



## Estructuras en el Tiempo

---

La ruina en la obra de Aires Mateus

## Structures in Time

---

The ruin in the work of Aires Mateus

**Blázquez Jesús, Pablo**

Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Sevilla, España, pablo.blazquez.jesus@gmail.com

### Resumen

El recorrido trazado a lo largo de este artículo se inicia en la célebre intervención de Manuel y Francisco Aires Mateus de Alenquer realizada en el año 1998 para comprobar que, después de veinte años de obras y proyectos, es posible vislumbrar una transferencia conceptual en torno a la idea del tiempo y la ruina que podrían estar apuntando hacia un asentamiento de ciertas estrategias ligadas al proyecto arquitectónico. Desde esta perspectiva podríamos observar algunas de sus construcciones como estructuras expuestas deliberadamente a recibir las huellas, inscripciones e incluso destrucciones acaecidas por el paso del tiempo.

**Palabras clave:** Aires Mateus, Arquitectura, Destrucción, Tiempo, Ruina

### Abstract

Over the last twenty years it is possible to understand a conceptual transference around the idea of time and ruin in some of the projects designed by architects Manuel and Francisco Aires Mateus. The path drawn along this article starts at the notorious intervention of Alenquer performed on 1998 in order to check, after the approach to some of their later projects, the possibility of analysing an evolution over the influence of the time in their works. From this perspective it is possible to observe some of their architectures as structures open to receive traces, inscriptions and even destructions due to the course of time.

**Key words:** Aires Mateus, Architecture, Destruction, Time, Ruin

## 1. TRAS EL MURO BLANCO

En el año 1998 los hermanos Aires Mateus —Manuel y Francisco— se desplazaron a la población lusa de Alenquer para visitar la parcela en la que un promotor les propondría la rehabilitación de su vivienda. Lo que en un primer momento pretendía ser una intervención sobre una edificación existente derivó en uno de los proyectos que más interés suscitaron en el panorama arquitectónico contemporáneo a principios del nuevo siglo, y del que todavía hoy somos capaces de vislumbrar una estela conceptual que se plasma sobre varias de sus obras posteriores.

Durante la fase inicial del proyecto de rehabilitación, el estudio Aires Mateus recibió la noticia de que la cubierta de la construcción había colapsado, dejando a la luz una estructura muraria de 7 metros de altura y un metro de espesor en torno a un cúmulo de escombros. En una conversación transcrita dieciocho años después ambos arquitectos rememoran la visita a aquel inmueble: “Resultó que nos quedamos fascinados por la 'nueva casa'. Antes aquello era, simplemente, una casa de pueblo normal; pero después de derrumbarse se transformó en una ruina preciosa: los muros adquirieron una fuerza increíble, el espacio que quedaba dentro, entre ellos, era admirable” (Tuñón, 2016). Ante la visión de la casa derruida, ambos arquitectos decidieron conservar aquellos muros sin protección normativa y en estado de ruina avanzada como generadores del proyecto arquitectónico que estaba por venir.

Durante los tres años siguientes la gruesa cáscara muraria se mantuvo como frontera enigmática entre las calles y el recinto interior (Fig. 1). Los antiguos huecos de puertas y ventanas —ya obsoletos— aparecían como perforaciones ambiguas sobre un enorme lienzo en ruinas. La nueva estructura de la vivienda fue emergiendo abrazada por los muros —desprovistos por aquel entonces de revestimiento alguno— dando lugar a la génesis progresiva de espacios que a medida que avanzaba la obra resultaban de sumo atractivo dada la tensión generada entre ambos cuerpos, la casa en pleno proceso de construcción, los muros fruto de la “derrota” frente al tiempo, ratificando en su conjunto que todo lo que crece pide destrucción.



Fig. 1. Vivienda de Alenquer tras el derrumbe, Aires Mateus, 1999.

Alenquer supuso un verdadero punto de partida para los hermanos Aires Mateus que, desde años atrás, venían investigando en torno al espacio como elemento primario que articulase la lógica del proyecto arquitectónico. Frente a las fotografías que recuerdan la materialidad de aquellos muros todos conocemos las instantáneas finales del edificio en el que el blanco acabó recubriendo por completo la intervención (Fig. 2).



