

**3º CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA  
DA CONSTRUÇÃO LUSO-BRASILEIRA**  
3<sup>rd</sup> International Congress on Luso-Brazilian Construction History

**Anais do**

**3º CIHCLB**



**3º CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA  
DA CONSTRUÇÃO LUSO-BRASILEIRA**

**3<sup>rd</sup> International Congress on Luso-Brazilian Construction History**

**SALVADOR - BAHIA - BRASIL**

**3 a 6 de setembro de 2019**

**Anais do**

**3º CIHCLB**

[www.3cihclb.ufba.br](http://www.3cihclb.ufba.br)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração**

**Salvador, 2019**

Os conteúdos dos artigos publicados nestes anais são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Universidade Federal da Bahia (UFBA)**  
**Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)**  
**Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FAU)**

C749

Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira (3. :  
2019 : Salvador, BA).

Anais do 3º CIHCLB [recurso eletrônico] : Salvador, 3 a 6 de setem-  
bro de 2019 / Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração,  
organizador. – Salvador, BA : Núcleo de Tecnologia da Preservação e da  
Restauração, 2019.

1 v. : il.

Organização do Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restaura-  
ção da Universidade Federal da Bahia.

ISBN 978-85-8292-220-0

1. Arquitetura - Brasil - Portugal - História. I. Universidade Federal da  
Bahia. Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração. II. Título.

CDU: 72.03(81+469)

Responsável técnico: Ramon Davi Santana – CRB/5-1972

# APRESENTAÇÃO

Realizadas as duas primeiras edições deste evento científico, focado na discussão e divulgação de temáticas que se inscrevem no domínio da História da Construção de matriz Portuguesa e Brasileira, pretende-se agora, com a realização do 3.º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira na cidade de Salvador, estado da Bahia, no Brasil, consolidar um projecto científico cuja relevância para o estabelecimento e aprofundamento deste campo de conhecimento não é de mais salientar.

Com efeito, a realização do presente congresso, oportunamente estabelecido em torno de duas áreas temáticas complementares e de grande abrangência e interesse – materiais, técnicas e história da construção; e formação e disseminação do conhecimento técnico e científico –, espera-se que venha a constituir um momento privilegiado para a partilha de estudos e reflexões que, sem prejuízo da sua evidente utilidade, muito em particular, no domínio da conservação e reabilitação do património arquitectónico, constituem, per se, um acervo de conhecimentos cujo valor específico encontra expressão e reconhecimento nos vários congressos internacionais que, desde 1996 com a realização do Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción em Madrid, Espanha, se têm debruçado sobre temas que vão da história dos materiais e sistemas construtivos do passado, até à literatura técnica dispersa em tratados, manuais e publicações diversas, passando pela organização de estaleiros, entre muitos outros temas correlacionados.

O reconhecimento da existência de uma especificidade construtiva no que à Arquitectura Portuguesa e Brasileira diz respeito, perceptível também, de alguma forma, noutras regiões de África e da Ásia onde a presença portuguesa se fez igualmente sentir, dá todo o sentido a este esforço conjunto de arquitectos, engenheiros, historiadores, arqueólogos, sociólogos, entre outros, visando construir um campo de conhecimento multidisciplinar que, seguindo de perto experiências mais antigas e consolidadas entre tanto desenvolvidas noutros países da Europa, designadamente sob os auspícios das respectivas sociedades nacionais de História da Construção, tem como objecto central a história dos processos construtivos entre os dois países.

Visando promover a qualidade científica do congresso, o evento conta com uma ampla comissão científica, constituída maioritariamente por reputados membros de instituições brasileiras e portuguesas, mas também de outros países da América Latina, assim como com a participação de conferencistas de reconhecido prestígio académico e profissional.

Com a realização do 3.º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira, sob a responsabilidade da Universidade Federal da Bahia e com a colaboração, no Brasil, do Núcleo de Tecnologia da Preservação e da Restauração e do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo e, em Portugal, do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Universidade do Porto e do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, visa-se proporcionar uma oportunidade única para a apresentação e discussão de estudos e trabalhos versando os vários temas abordados no congresso, certos de que desta partilha resultará o desejado enriquecimento de todos os participantes, bem como da História da Construção em Portugal e no Brasil.

**Nelson Pôrto Ribeiro**  
Presidente da Comissão Científica Brasileira  
Universidade Federal do Espírito Santo

**Rui Humberto Costa de Fernandes Póvoas**  
Presidente da Comissão Científica Estrangeira  
Universidade do Porto

# COMISSÃO ORGANIZADORA

**Mário Mendonça de Oliveira (UFBA)**  
Presidente

## **Membros brasileiros**

Alberto Borges Vieira Junior (UFBA)  
Aline de Carvalho Luther (UFBA)  
Ana Cristian Alves de Magalhães (UFBA)  
Eliana Ursine da Cunha Mello (UFBA)  
Elias José de Almeida Machado (UFBA)  
Jardel Pereira Gonçalves (UFBA)  
Karina Matos de A. Fadigas Cerqueira (UFBA)  
Larissa C. Acatauassú Nunes Santos (UFBA)  
Manuella Araújo de Souza (UFBA)  
Maria Angélica Reis Schianta (UFBA)  
Maria das Graças Rodrigues da Silva (UFBA)  
Nelson Pôrto Ribeiro (UFES)  
Renata Lucena Gribel (UFBA)  
Rosana Muñoz (UFBA)  
Sílvia Pimenta d’Affonsêca (UFBA)

## **Membros portugueses**

Maria Clara de C. Pimenta do Vale (FAUP)  
José Manuel Aguiar Portela da Costa (FAUL)  
Rui Humberto C. de Fernandes Póvoas (FAUP)

## **Apoio Técnico**

Alice Ivone da Silva Santos (UFBA)  
Betina Kelly dos Santos Abreu (UFBA)  
Janainna Santos Araújo Dias (UFBA)  
Leticia Estrela Velame Cruz (UFBA)  
Uine Tainan Gomes Araujo (UFBA)

# COMISSÃO CIENTÍFICA

## **Nelson Pôrto Ribeiro (UFES)**

Presidente da Comissão Científica Brasileira

## **Rui Humberto Costa de F. Póvoas (FAUP)**

Presidente da Comissão Científica Estrangeira

### **Membros brasileiros**

Alberto Borges Vieira Junior (UFBA)  
Ana Cristian Alves de Magalhães (UFBA)  
Anna Beatriz Ayrosa Galvão (UFBA)  
Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (USP)  
Cybèle Celestino Santiago (UFBA)  
Eliane Aparecida Del Lama (USP)  
Eugênio de Ávila Lins (UFBA)  
Fernando Atique (UNIFESP)  
Flávia Olegário Palácios (UFPA)  
Günter Weimer (UFRGS)  
José Simões de Belmont Pessôa (UFF)  
Julio Cesar Ribeiro Sampaio (UFRRJ)  
Larissa C. Acatauassú Nunes Santos (UFBA)  
Leonardo Barci Castriota (UFMG)  
Luciene Pessotti Souza (UFES)  
Luiz Antônio Cruz Souza (UFMG)  
Luiz Antonio Fernandes Cardoso (UFBA)  
Manuella Araújo de Souza (UFBA)  
Márcia Genésia de Sant'Anna (UFBA)  
Marco Antônio Penido de Rezende (UFMG)  
Marcos Tognon (UNICAMP)  
Maria Herminia Olivera Hernandez (UFBA)  
Maria Luiza M. Xavier de Freitas (UFPE)  
Mário Mendonça de Oliveira (UFBA)  
Nivaldo Vieira de Andrade Júnior (UFBA)  
Paulo Ormino David de Azevedo (UFBA)  
Regina Andrade Tirello (UNICAMP)  
Renata Hermann de Almeida (UFES)  
Rodrigo Espinha Baêta (UFBA)  
Rosana Muñoz (UFBA)  
Roseane da Conceição Costa Norat (UFPA)  
Rosina Trevisan Martins Ribeiro (UFRJ)  
Thais Alessandra Bastos C. Sanjad (UFPA)

### **Membros estrangeiros**

Ana Luísa Pinheiro L. Velosa (UA-PORTUGAL)  
Aníbal Guimarães da Costa (UA-PORTUGAL)  
Arnaldo Rui A. de Sousa Melo (UMINHO-PORTUGAL)  
Domingos Manuel Campelo Tavares (FAUP-PORTUGAL)  
Eduarda Silva Vieira (UCP-PORTUGAL)  
Hélder Alexandre Carita Silvestre (UNL-PORTUGAL)  
Joaquim José Lopes Teixeira (FAUP-PORTUGAL)  
Jorge Tiago da Silva Pinto (UTAD-PORTUGAL)  
José António Raimundo M. da Silva (FCTUC-PORTUGAL)  
José Delgado Rodrigues (LNEC-PORTUGAL)  
José Manuel Aguiar Portela da Costa (FAUL-PORTUGAL)  
Juan Ignacio del Cueto (UNAM-MÉXICO)  
Luis María Calvo (FADU-UNL- ARGENTINA)  
Madalena Cunha Matos (FAUL-PORTUGAL)  
Manuel António Matos Fernandes (FEUP-PORTUGAL)  
Maria Clara de C. Pimenta do Vale (FAUP-PORTUGAL)  
Maria do Carmo Ribeiro (UMINHO-PORTUGAL)  
Mariana Rita Roberto Rosado Correia (ESG-PORTUGAL)  
Mónica Cejudo Collera (UNAM-MÉXICO)  
Paulo José Brandão B. Lourenço (UMINHO-PORTUGAL)  
Rafael de Faria Domingues Moreira (UNL-PORTUGAL)  
Rui Fernando de Jesus B. Tavares (FAUP-PORTUGAL)  
Soraya de Fátima Mira G. M. Genin (ISCTE-PORTUGAL)  
Teresa Cunha Ferreira (FAUP-PORTUGAL)  
Virginia Flores Sasso (PUCMM-REP. DOMINICANA)  
Virgolino Ferreira Jorge (U.ÉVORA-PORTUGAL)

