7e3a.jpg>>.

Eduardo Souto de Moura

Sobre la verdad y la construcción de la imagen

Joan Maravilla Toldrà