Fig. 2. Vivienda en Alenquer, Aires Mateus, 2002.

Aquella decisión quedó recogida en palabras de los arquitectos: “El momento más interesante del proceso fue cuando estábamos a punto de terminar. Ya habíamos hecho toda la parte nueva, en hormigón, solo faltaban los acabados de la ruina y el de los muros. Queríamos pintar de blanco la casa nueva, pero no sabíamos qué hacer con el acabado del muro de la ruina. Entonces fue cuando comprendimos que si el muro de las ruinas y el muro de la casa no tuvieran el mismo acabado, el espacio entre ambos no tendría cualidad espacial. La relación con el material era lo que posibilitaba el leer al mismo tiempo esas dos realidades tan distintas, es decir, que el diálogo entre ambos muros debía ser espacial, y que la materialidad era el lenguaje común que permitía ese diálogo” (Tuñón, 2016). La coexistencia de aquellos dos cuerpos desnudos, aunque por un mínimo espacio de tiempo, uno portador de las huellas del pasado y el otro dispuesto a recibir su inscripción, cimentan la metáfora sobre la simetría subyacente entre ruina y construcción

Aquella arquitectura de formas blancas y puras acabó convirtiéndose en una de las señas de identidad de Manuel y Francisco Aires Mateus. En una entrevista realizada seis años antes, los arquitectos explican aquel asunto sobre el recubrimiento de los muros: “Huímos de la idea de su cristalización en aquel estado, que los haría contrastar abiertamente con el nuevo edificio. Los entendimos como parte integrante de la casa y como materia del proyecto; los corregimos donde fue necesario y dimos el mismo acabado blanco del conjunto” (Carvalho, 2011).

Cabría preguntarse en este punto sobre la carga conceptual que se esconde tras aquella decisión que, aunque en un primer momento parezca estar apuntando a una mera cuestión concerniente al capítulo de acabados y revestimientos de cualquier proyecto de ejecución, se ancla de una manera profunda en las distintas teorías sobre intervención en el patrimonio arquitectónico. Si lo abordásemos desde las teorías promulgadas por John Ruskin encontraríamos que el sólo hecho de mantener la ruina, e incluso el uso del recubrimiento de cal elegido, podría ser asumido bajo alguno de sus enunciados, tal y como se deduce del siguiente extracto del autor a mediados del siglo XIX: “Encalar, por ejemplo, aunque a menudo (de ningún modo siempre) se deplora como ocultamiento, no ha de ser tachado como falsedad. Se muestra como lo que es, y nada dice de lo que hay debajo (...). Se entiende por lo que es, una mera película, y por tanto, lícita hasta cierto punto” (Ruskin, 1964).

Si bien Aires Mateus optaron por priorizar la configuración espacial a través del material<sup>1</sup>, también incidían en el rechazo sobre la cristalización de la ruina. Aquella decisión, además de pretender congelar la blancura intemporal, que en realidad pertenece a un instante determinado de la obra —el de su finalización— acabó por ocultar la pátina del tiempo sobre los muros, haciendo menos comprensible la estrategia del proyecto desde el punto de vista cronológico al ser incapaces de reconocer, tras las sucesivas capas de cal, la ruina original y la historia de los restos de la antigua vivienda con la que se asocia de forma ineludible.

Si volviéramos a otro texto redactado por Ruskin sobre el paso del tiempo, podríamos desestabilizar la determinación tomada en Alenquer, ya que en uno de sus pasajes el escritor británico aludía a la desvirtualización ornamental sobre las paredes de ladrillo de las casas venecianas: “Es verdad por tanto que no hay falsedad sino mucha belleza en el uso del color exterior (...) Pero también es cierto que tales prácticas no son en esencia arquitectónicas (...) el hecho es que dividen la obra en dos partes y clases, una menos durable que la otra, que se extingue con el paso del tiempo y la deja, a menos que tenga nobles cualidades propias, desnuda y escueta (...) no debería invocarse el poder accesorio de pintar para deleite de la época inmediata (...) llegará el día en que esas ayudas desaparecerán, en el que el edificio sea juzgado por su falta de vida y entonces morirá de la muerte del delfín” (Ruskin, 1964).