## DE LA TRADICIÓN A LA MODERNIDAD: LA REINTERPRETACIÓN DE LA CELOSÍA DE MADERA INFLUENCIAS RECÍPROCAS ENTRE BRASIL Y PORTUGAL

Ordóñez Castañón, David <sup>(1)</sup>; Cunha Ferreira, Teresa <sup>(2)</sup>; de los Ojos Moral, Jesús <sup>(3)</sup>

Universidad del País Vasco UPV/EHU, david.ordonez@ehu.eus <sup>(1)</sup>; Universidade do Porto CEAU/FAUP, tferreira@arq.up.pt <sup>(2)</sup>; Universidad de Valladolid ETSAVA, jesusdelosojos@gmail.com <sup>(3)</sup>

### RESUMEN

La publicación del ensayo *O problema da casa portuguesa* (1945) y la celebración del *I Congresso Nacional de Arquitectura* (1948) abrieron una etapa de búsqueda de una arquitectura portuguesa capaz de integrar los avances conseguidos por la modernidad con los valores de la tradición local. Los jóvenes arquitectos encontraron en las obras difundidas por *Brazil Builds* (1943) y en los textos publicados por Lucio Costa la fórmula para conseguir una arquitectura auténticamente nacional, simultáneamente contemporánea y sensible con las técnicas y materiales de la construcción popular. En 1958, Fernando Távora diseñó el proyecto de renovación de la *Casa da Igreja*, una edificación solariega dieciochesca en Mondim de Basto. Aunque el arquitecto preservó la identidad barroca del edificio, introdujo en la fachada posterior (ya muy alterada) una nueva composición consistente en una veranda cerrada por grandes paneles correderos de celosía de madera, aunando en sencillos gestos una expresión de radical modernidad con referencias a la construcción vernácula (enfoque coetáneo a la realización del *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*). Este sistema de celosías, procedente de la tradición islámica (*muxarabi*), había sido implementado en la arquitectura popular de Portugal desde el periodo renacentista y fue llevado a Brasil en época colonial (ss. XVI-XVIII), incorporándose con éxito por su eficaz adaptación a las condiciones climáticas tropicales. Sin embargo, las claves de su reinterpretación podemos encontrarlas en obras de referencia de la modernidad brasileña, especialmente de Lucio Costa, que había conseguido trasladarlo creativamente a la construcción contemporánea, aprovechando sus ventajas como filtro solar y de privacidad. Estas lecciones fueron introducidas por Keil do Amaral y Januário Godinho en obras experimentales y, finalmente, por Fernando Távora, logrando aglutinar en torno a este elemento un conjunto de superposiciones culturales y referencias cruzadas.

**Palabras clave:** tradición; modernidad; celosía de Madera; Fernando Távora; Lucio Costa.

### ABSTRACT

The publication of the essay *O problema da casa portuguesa* (1945) and the celebration of the *I Congresso Nacional de Arquitectura* (1948) opened a stage of search for a Portuguese architecture capable of integrating the advances achieved by modernity with the values of local tradition. The young architects found in the works spread by *Brazil Builds* (1943) and in the texts published by Lucio Costa the formula to achieve a genuinely national architecture, simultaneously contemporary and sensitive with techniques and materials of popular construction. In 1958, Fernando Távora designed the renovation project of the *Casa da Igreja*, an eighteenth-century manor house in Mondim de Basto. Although the architect preserved the baroque identity of the building, a new composition was introduced in the rear façade (already highly altered) consisting of a veranda closed by large wooden latticework sliding panels, combining in simple gestures an expression of radical modernity with references to the vernacular construction (contemporary approach to the realization of the *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*). This system of trellis, coming from the Islamic tradition (*mashrabiya*), had been implemented in the popular architecture of Portugal since the Renaissance period and then taken to Brazil in colonial times, where it was successfully incorporated due to its effective adaptation to tropical climatic conditions. However, the keys of its reinterpretation can be found in masterpieces of Brazilian modernism; especially in some by Lucio Costa, who had managed to transfer it creatively to contemporary construction, taking advantage of its possibilities as a sunscreen and privacy filter. These experiences were introduced in Portugal by Keil do Amaral and Januário Godinho and, finally, by Fernando Távora, managing to assemble a set of cultural overlappings and cross references around this element.

**Keywords:** tradition; modernity; wooden latticework; Fernando Távora; Lucio Costa.

## 1. TRANSICIONES ARQUITECTÓNICAS EN PORTUGAL Y BRASIL: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

### 1.1. LA ARQUITECTURA MODERNA PORTUGUESA EN EL CONTEXTO REVISIONISTA DE LOS ÚLTIMOS CIAM

En los años 50 del pasado siglo surgieron por toda Europa diversas voces críticas contra la ortodoxia del Movimiento Moderno, que durante las décadas precedentes había dominado incontestablemente la teoría y la praxis arquitectónica en el continente. Esta corriente crítica emergió definitivamente en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna - CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953) de la mano de una generación de jóvenes arquitectos que se revelaron enérgicamente contra la “ausencia de identidad y de sociabilidad del hombre contemporáneo frente a la tiranía de la *civillisation machiniste*” (Távora, 2003, 11). Se mostraban profundamente desencantados con el desarraigo de las fórmulas asépticas y universales del Estilo Internacional y aprovecharon su participación en el Congreso para plantear propuestas de hábitats humanos que recuperaban la consideración de las condiciones específicas del contexto, de tipo cultural, histórico, geográfico, climático, etc.

Fernando Távora se incorporó al CIAM IX (1953) de la mano de Alfredo E. Viana de Lima, acudiendo nuevamente a los congresos celebrados en Dubrovnik (1956), Otterlo (1956) y, por último, al encuentro de Royaumont (1963). Aunque su papel no fue decisivo, su participación le sirvió para tomar consciencia a tiempo real del viraje que experimentaba la vanguardia arquitectónica europea. Los integrantes del Team X señalaban el rumbo de una arquitectura cada vez más sensible hacia las cuestiones locales, redescubriendo las lecciones de la construcción tradicional. No sólo pudieron comprobar la eficaz adaptación climática y la armónica integración en el paisaje de las construcciones populares, también entendieron que la simplicidad de sus formas y el honesto uso de los materiales se ajustaban perfectamente a las premisas de racionalidad y funcionalidad propugnadas por el ideario moderno (de los Ojos, 2015, 669-691).



FERRIBUS, Povo de Valzei, Sequeiro.



TILLES, Beira, Sequeiro.



FERRIBUS, Pormenor das compandias do sequeiro.

Neste último exemplo, situado nos limites da Beira Alta, já se evidencia outra filiação. No domínio das paredes sobre os vãos, na inserção da escada e até nas proporções, estão presentes costumes e formas construtivas diferentes.

Vimos que o sequeiro, sala de trabalho onde se expõe ao Sol o grão que a insegurança do tempo não deixa estender na eira, onde se guarda toda a sorte de frutos, palhas e coisas, não serve para tudo.

Quando é preciso arrecadar em quantidade o milho, principal colheita destas terras de regadio, recorre o lavrador ao Espigueiro ou Canastro, verdadeiros silos, erguidos sobre colunas e inatingíveis aos seus principais inimigos: os ratos e os pássaros.



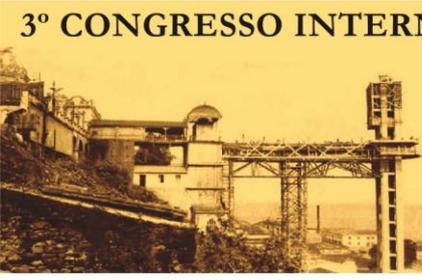
CHAMUSCA, Terras de Beira, Espigueiro de madeira.

Se o granito raiosa, ou as pedras são fracas, o espigueiro faz-se de madeira, aparelhada em delgadas secções; ligadas e permeáveis ao ar, escoradas transversalmente contra os apoios, com travamentos cruzados nos flancos. Resulta assim uma forma-tipo que o tempo afeiçoou, diferindo neste ou naquele pormenor.

BOAVALIA, Beira Alta, Espigueiro de madeira.