Más allá del autor desde el que analicemos la obra, la única certeza es que toda creación se ve sometida a la destrucción, salvo que ejerzamos sobre ella una fuerza contraria de conservación. Para confirmar esta demoledora afirmación podríamos recurrir a las célebres fotografías tomadas por René Burri de la Villa Savoye tras años de abandono, o el reencuentro relatado por Leatherbarrow y Mostafavi con algunas obras reconocidas del Movimiento Moderno (Leatherbarrow; Mostafavi, 1993), incluso podríamos visualizar las recientes visitas del arquitecto y artista David Bestué a algunos edificios de Enric Miralles (Bestué, 2010).

---

<sup>1</sup> Sobre la búsqueda del artefacto autónomo en la arquitectura moderna a través de la abstracción inmaterial puede encontrarse más información en: Pallasmaa, 2011.

Son muchos los autores que han reflexionado sobre la fugacidad material de toda obra. Desde Marguerite Yourcenar que nos recordaba: “El día que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana, una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado mineral informe al que la había sustraído su escultor”, hasta Gilles Clément que afirmaba: “Desde el momento en que se dan por acabadas, las construcciones del hombre entran en un proceso de degradación irreversible” (Clément, 2010).

Como arquitectos e investigadores, capaces de mirar el mundo con cierta perspectiva para contextualizarlo, somos capaces de rastrear e interpretar las huellas que el paso del tiempo ejerce sobre nuestras creaciones. Amparándonos en las palabras de estos dos autores podríamos llegar a pensar en el tiempo como una herramienta capaz de filtrar lo que de “prescindible” pueda existir en las edificaciones, para “atacar”, como si de un sortilegio se tratara, a cuestiones ornamentales, así como a materiales superficiales que ocultan la verdadera estructura tras la que se sostiene la obra, proclamando así una nueva forma de intervenir sobre lo existente que acepta la realidad entrópica en la que nos situamos.

Hace pocos meses descubrí unas fotografías tomadas en el Cementerio de San Cataldo de Módena, obra del arquitecto Aldo Rossi, tras haber cumplido cuarenta años desde el inicio de su construcción. Sobre aquel insigne volumen de hormigón, cuya simplicidad formal y rotundidad proyectual lo convirtieron en uno de los estandartes de la *Tendenza* italiana, empezaban a aparecer señales inequívocas de su exposición al paso del tiempo. Mientras que en el desnudo acabado interior nada parecía haber cambiado, el recubrimiento exterior formado por una capa de enfoscado y pintura de tonos rojizos había empezado a cuartearse perdiendo gran parte de su coloración en algunas zonas y haciendo brotar el acabado de la estructura “oculta” (Fig. 3).



Fig. 3. Cementerio de San Cataldo, Módena, Daniela Mourad, 2017.

La Segunda Ley de la Termodinámica enuncia que todo sistema abierto tiende hacia el desorden. Cualquier obra arquitectónica —así como toda creación material— se enmarca en un sistema entrópico que la sumen en un estado de condicionalidad temporal. La solidificación

**Estructuras en el Tiempo. La ruina en la obra de Aires Mateus**

Pablo Blázquez Jesús

Recibido: 16/09/2018 Aceptado: 18/06/2019

<https://doi.org/10.14198/i2.2019.1.02>

de una imagen atemporal de la arquitectura se hace inviable bajo esta premisa. Por extensión, es posible imaginar que en Alenquer, el tiempo hará que la cal acabe desapareciendo para desvestir los restos de los antiguos muros, que de nuevo volverán a la superficie como ya lo estuviesen años atrás.