Figuras 1 y 2: Ejemplos de cerramientos ligeros de madera en *sequeiros* y *espigueiros*, fotografiados en el *Inquérito*. Fuente: AAVV (1980 [1961], 56 y 61).



La situación de algunos países “periféricos” era singular. España y Portugal eran naciones sometidas por férreas dictaduras de carácter fascista, cuyo control afectaba también a la práctica arquitectónica. El régimen del Estado Novo impulsaba arquitecturas de tinte “nacionalista”, que tomaban elementos asociados con la tradición popular, pero utilizados, según sus detractores, de forma superficial, folklórica. Los arquitectos más jóvenes, fascinados por la arquitectura moderna de Le Corbusier, reivindicaban mayor libertad en la práctica arquitectónica, una resistencia fraguada en el I Congreso Nacional de Arquitectura (1948). Ya por entonces, el joven Fernando Távora había esbozado la propuesta de una “tercera vía” en el ensayo titulado *O problema da casa portuguesa* (Távora, 1945 [1947]), promoviendo un esfuerzo por conciliar la modernidad europea con la arquitectura vernácula portuguesa.

Continuando una secuencia de estudios previos, promovidos por ingenieros agrónomos, antropólogos, etnógrafos, entre otros (Leal, 2008), reflejo del renovado interés por lo popular, se destaca el *Inquerito à Arquitectura Popular em Portugal*, dirigido entre los años 1956 y 1961 por Fernando Távora, Keil do Amaral y Nuno Teotónio Pereira (AAVV, 1980 [1981]). La pretensión de los arquitectos encargados fue completamente subversiva y opuesta a la intención nacionalista del Ministerio de Propaganda. Efectivamente, los arquitectos expedicionarios demostraron, por una parte, la diversidad regional de la cultura vernácula portuguesa y, por otra, realizaron una lectura de la arquitectura popular fuertemente marcada por los patrones de la modernidad, pretendiendo justificar una arquitectura moderna basada en la racionalidad vernácula (figuras 1 y 2).

## 1.2. LA INFLUENCIA TRADICIONAL EN LA MODERNIDAD BRASILEÑA

Fuera del escenario europeo, aunque no menos relevante, resulta imprescindible aproximarse al desarrollo del *moderno brasileiro*, que influyó de manera decisiva en el progreso de una arquitectura moderna en Portugal adaptada a las singularidades regionales propias. De hecho, muchas cuestiones del debate europeo de posguerra sobre la integración de la cultura local en el Movimiento Moderno ya se habían resuelto eficazmente en Brasil con al menos dos décadas de antelación.

A comienzos del siglo XX se había planteado en los círculos intelectuales la necesidad de reconocer qué rasgos caracterizaban mejor la identidad artística propia. Este debate, en paralelo al que sucedía en Portugal sobre “a casa portuguesa”, surgió como reacción frente a la importación de modelos arquitectónicos academicistas europeos y, en el fondo, como un impulso del sentimiento patriótico, coincidiendo con la celebración en 1922 del Centenario de la independencia del país. Se halló en la casa noble colonial el carácter sobrio y sereno que mejor representaba un idealizado espíritu nacional. En un primer momento triunfó el movimiento neocolonial como arte representativamente brasileño, guiado por José Mariano Filho y Ricardo Severo, que apoyaron el estudio de la tradición como fuente un vocabulario de elementos característicos que serían reproducidos en nuevos edificios.

Los reproches a la “máscara colonial” cobraron fuerza tras la revolución de 1930. Lucio Costa, como padre ideológico, y Oscar Niemeyer, como proyectista aventajado, se convirtieron en protagonistas destacados de un proceso de transformación arquitectónica en Brasil, parejo a un momento de renovación económica y social del país. Ambos fueron los precursores de una arquitectura directamente heredera de la modernidad corbuseriana pero que, a diferencia de ésta, supo establecer un estrecho vínculo con la tradición cultural pre-existente. La obligada necesidad de adecuar las formas del Estilo Internacional a las severas condiciones climáticas del trópico y también la demanda de un arte representativamente brasileño fue aprovechada como acicate para inspirarse en la construcción colonial.

Así pues, materiales y técnicas artesanales como las cerámicas, la construcción con tierra o madera y otros elementos de la tradición portuguesa, como las cubiertas inclinadas y los *muxarabis*, fueron reinterpretados creativamente. Frente a las tendencias tradicionalistas, que los reproducían de manera superficial, los arquitectos modernos consiguieron reinterpretarlos creativamente, ofreciendo una estética radicalmente vanguardista y simultáneamente autóctona. Los *brise-soleils*, los *cobogós*, o las celosías de madera permitían regular el exceso de luz, atenuar el calor, filtrar el aire y preservar la intimidad de los interiores a la vez que se obtenían composiciones dinámicas y alegres, que conseguían transmitir el optimismo de una sociedad emergente (Andreoli, 2004, 22-33 y 66-77).

La relación entre las formas modernas y la tradición arquitectónica brasileña fue tácitamente expuesta en el catálogo de la exposición *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, mostrada en el MoMA de Nueva York en 1943 y tutelada por Philip Goodwin (Goodwin, 1943). Este libro proyectó internacionalmente la producción arquitectónica brasileña y, junto con las publicaciones posteriores, tuvo un impacto inusitado entre los jóvenes arquitectos portugueses del momento, que vieron en las obras mostradas la fórmula del éxito para conseguir una arquitectura plenamente moderna a la vez que genuinamente nacional, vinculada con la tradición arquitectónica propia (Milheiro, 2013, 145-148).

La inspiración brasileña, más allá de establecerse nuevos modelos formales ampliamente reproducidos, fue también de carácter metodológico. Lucio Costa había emprendido una profunda investigación en la historia de la arquitectura monumental y popular brasileña en los años veinte, aún desde la perspectiva tradicionalista, y posteriormente, auspiciado por el SPHAN (figura 3). Sus planteamientos fueron plasmados en el texto *Razões da Nova Arquitetura* (Costa, 1934) y posteriormente en el ensayo *Documentação Necessária* (Costa, 1937), publicado en la Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. En él, Costa propone una línea evolutiva entre la arquitectura de la colonización y la arquitectura moderna (descartando el periodo ecléctico), tratando de establecer una analogía entre la estricta funcionalidad y sobriedad de la arquitectura vernácula y las desornamentadas formas de la modernidad, concluyendo que ésta sería heredera y punto culminante de la tradición popular portuguesa (figura 4): "ser moderno es –conociendo a fondo el pasado– ser actual y prospectivo (...); en Brasil, lo fueron sólo aquellos pocos que lucharon por la apertura al mundo moderno, que se adentraron en el país en busca de sus raíces, sus tradiciones..." (Costa, 1995, 116).

La investigación de los orígenes de la tradición brasileña llevó a Lucio Costa a Portugal en dos ocasiones. En la primera (1948) pudo percibir la diversidad regional lusa y la dificultad de establecer patrones claros de trasposición de las tipologías y tecnologías portuguesas. En la segunda campaña (1952) realizó numerosos apuntes rápidos (figura 5), de carácter analítico, a través de los que escudriñar las vicisitudes histórico-constructivas del proceso de colonización arquitectónica (Pessõa, 2017).

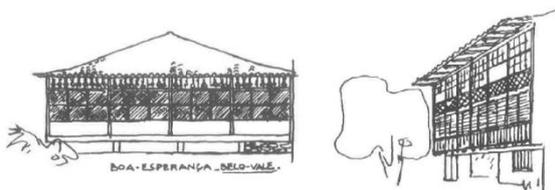


Figura 3: Rótulas y celosías en Boa-Esperança/Belo-Vale. En *Anotações ao correr da lembrança*. Fuente: Lucio Costa (1995, 500).

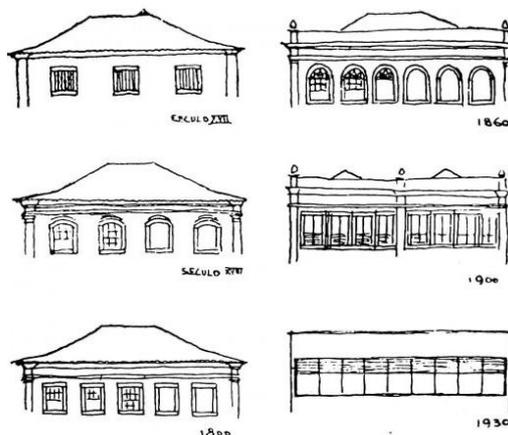


Figura 4: Lucio Costa esquematiza en *Documentação Necessária* la interpretación moderna de lo tradicional. Fuente: Lucio Costa (1937, 36-37)