Pero Alenquer no sólo supuso para el estudio Aires Mateus un inicio, sino también un punto de inflexión sobre la concepción de la cuestión temporal en su arquitectura. Los arquitectos definieron esta evolución décadas después de finalizar la obra: “Ya han pasado veinticinco o treinta años desde nuestras primeras obras y sólo ahora entendemos que al principio trabajábamos para un momento específico de la obra, el de su conclusión. Pero ahora sabemos que hay momentos y que hay una vida, y que tenemos que trabajar no para el momento, sino para toda la vida (...) para nosotros la resistencia al tiempo es otro tema central. Creemos que hay que dibujar una arquitectura que el tiempo ayude a sedimentar. Hay que dejar que el tiempo también dibuje; que el tiempo contribuya, que no destruya, sino que auxilie. Creemos también que estamos en un tiempo arquitectónico en el que ya no se dibuja para la eternidad. Se acabó esa idea de lo eterno que tenían los arquitectos de las catedrales o de las pirámides: hoy dibujamos para resistir al tiempo. La permanencia en la arquitectura ya no es física, es cultural, las arquitecturas de hoy permanecerán como ideas, no físicamente — los edificios que dibujamos hoy dentro de cien o doscientos años estarán destruidos—. Seguimos dibujando para la eternidad, pero ahora para la eternidad cultural, o la eternidad de la idea” (Tuñón, 2016).

El debate en torno la determinación material en Alenquer sería infinito, como lo es el devenir temporal, que acabará por desprender la cal adherida a la ruina. Sin embargo, aquel “chispazo” conceptual que activase el inicio del proyecto se conservaría invariable. Vivienda y muros mantendrían su diálogo callado en torno al espacio que les separa. La distancia entre ambos no se vería modificada, aunque durante todos estos años podrían haber tenido la capacidad de convocar los ayeres contenidos bajo la forma que el tiempo habría dejado impreso sobre ellos.

## 2. LA RUINA HABITADA

En 2005 Manuel y Francisco Aires Mateus firmaron un breve texto junto al arquitecto Valentino Capelo de Sousa en el que afirmaban lo siguiente: “En el proceso del proyecto arquitectónico, son muchos los factores que intervienen, y, casi todos, de forma más obvia y directa. Pero entre todos, probablemente ninguno se hace sentir de una forma tan inquietante como el tiempo (...). Una de las dimensiones del tiempo que la arquitectura necesariamente incorpora es de naturaleza cíclica. Toda construcción se expone a esa sucesión de periodos de tiempo, repetidos a intervalos regulares, moldeando los días y los años” (Aires Mateus, 2005).

Cuatro años antes de estas palabras, y en paralelo a la fase final de la obra en Alenquer, el estudio comenzó a trabajar en el proyecto para la rehabilitación del Colégio da Trindade en Coimbra, un edificio cuya construcción se inició en 1555. Se trataba de un complejo edifi-

catorio que, siguiendo la tipología de iglesia colegial, estaba compuesto por un templo de amplia nave longitudinal con capillas en ambos laterales junto a los espacios educativos y de alojamiento adosados a la iglesia a través del claustro conventual, desde el que se extendía un volumen de tres plantas que terminaba por abrazar la manzana al completo en torno a un gran patio, resolviendo así las diferencias topográficas entre las distintas calles. La intervención firmada por ambos y finalizada quince años después de su inicio, convirtió este edificio en la nueva Casa de la Jurisprudencia con un nuevo programa arquitectónico compuesto por áreas de encuentro y oficinas de trabajo, resituadas en las antiguas alas residenciales, y un nuevo auditorio localizado en la iglesia.