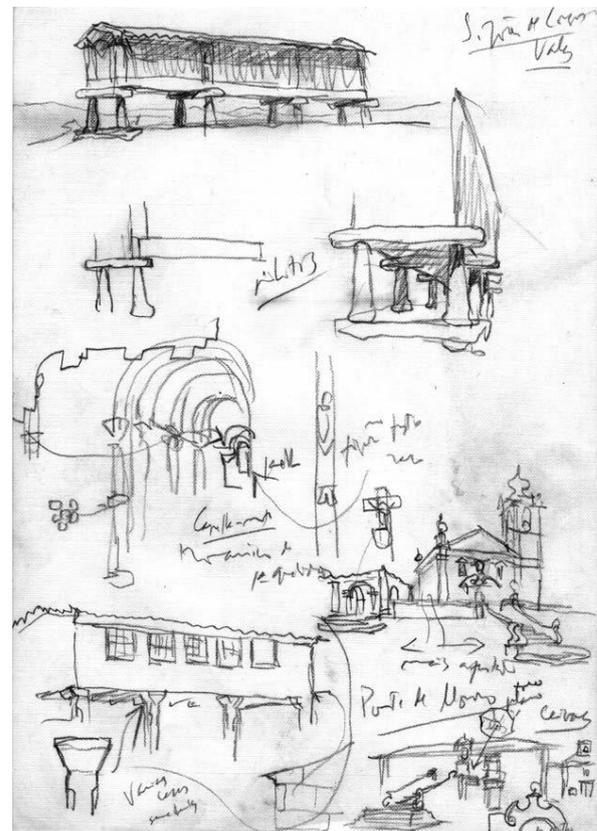


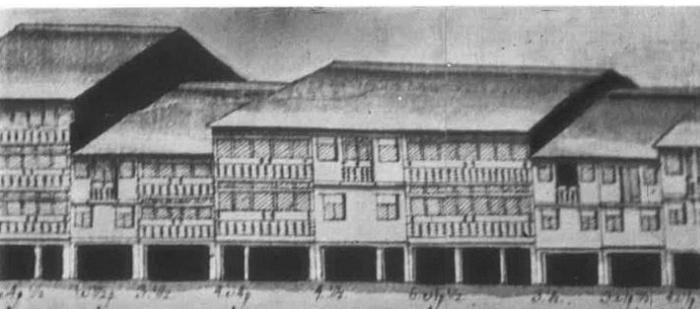
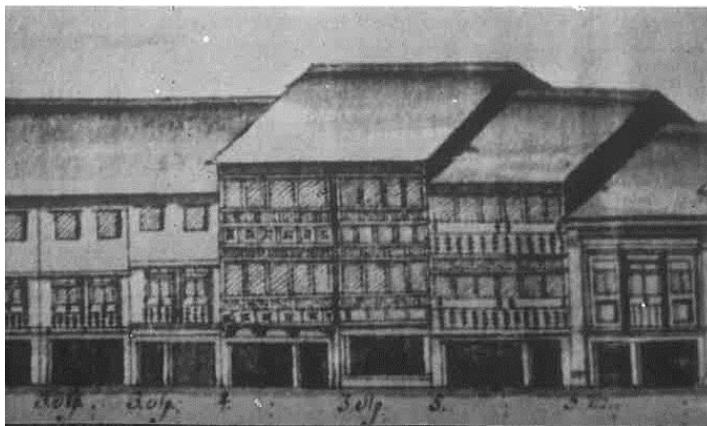
Figura 5: Apuntes de arquitectura popular minhota. Fuente: *Bloquinhos de Portugal* (Piccarolo, 2014, 283).

## 2. EL ORIGEN ISLÁMICO DE LA CELOSÍA DE MADERA EN LA ARQUITECTURA POPULAR PORTUGUESA Y SU TRASLADO A BRASIL

Los cerramientos ligeros de madera presentes en *espigueiros* y *sequeiros*, constituyen una referencia recurrente en diversas obras de arquitectos modernos portugueses, como Fernando Távora. Sin embargo, al referirnos específicamente a la celosía empleada en la *Casa da Igreja* de Mondim de Basto (proyecto que luego se analizará con más detalle), podría establecerse una afinidad aún más clara con las celosías que revestían antiguamente las fachadas de algunas ciudades del norte portugués, como ilustran varios dibujos del *Mapa das Ruas de Braga* (figuras 6 y 7), al que se refiere el libro del *Inquérito*:

É ainda em Braga que, nos séculos XVII e XVIII, talvez por influência das rótulas, dispostas nas janelas dos conventos, como era moda, se revestiram as fachadas das casas com frágeis estruturas de madeira. A avaliar pelo inventário dos prédios urbanos foreiros ao Cabido, cujo autor se deu ao cuidado de reproduzir tão objetivamente, era regra geral adoptada na cidade. (AAVV, 1980 [1961], p.17)

En la actualidad apenas se conservan ejemplos para testimoniar esta tipología de alzados. Se conserva la *Casa das Rótulas* en Guimarães (lugar de origen de Fernando Távora), edificada en la primera mitad del siglo XVII; y la conocida *Casa dos Crivos* (figura 8), en la Rua de São Marcos de Braga, cuya fachada está totalmente cubierta por celosías. Se trata de un excepcional vestigio de la fisonomía urbana seiscentista, "(...) quando o ambiente de excessiva religiosidade fez cobrir as janelas de gelosias que dariam a Braga o aspecto de uma cidade muçulmana" (Pinto, 1959).



Figuras 6 y 7: Ilustraciones del *Mapa das Ruas de Braga* (1750).  
Fuente: AAVV (1980, 16-17)



Figura 8: *Casa dos Crivos*, Braga.  
Fuente: David Ordóñez Castañón, 2018.

Ciertamente, en algunos monasterios del entorno de Braga, como el de Tibães, aún es posible encontrar estos elementos utilizados como filtros de privacidad. Sin embargo, su origen se encontraría en los *muxarabi* (del árabe: *mushrabeyeh*<sup>1</sup>), entramados artesanales de madera procedentes de la arquitectura

<sup>1</sup> "Timber lattice-work in the upper-storey windows of Islamic houses. The term is usually applied to a projecting balcony or bay on an upper floor protected by such a screen so that those inside can see without being seen". (Stevens, 2006, voz *Mushrabeyeh*)

islâmica, empleados habitualmente en edificios urbanos del mundo árabe para obtener el confort ambiental, térmico, higrotérmico y visual de las estancias interiores (figura 9). Fueron introducidos en Portugal durante los siglos de ocupación musulmana de la península<sup>2</sup> y asimilados también en momentos posteriores, dada la permanencia de artesanos mudéjares. Consisten en cerramientos perforados, formados por lamas o listones de madera siguiendo patrones geométricos. Se colocaban cubriendo huecos o bien configurando balcones con el objetivo de controlar el paso de la luz y permitir el flujo de aire para reducir la temperatura interior, así como para asegurar la privacidad de las mujeres (aspecto de vital importancia en la cultura islámica); a través del entramado podrían observar y escuchar las actividades de la calle sin ser vistas desde el exterior (Camacho, 2018, 208).

Távora era plenamente consciente del origen islámico de estos elementos, incorporados con naturalidad a la tradición popular portuguesa. Hubo necesariamente de comprobarlo en el viaje que realizó por España en el año 1942, en el que visitó la Alhambra de Granada, donde puedo encontrar hermosos ejemplos de celosías de madera (Mendes, 2013, G\_3-11). Unos años más tarde viajó a Rabat, con motivo del 2º Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos de 1951 y en 1953 volvió a Marruecos, concretamente a Tánger. En este viaje realizó diversos apuntes de rincones urbanos de arquitectura típicamente mediterránea (figura 10), deteniéndose en el análisis de detalles y soluciones que entonces pensaba que podrían resultarle útiles en el futuro, como apreciamos en el analítico dibujo de una singular celosía de ventana (Mendes, 2013, J\_30-31) (Ortiz Orueta, 2015, 134-135).



Figura 9: Edificios con *moxarabis* em El Cairo.  
Fuente: John Beasley Greene, 1854.



Figura 10: Detalle de celosías en Marruecos. En: *Caderno de desenhos de Fernando Távora em sua viagem ao Marrocos*, 1953.

Fuente: Manuel Mendes (2013, J\_31)

En el proceso de colonización de Brasil, iniciado en 1530, numerosos elementos y soluciones de la arquitectura barroca y popular portuguesa cruzaron el océano llevados por los maestros constructores encargados de erigir las nuevas ciudades. Como apunta Freyre (1933), es probable que una parte de los primeros colonizadores fuesen de origen árabe, tanto cristianos arabizados (mozárabes), como mudéjares (musulmanes que permanecieron viviendo de forma segregada en territorios conquistados por los cristianos) y cristianos nuevos (musulmanes convertidos forzosamente al cristianismo). Según Mello (1973), muchos de los primeros colonos procedían del sur de Portugal (Alentejo, Estremadura y Algarve), como también de Açores y de Madeira, y serían de ascendencia árabe. Parte de ellos eran trabajadores de las llamadas “artes industriales” y de los “oficios de utilidad urbana”; por tanto, muchos de los artífices de las primeras construcciones en las villas y ciudades fundadas entre los siglos XVI y XVIII en el litoral brasileño y Planalto Paulista eran artesanos formados en la tradición musulmana (Paes, 2012, 47).

<sup>2</sup> La presencia musulmana en el actual territorio de Portugal comprende entre los siglos VIII y XIII, cuando los reinos cristianos conquistaron los últimos dominios musulmanes en el Algarve.