Pero quizás uno de los temas más interesantes de esta obra sea la propuesta de intervención en el tiempo planteada por los arquitectos portugueses desde la fase de concurso hasta el final de su construcción: “Nosotros nos presentamos con la idea de preguntar al edificio cuáles eran sus elementos eternos y cuáles los efímeros, al margen del periodo al que perteneciesen. Propusimos de ese modo descartar, o sustituir, las partes construidas para ser efímeras y mantener aquellas partes construidas para ser eternas. Pero, ¿cómo saberlo? Constructivamente, lo que era efímero se hizo en madera, y lo que ha resultado eterno se hizo en piedra —los grandes muros, las arquivoltas, los arcos, las bóvedas, los claustros—. Todo lo efímero se hizo trabajando a tracción, todo lo eterno a compresión. Así que descartamos aquello que estaba sujeto a tracción, y lo sustituimos por una nueva capa, que también trabaja a tracción, pero, en este caso, en vez de emplear madera, utilizamos acero (...). Lo que importa es la intención de cada elemento en relación al tiempo, lo que fue dibujado para ser eterno se mantiene, y lo que fue dibujado como efímero se destruye. Nuestra impresión es que dentro de 50 años llegará alguien que decidirá tirar lo que le parezca efímero —lo que hemos construido nosotros—, y en su lugar construirá otro proyecto, también efímero. Pero lo eterno se mantendrá siempre” (Tuñón, 2016).

Los años que pasaron entre la propuesta presentada por Aires Mateus y el inicio de las obras corroboraron sus sospechas. Las infinitas reuniones con las entidades locales y gubernamentales en materia de patrimonio hasta la aprobación definitiva del proyecto hicieron que el tiempo ejerciese un efecto de decantación progresiva sobre el conjunto: “(...) para nosotros ha sido como si el edificio hubiera estado siempre en construcción, porque en estos años todo lo que estaba a tracción se ha ido cayendo, quedando sólo aquello que nosotros pensábamos mantener. Es como si el propio edificio hubiera ido dando la respuesta” (Tuñón, 2016). Resulta irónico imaginar las discusiones entre técnicos y políticos sobre la intervención, mientras al otro lado de la mesa, el equipo de arquitectos esperaba a que el proceso de “selección natural” evidenciara los elementos fundamentales de la obra, como si de un campo de pruebas en el tiempo se tratase.

Tan sólo los gruesos muros de mampostería resistieron. Las fotografías, recogidas tras el derrumbe de las cubiertas en el Cólegio da Trindade, nos recuerdan la imagen tomada en la vivienda de Alenquer (Fig. 4). Es fácil encontrar en nuestras ciudades mediterráneas ruinas similares a las expuestas en estas instantáneas en las que tan sólo permanecen en pie sus es-

estructuras verticales. Se trata de un pacto tácito e inexorable con la entropía y la gravedad: mientras los muros trabajan fundamentalmente a compresión, utilizando para ellos elementos masivos, en las cubiertas se hace necesaria la utilización de sistemas con materiales más ligeros, y por coherencia lógica de menor durabilidad, que permitan resolver las compresiones y las tensiones por tracción.



Fig. 4. C3legio da Trindade antes de la intervenci3n, Aires Mateus, 2013.

El peque1o diagrama en secci3n con el que se resume la intervenci3n de Coimbra condensa gran parte de la energa del proyecto (Fig. 5). Los nuevos espacios programáticos que acabaron habitando entre los gruesos muros de la ruina fueron construidos con estructuras metálicas de gran ligereza y reversibilidad evitando el contacto entre ambas entidades. La mínima distancia de separaci3n perceptible en los planos constructivos y durante la fase de obra, casi como si de una fisura se tratase, permiten una mejor comprensi3n de la estrategia (Fig. 6).

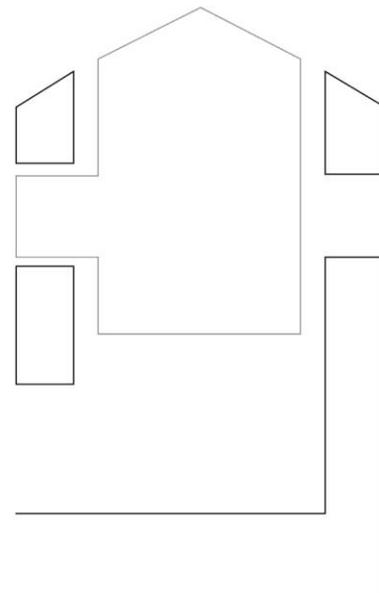


Fig. 5. Secci3n conceptual de la intervenci3n en el C3legio da Trindade, Aires Mateus, 2012.