De esta forma, las soluciones islámicas presentes en la arquitectura portuguesa viajaron también a Ultramar, y los elementos perforados de madera fueron rápidamente introducidos en las edificaciones populares de Brasil, adaptándose eficazmente a las características del clima tropical (Camacho, 2018, 209). Por otra parte, la diversidad climática del vasto territorio colonial, la necesidad de adaptarse a las materias primas disponibles y el recurso a la tecnología y mano de obra indígena fue progresivamente adaptando las influencias islámicas y portuguesas a las particularidades propias de la colonia.

De esta fructífera trasposición cultural surgieron diversas subtipologías de cerramientos perforados de madera: *muxarabis*, *rótulas* y *celosías*, pueden distinguirse según definiciones<sup>3</sup> propuestas por diferentes autores (Bruno, 2000, 14-16) (Paes, 2012, 49-50). Todos ellos permitían ventilar, proteger los interiores de la insolación directa y preservar la intimidad, cuestión muy relevante de acuerdo a los valores tradicionales de la familia patriarcal brasileña, como puso de manifiesto Gilberto Freyre en su estudio sociológico *Casa Grande & Senzala* (1933). En particular, el *muxarabi* fue utilizado principalmente en calles menos espaciosas y en las casas desprovistas de patios y jardines.



Figura 11 y 12: A *Casa da Princesa* (Pilar de Goiás)  
Fuente: Divulgação IBRAM

La *Casa Chica da Silva* (Diamantina) o la *Casa da Princesa* (Pilar de Goiás) (figuras 11 y 12) son algunos de los escasos ejemplos de estos elementos que se preservan en algunas poblaciones históricas en los estados de Goiás y Minas Gerais.<sup>4</sup> En las ciudades de Salvador, Olinda y Recife desaparecieron por orden de los administradores locales desde finales del siglo XVIII. También abundaban en las regiones de São Paulo y Rio de Janeiro,<sup>5</sup> donde desaparecieron a mediados del siglo XIX. Ciertamente, gran parte de los *muxarabis*, *rótulas* y *gelosias* fueron eliminados tras la orden promulgada en 1809 por João VI. El rey decretó retirar de las fachadas aquellos elementos y ornatos de influencia islámica por hallar en tales cerramientos “moriscos” una afrenta al reino de Portugal. Aunque se alegaban motivos higiénicos,

<sup>3</sup> “Rótula: gelosia; janela de rótulo, grande de fasquias de madeira, cruzadas e que ocupa o vão de uma janela”. “Muxarabiê: balcão mourisco protegido, em toda a altura da janela por uma grade de madeira donde se pode ver sim ser visto; variação: muxarabi” (Bruno, 2000, 201-203).

<sup>4</sup> Resulta interesante el relato del naturalista Auguste de Saint-Hilaire sobre las casas con celosías de Ouro Preto (1816): “O maior número, construídas de barro e mal conservadas, atesta os poucos recursos dos habitantes. A cor parda dos tetos cujas abas avançam bastante além das paredes pardecidas das casas, e as gelosias de um vermelho carregado, contribuem para maior melancolia da paisagem; e algumas construções, caiadas de fresco, fazem ressaltar ainda mais as cores sombrias das casas próximas” (Bruno, 2000, 14).

<sup>5</sup> Según el príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, en su estancia en Rio de Janeiro: “As construções não possuem janelas de vidro, porém simples aberturas que, como no Brasil inteiro, são fechadas com rotulas de madeira” (Bruno, 2000, 14).

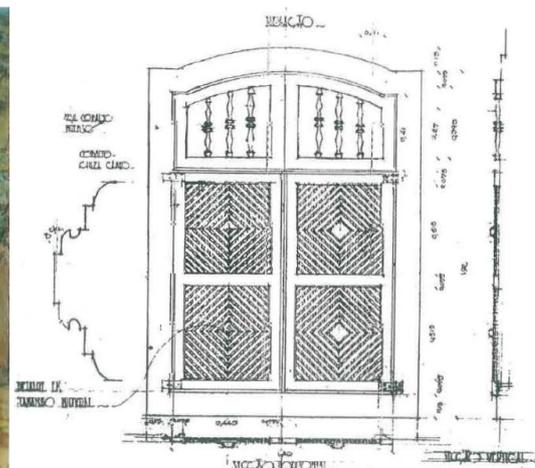
estéticos y de seguridad pública, en realidad existían intereses políticos y económicos. La verdadera intención de ese decreto era favorecer el consumo de productos industrializados de importación inglesa, como el vidrio, para impulsar así el comercio con naciones amigas (Bruno, 2000, 15).

La llegada de la familia real portuguesa a Rio de Janeiro supuso también la implantación de una arquitectura de marcada influencia europea, cuyos patrones estilísticos academicistas antepusieron la condición estética, abandonándose paulatinamente la natural relación entre arquitectura y clima (Mindlin, 1956). A comienzos del siglo XX, la corriente tradicionalista, en aras de fortalecer el sentimiento identitario nacional, buscó rescatar aquellos elementos propios de la tradición colonial que habían sido desterrados. Posteriormente, la singular modernidad brasileña también recurrió a los filtros solares, adaptando así los conceptos modernos universales a los condicionantes climáticos locales.

En este contexto, se realizaron a lo largo del siglo XX dos importantes trabajos con el objetivo de indagar en las raíces islámicas de aquellos elementos tradicionales de matriz ibérica. El primero de ellos, titulado *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*, fue publicado en 1943 por José Marianno Filho, buscando en esas referencias las bases que justificasen su propuesta de una arquitectura eminentemente brasileña, que sería el estilo Neocolonial. Por su parte, ya en la segunda mitad del siglo, Eduardo Kneese de Mello escribió *A herança mourisca da arquitetura brasileira* (1973), con un enfoque distinto del mismo asunto, pues su autor pretendía aprovechar dichas referencias para apoyar el desarrollo de una modernidad enraizada en la tradición portuguesa (Neiva Coelho, 2013).

### 3. LA REINTERPRETACIÓN DEL MUXARABI EN LA MODERNIDAD BRASILEÑA

Los arquitectos defensores del Movimiento Neocolonial emprendieron en los años 20 una intensa campaña de promoción para defender su legitimidad como modelo arquitectónico. En este empeño, se organizaron viajes a las ciudades *mineiras* para que los alumnos más aventajados realizasen estudios y levantamientos con el objetivo de comprender mejor las tipologías y técnicas constructivas del periodo colonial, que luego serían trasladadas, con la mayor fidelidad posible, a los nuevos edificios. El propio Marianno Filho financió a Lucio Costa, que viajó a Diamantina para adquirir amplios conocimientos de construcción tradicional. Allí tuvo ocasión de analizar detenidamente varios ejemplos de *muxarabis*, *rotulas* y *gelosias*, como testimonian algunos dibujos (figuras 13 y 14). Aquella experiencia supuso una auténtica revelación para él, quedando embelesado por la honestidad constructiva, la sobriedad y la armonía de proporciones de los edificios coloniales (Costa, 1995, 26-29).<sup>6</sup>



Figuras 13 y 14: Dibujos de Lucio Costa en Diamantina (1922), con análisis constructivos de *rótulas* y *muxarabis*.

Fuente: Lucio Costa (1995, 29)

<sup>6</sup> “Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi urna revelação” (Costa, 1997, 27)

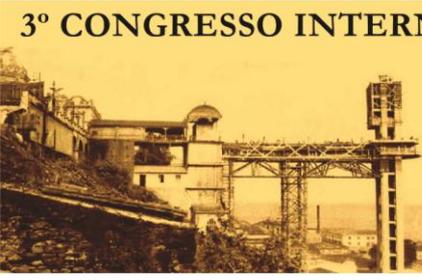


Figura 15: Lucio Costa. Casa E. G. Fontes, primer proyecto (1930), *Última manifestação de sentido eclético-acadêmico*  
Fuente: Lucio Costa (1995, 59)

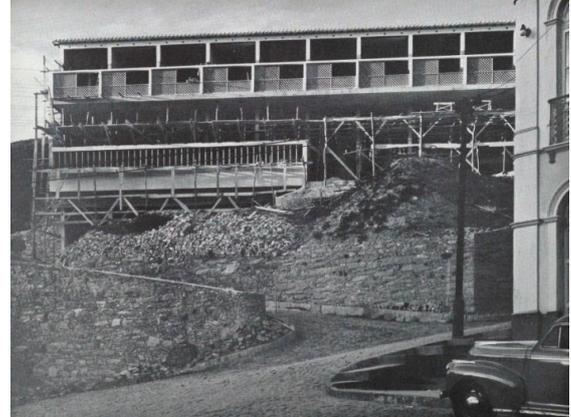


Figura 16: Oscar Niemeyer. *Grande Hotel de Ouro Preto* (1940), revisado por Lucio Costa.  
Fuente: Philip Goodwin, (1943, 133).

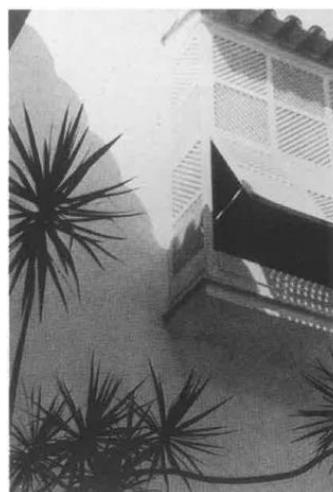


Figura 17y 18: Lucio Costa. *Casa Hungria Machado* (1942)  
Fuente: Lucio Costa (1995, 218-219)

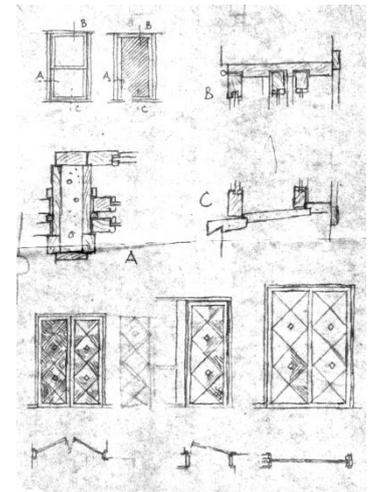


Figura 19: Lucio Costa. *Casa Saavedra*, estudios constructivos.  
Fuente: Lucio Costa Archive  
Ref.: III.A.25-04599



Figura 20: Lucio Costa. *Casa Saavedra* (1942)  
Fuente: Lucio Costa (1995, 218-219)



Figura 21: Lucio Costa. *Park Hotel* (1944)  
Fuente: Halley Pacheco de Oliveira, 2013.

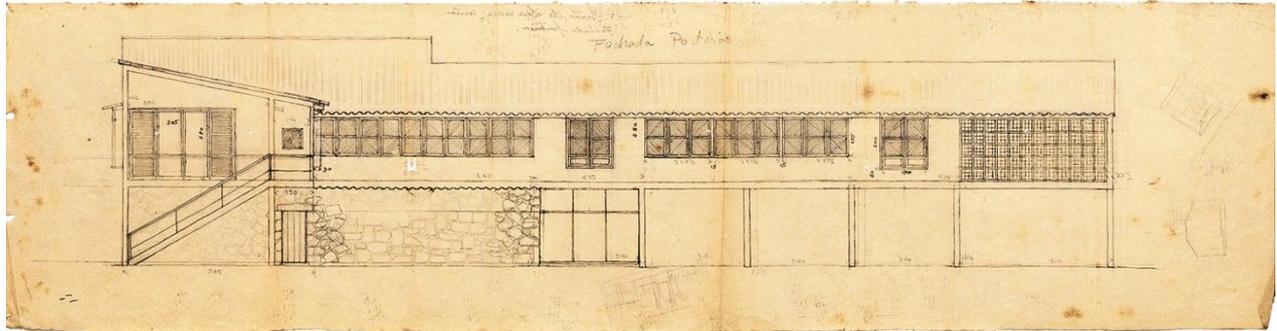
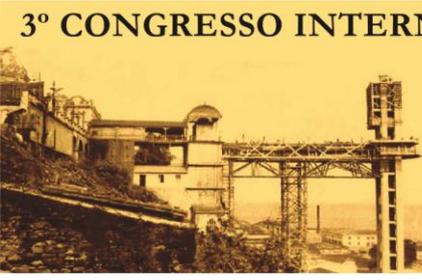


Figura 22: *Casa Barão de Saavedra*, fachada posterior.

Fuente: Lucio Costa Archive Ref.: III.A.25-01619

Los proyectos de juventud de Lucio Costa siguen la línea marcada por sus mentores, haciendo gala de la serenidad y sobriedad que caracterizaban las residencias nobles. La última manifestación de esta primera etapa es la Casa E.G. Fontes (1930), en la que predomina un amplio *muxarabi* volado en la fachada principal (figura 15). Progresivamente, fue desligándose de las corrientes tradicionalistas, criticando la artificiosidad del estilo neocolonial, hasta integrarse en las posiciones más enérgicas del Movimiento Moderno. Desde esta postura, emprendió la búsqueda de una fórmula capaz de materializar la sinceridad constructiva de la tradición con la pureza volumétrica y desornamentación corbuseriana. Ya desde el SPHAN, continuó con el estudio de la “buena tradición” (que hallaba en el periodo colonial), tratando de tejer los hilos para establecer un discurso de continuidad entre la arquitectura del pasado y de la vanguardia. En este esfuerzo, los elementos perforados de madera experimentaron un progresivo proceso de abstracción y asimilación al lenguaje moderno.

En las primeras obras adscritas al Estilo Internacional, aunque regidas aún por un ortodoxo lenguaje racionalista, ya se intuye la preocupación por la cuestión climática, con la presencia de lamas y venecianas en los apartamentos económicos Gambôa (1932) y en la casa Álvaro Osório de Almeida. En el proyecto Monlevade y en la Chácara Coelho Duarte, además, introduce muros de mampostería, a semejanza de las casas Mandrot y Errazuriz de Le Corbusier, ensayando así la integración de técnicas vernáculas en la gramática moderna.

El pabellón de Brasil en la feria de Nueva York de 1939, obra de Oscar Niemeyer, supuso la puesta de largo internacional de una modernidad radical que, no obstante, presumía de una identidad propia a través de algunos rasgos reconociblemente brasileños, entre ellos el empleo de elementos permeables, protagonistas de la fachada existente frente a la rampa de acceso. Al año siguiente obtuvo el encargo del *Grande Hotel en Ouro Preto* (figura 16), por mediación de Lucio Costa. El primer diseño consistía en un edificio de fuerte estética moderna: marcada horizontalidad, apoyado sobre pilotis y cubierta plana ajardinada. El fuerte contraste entre el bloque proyectado respecto a la ciudad histórica motivó que Lucio Costa interviniese para adecuarlo al contexto urbano preexistente. La adaptación se consiguió introduciendo sistemas tradicionales, como la cubierta inclinada de tejas y el sistema de paneles de celosía; ampliamente reproducido por publicaciones internacionales que elogiaron la capacidad para integrar la rotundidad de las formas modernas con la construcción local (Piccarolo, 2014, 197-208).

Superando la rigidez racionalista de los proyectos previos, Lucio Costa logró materializar la pretendida síntesis teórica entre la tradición y la modernidad en varias casas construidas a comienzos de los cuarenta. En la *Casa Barão de Saavedra* (1942), en la *Casa Hungria Machado* (1942) y en la *Casa Marinho de Azevedo* (1944) emplea con soltura un amplio repertorio de filtros solares de procedencia colonial (*muxarabis*, *gelosias*, *treliças*, *janelas de rótula*, *janelas-conversadeiras*...), si bien con distinto grado de abstracción (figuras 17 a 20). Demuestra, por un lado, un gran conocimiento y dominio técnico de estos elementos tradicionales y, por otra, la capacidad para renovarlos e integrarlos hábilmente en el lenguaje de la modernidad, evitando la reproducción mimética propia del neocolonial. La diversidad de celosías o filtros que cubren la mayoría de huecos en dichas casas dotan a sus fachadas de vitalidad y de un alegre sentido rítmico, huyendo de la uniformidad de superficies (figura 22).

La eficaz introducción de celosías de inspiración tradicional contribuye decisivamente a lograr los objetivos pretendidos por Lucio Costa. Por un lado, el enlace continuista entre pasado colonial y presente moderno, recuperando el valor de la proporción como herramienta básica para alcanzar la sobria belleza de las casa nobles, así como el sentido utilitario de los filtros solares. Por otro, los diversos sistemas de celosías aportan nuevos significados que enriquecen el lenguaje moderno; entre ellos, nuevas complejidades en la relación entre exterior e interior (sin renunciar a la continuidad espacial moderna) como también refinadas cualidades táctiles y cromáticas (Piccarolo, 2014, 164-167).

En el Hotel São Clemente (1944) Costa muestra una innovadora y expresiva forma de materializar la hibridación, ya que el edificio, de clara filiación moderna (horizontal, alargado, sobre pilotis...) fue construido casi exclusivamente con materiales y técnicas locales, principalmente de madera, en donde no faltan las *trelças* (figura 21). Sin embargo, quizás el proyecto que culmina la investigación costiana sobre la reinterpretación contemporánea de las celosías tradicionales es el complejo residencial del *Parque Guinle* (1943-1954). Aquí, la dimensión estética de los *cobogós* trasciende su estricta funcionalidad, a través de fachadas coloridas y vibrantes a modo de *patchwork*, donde la composición aparentemente casual de filtros dentro de una cuadrícula ortogonal sugiere el principio de “diversidad en la unidad”.

#### 4. EL VIAJE DE VUELTA: REINTERPRETACIONES MODERNAS DE LA CELOSÍA EN PORTUGAL

Estas experiencias brasileñas se difundieron rápidamente en Portugal a través de *Brazil Builds* (1943) y de las exposiciones y publicaciones que se realizaron en los años posteriores, irrumpiendo con fuerza en el escenario arquitectónico luso e influyendo en las reivindicaciones de los arquitectos emergentes (Beisi Ramos, 2005). Entre ellos, Keil do Amaral insistió en la urgencia de abordar un trabajo de estudio y documentación de la arquitectura popular a través del ensayo *Uma Inicativa Necessária* (1947), que se hacía eco, aunque sin explicitarlo, de *Documentação Necessária* (Costa, 1937). El propio Carlos Ramos ha afirmado que el *Inquérito* había sido consecuencia directa de las ideas de Lucio Costa (Costa, 1995, 457). De hecho, los vínculos entre la vanguardia de ambos países se estrecharon en los años sesenta, llegando a establecerse cercanos lazos de amistad entre los arquitectos portugueses con Oscar Niemeyer y, especialmente, con Lucio Costa, que en 1961 volvió a Portugal invitado por Carlos Ramos para participar en unas actividades docentes en la ESBAP para difundir los resultados del *Inquérito*.

Los referidos ejemplos ofrecieron a los jóvenes arquitectos las claves de cómo integrar armónicamente elementos de la tradición en un lenguaje plenamente moderno. De hecho, Keil do Amaral ya había experimentado en 1940 una novedosa fusión entre los modelos de la contemporaneidad europea (muy influido por la arquitectura de Dudok) y una imagen de inspiración tradicional en la *Casa do Rodízio* (Praia das Maças, Sintra, 1944) donde, por cierto, empleó una suerte de celosía de madera.

También Januário Godinho investigaba desde finales de los años 30 el modo de adaptar los códigos del Movimiento Moderno a las particularidades regionales. El conjunto de cinco *pousadas*, diseñadas y construidas para hospedar a los técnicos que trabajaban en la construcción de las presas de Hidroeléctrica do Cávado, en Serra do Gerês, son fiel reflejo del espíritu del arquitecto: muy sensible al entorno natural circundante y cuidadoso en la articulación de materiales y de sistemas constructivos tradicionales y modernos. Ejemplo de esta simbiosis es la *Pousada de Salamonde*, inaugurada en 1956, donde el metal y el hormigón armado se conjugan fluidamente con la piedra, la madera y las tejas cerámicas. La referencia a los *espigueiros* tradicionales parece clara, especialmente en la zona del alpendre. También pueden detectarse similitudes con algunas arquitecturas brasileñas en las que la rotundidad y sencillez del esquema estructural se combinan con entrepaños de cerramientos calados; en esta *pousada*, análogamente al *Grande Hotel* de Ouro Preto, los grandes huecos de la primera planta aparecen velados por celosías abatibles (figura 23). La disposición geométrica de los listones, formando cuadrados concéntricos, genera un efecto óptico trepidante, que anima la regularidad de la fachada. En realidad, Godinho ya había empleado este dibujo, formado por rectángulos concéntricos en un sistema de paneles correderos en su propia casa de la Rua Alberto de Oliveira, en Porto (1949) (figura 24) y lo repetiría, más adelante, en la *Pousada de Pisões*, Alto Rabagão (1958).

Esta influencia –de la arquitectura tradicional filtrada a través de la modernidad brasileña– también está presente en la obra de una generación más joven de arquitectos. La *Pousada de Santa Bárbara* (Oliveira do Hospital, 1955-58), proyectada por Manuel Tainha, constituye otro interesante ejemplo de conjugación de modernidad con referencias a la construcción popular de la región, en el que asimismo se utilizan celosías y otros filtros solares de madera. Inmediatamente posterior es la *Casa da Igreja* de Mondim de Basto (1958-1961), obra experimental de Fernando Távora, que nos interesa particularmente en el ámbito del presente artículo.



Figura 23: Januário Godinho, *Pousada de Sidroz* (Solomonde) (1956).  
Fuente: Estúdio Mário Novais



Figura 24: Januário Godinho, *Casa Januario Godinho*, Rua Alberto Oliveira (1949).  
Fuente: Teresa Cunha Ferreira, 2019

## 5. LA CASA DA IGREJA DE MONDIM DE BASTO: EL SINCRETISMO DE LA CELOSÍA

La *Casa da Igreja* es una residencia solariega del siglo XVIII, situada junto a la iglesia matriz de Mondim de Basto. En 1958, el arquitecto Fernando Távora recibió el encargo de renovar el edificio, desarrollando un proyecto que explora principios de conciliación entre los valores de la historia y los avances de la modernidad directamente sobre la preexistencia. Se trata, además, de un ensayo en la búsqueda de un modelo propio de intervención patrimonial. La operación de Távora, diseñada tras un meditado estudio de la preexistencia, se caracteriza por la introducción sensible del lenguaje contemporáneo, estableciéndose una respetuosa continuidad con las formas y atmósferas del pasado. En este trabajo, a pesar de su escasa repercusión, se aprecian ya las claves de un *modus operandi* que desarrollará con mayor rotundidad y autonomía en rehabilitaciones con gran repercusión en el contexto portugués, como la *Pousada de Santa Marinha da Costa* (1972-1985) y la Escuela Agrícola de Refóios do Lima (1987-1993).

El arquitecto mantuvo la estructura portante y el esquema compositivo de la planta, organizada en torno a la capilla central. Se respetaron las fachadas de traza barroca y se enfatizó el espíritu aristocrático de los salones más representativos de la casa. El proyecto fue presidido por un criterio de renovación “saludable”, diferente al habitual en aquel momento, “sin negar el pasado ni pretender continuarlo copiándole las formas” Se pretendía, según el arquitecto, “un diálogo con ese legado en nuestro lenguaje actual para obtener en esa síntesis de lenguajes una obra fresca y alegre” (Portas, 1961, 31).

En las fachadas orientadas al patio, diversos recrecidos y construcciones añadidas sucesivamente para satisfacer usos agrícolas habían desvirtuado la tipología original del edificio. La pretensión de Távora era recuperar el perfil previo, resaltando la figura de la capilla como corazón de la casa y dotar a este alzado

de un carácter unitario y de una identidad propia dentro del conjunto. De este modo, la fachada trasera, totalmente reformada, fue la que mejor reflejó una arquitectura enérgicamente moderna a la vez que enraizada en la tradición. El arquitecto eliminó los añadidos e implantó una galería abierta al patio, cerrada por grandes paneles correderos de celosía de madera.

Este nuevo frente responde a procedimientos compositivos característicamente contemporáneos (horizontal, abstracto, geométrico, continuo) y claramente opuestos a la arquitectura setecentista (de huecos verticales y puntuales en la fachada) y, sin embargo, profundamente inspirado en las tipologías, materiales y técnicas de la construcción vernácula. Es indudable que, al diseñar el nuevo alpendre, el arquitecto tenía en mente el esquema funcional y tectónico de la *casa de lavoura minhota* (presente en la zona 1 del *Inquérito*, coordinada por Távora), caracterizado por la *varanda*, un espacio cubierto pero abierto que constituía un imprescindible ámbito fronterizo entre lo público y la privacidad de las estancias interiores. A menudo, estos espacios soportados eran el escenario de diferentes trabajos manuales de la vida tradicional, donde las labores domésticas trascurrían en la compañía de otros vecinos y miembros de la casa. El porche de la casa de Mondim viene a cumplir una función semejante, como espacio social, recreativo, lugar de conversaciones y tertulias al resguardo del sol y de la lluvia.

Sin embargo, el elemento protagonista de la moderna composición de Távora es el sistema de celosías correderas de madera (figuras 25 a 28). Consiste un conjunto de ocho módulos iguales (siete de ellos cerrado el alpendre y el otro ante el acceso al comedor) de proporción cuadrada y dimensiones de aproximadamente 2,60 metros de lado. Un sólido bastidor perimetral rigidiza el enlistonado, dispuesto diagonalmente. Los paneles deslizan sobre tres pares de raíles, anclados, respectivamente, al solado cerámico y a la viga de hormigón armado.

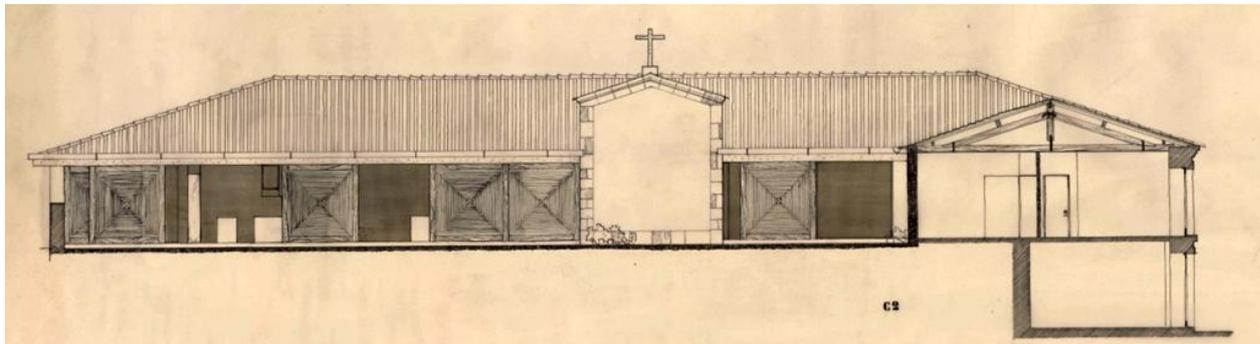
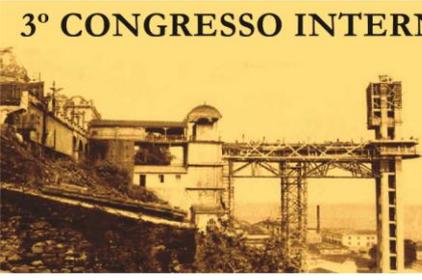


Figura 25: Fachada trasera de la *Casa da Igreja* de Mondim de Basto. Anteproyecto (1958).  
Fuente: Arquivo da Fundação Marques da Silva (PT FIMS TAV-2.2.3.1.2-01-0103-pd0032)



Figuras 26 a 28: Fernando Távora, galeria y celosía de la *Casa da Igreja* de Mondim de Basto (situación actual)  
Fuente: David Ordóñez Castañón



El empleo de estos paneles podría entenderse como una alusión a los cerramientos ligeros de madera en *espigueiros* y *sequeiros*, cuya permeabilidad permitía la ventilación y el secado del cereal almacenado. No obstante, puede establecerse también una referencia a las celosías de origen islámico que antiguamente revestían las fachadas de algunas ciudades como Braga y Guimarães. Casi al mismo tiempo, empleó un elemento parecido en los antepechos del mirador del *Posto de abastecimento duplo* en Guimarães y también utilizó otros filtros solares de inspiración tradicional en la casa de Ofir. Como sucedía en ejemplos brasileños, las diversas referencias vernáculas subyacentes aparecen reformuladas creativamente, veladas por una imagen de rabiosa contemporaneidad.

La marcada horizontalidad del alzado, el dinamismo conseguido por la movilidad de los paneles, el juego de contrastes entre el interior en sombra con las superficies soleadas, el intenso color verde en que se pintaron y la alternada orientación del enlisonado confieren un aspecto vibrante y alegre. Efectos similares conseguía Távora en el Mercado de Vila da Feira mediante el empleo de un revestimiento de azulejos blancos y azules, y en el edificio de la Rua Pereira Reis de Oporto, procedimiento que había planteado previamente en su proyecto final de carrera, *Casa sobre o mar*; todos con claras connotaciones brasileñas. Ciertamente, las referencias formales y compositivas de dichas obras a la arquitectura moderna de Brasil son diversas. A simple vista, comparten el optimismo de las estructuras atrevidas y rotundas en hormigón armado, el desparpajo en el empleo de colores vivos con contrastes intensos y la apuesta por materiales locales, como el azulejo, la cerámica o la madera. Si bien, un análisis más sosegado permite detectar otros paralelismos metodológicos en el empeño común por diseñar arquitectura de vanguardia filtrada por la tradición constructiva previa.

## 6. CONCLUSIONES

La revisión de los postulados modernos en la Europa de posguerra ya había sido anticipada en Brasil en los años treinta. La necesidad de adaptar el Estilo Internacional a los condicionantes brasileños (climáticos, sociales, políticos...) abrió la puerta a un proceso de abstracción de elementos procedentes de la tradición, entre ellos, los filtros solares: *muxarabis*, *rótulas*, *gelosías*, etc. Lucio Costa, profundo conocedor de las técnicas artesanales, abrió camino en la búsqueda de una síntesis arquitectónica, alcanzando la madurez en obras como la Casa Barão de Saavedra y *Hungria Machado*. En ellas, las celosías contribuyen a establecer un vínculo de continuidad con la tradición colonial y, de paso, enriquecen con nuevas cualidades y complejidades al lenguaje moderno.

Las experiencias brasileñas, ampliamente difundidas en Portugal tras *Brazil Builds*, enseguida tuvieron repercusión en las obras de arquitectos que reivindicaban una modernidad sensible con la identidad y la tradición propia. Hallaron en las *treliças* reformuladas por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, por un lado, una lección de tradición reinterpretada y, por otro, un vínculo con su propia historia, pues las *rótulas* y *gelosias* ya estaban presentes en la arquitectura popular *minhota*, que en ese momento estaban descubriendo a través del *Inquérito*. Los lazos arquitectónicos entre ambos lados del océano, no obstante, ya habían despertado el interés de Costa quien, de hecho, había viajado varias veces a Portugal para conocer las raíces de la tradición colonial, descubriendo, probablemente, el origen islámico de los *muxarabis*, aún conservados en Ouro Preto y Minas Gerais.

Fernando Távora, perteneciente a la generación más joven del Congreso de 1948, recogió el testigo de Janeiro Godinho y Keil do Amaral en busca de una arquitectura de vanguardia comprometida con la tradición. Los paneles móviles de cuadrados concéntricos que Távora dibuja en los alzados del anteproyecto de la *Casa da Igreja* remiten inevitablemente a los citados casos de Godinho y, por extensión, a una larga e intensa superposición de referencias cruzadas entre Portugal y Brasil, arquitectura nacional e internacional, culta y popular. En definitiva, una arquitectura conceptualmente densa que concentra en gestos sencillos y desenfadados complejas asociaciones culturales.

## REFERENCIAS

AAVV. 1980 [1961]. *Arquitetura popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.

- Andreoli, Elisabetta and Adrian Forty. 2004. *Brazil's modern architecture*. London-New York, Phaidon.
- Beisi Ramos, Tânia, Madalena Cunha Matos. 2005. "Recepção da Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal – registos e uma leitura" Seminário Docomomo Brasil 6, Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005.
- Bruno, Ernani Silva. 2000. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira: Costumes (Vol. 2)*. São Paulo: EdUSP.
- Camacho, Darwin Onésimo Jaime, Helenice Maria Sacht, and Egon Vettorazzi. 2017. "De los elementos perforados al cobogó: histórico de uso en la arquitectura brasilera y consideraciones sobre su adaptación al clima." *PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção* 8 (3): 205-216. DOI: <https://doi.org/10.20396/parc.v8i3.8650237>
- Costa, Lucio. 1936. "Razões da nova arquitectura." *Revista da Diretoria da Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* 1 (3).
- Costa, Lucio. 1937. "Documentação necessária." *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 1: 31-39.
- Costa, Lucio. 1995. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes.
- De los Ojos Moral, Jesús. 2015. *La arquitectura vernácula a la luz de la revisión de la ortodoxia del Movimiento Moderno: sus premisas y antecedentes* (tesis de doctorado). Universidad de Valladolid.
- Freyre, Gilberto. 1977 [1933]. *Casa-Grande & Senzala*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Leal, João. 2009. *Arquitectos, engenheiros, antropólogos: estudos sobre arquitectura popular no século XX português (Conferência Arquitecto Marques da Silva 2008)*. Porto: Fundação Marques da Silva.
- Mariano Filho, José. 1943. *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: Editora A Noite.
- Mello, Eduardo Keneese. 1973. *A herança mourisca da arquitetura no Brasil*. São Paulo: FAU USP.
- Mendes, Manuel (ed.). 2013. *Fernando Távora, Minha Casa / Uma porta pode ser um romance*. Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Mindlin, Henrique. 1956. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Colibirs.
- Milheiro, Ana Vaz. 2013. "A tradição em Brazil Builds e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal." Em *Portugal, Brasil, África: Urbanismo e Arquitectura – Do Ecletismo ao Modernismo*, coordenado por José Manuel Fernandes e Maria Lucia Bressan Pinheiro, 133-154. Casal de Cambra: Caleidoscópio / UAL / FAUUSP.
- Neiva Coelho, Gustavo. 2013. "Reflexos da arquitetura ibérica de origem islâmica na arquitetura brasileira." *Casa abalcoada*. Último acesso: 26 de mayo, 2019. <http://casaabalcoada.blogspot.com/2013/12/arquitetura-brasileira-i.html>
- Ortiz Orueta, Juan A. 2015. "En el principio era Távora: itinerario para la transmisión de una síntesis arquitectónica." PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid.
- Stevens Curl, James. 2006. *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture (2 ed.)*. Oxford University Press. <https://dx.doi.org/10.1093/acref/9780198606789.001.0001>
- Távora, Fernando. 1947 [1945]. "O problema da Casa Portuguesa". *Cadernos de Arquitectura* 1.
- Távora, Fernando. 2003. "Una nueva modernidad". In *Renovación, restauración y recuperación arquitectónica y urbana en Portugal*, edited by Javier Gallego Roca, 11-12. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Paes de Souza, Heloisa Maria. 2012. "O conforto ambiental na arquitetura colonial brasileira: heranças musulmanas." *Architecton. Revista de arquitetura e urbanismo* 2 (2): 41-54.
- Pessôa, José Simões. 2017. "Desenhar para compreender e lembrar: a arquitetura portuguesa no traço de Lucio Costa." *Risco* 15 (2): 50-59.
- Piccarolo, Gaia. 2014. *Um progetto di mediazione; Lucio Costa fra tutela del patrimonio e nuova architettura*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.
- Pinto, Sérgio da Silva. 1959. *Guia de Braga – Arte e Turismo*. Braga: Câmara Municipal de Braga.
- Portas, Nuno. 1961. "Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional." *Arquitetura* 71: 11-31.