Fig. 6. Fotografías tomadas durante la fase de obra del Colégio da Trindade, Aires Mateus, 2013-2016.

Como en Alenquer, el blanco acabó colonizando la mayoría de los espacios en el interior del edificio, haciendo difícil comprender los distintos tiempos congregados en él. Sin embargo, existe una mirada con un cierto avance reflexivo en este proyecto: las nuevas piezas erigidas en el Colégio da Trindade podrían desaparecer bajo el efecto del tiempo como lo hicieron las antiguas cubiertas, haciendo implícito a su vez el aprendizaje adquirido en el por aquel entonces reciente proyecto de Alenquer. Existe aquí un nuevo salto conceptual en la obra de Aires Mateus en el que sus construcciones podrían ser sustituidas por otras sin interferir en modo alguno sobre la preexistencia, mostrándonos así la capacidad que una estructura en ruinas contiene para reaprovechar, de una forma cíclica, futuras intervenciones (Fig. 7).

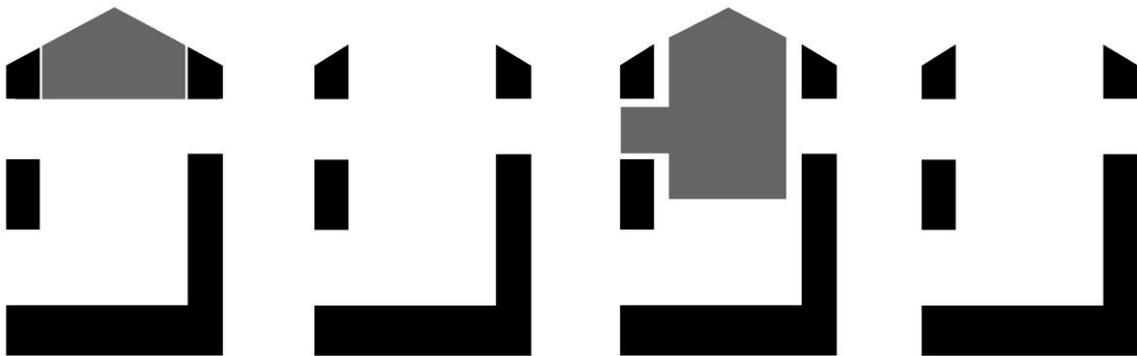


Fig. 7. Secciones conceptuales de las fases en el tiempo del Cólégio da Trindade, Pablo Blázquez y Beatriz Fernández, 2018.

### 3. LECTURAS OCULTAS

Bajo estas premisas podríamos conciliar un tercer proyecto que junto a la casa en Alenquer y la intervención en Coimbra estuvo sobre la mesa entre los años 2000 y 2002 en el estudio de Aires Mateus. La intervención sobre el antiguo almacén de vinos en Brejos de Azeitão podría ser releída bajo algunas de las claves observadas en los proyectos anteriores, desde el respeto por los gruesos muros, hasta la decisión de introducir el programa de la vivienda a través de piezas *ex novo* que se separan de ellos y flotan sobre el espacio interior cubierto bajo la estructura de madera rehabilitada (Fig. 8).

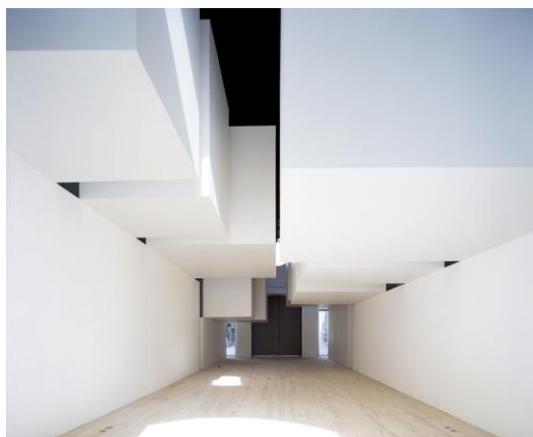


Fig. 8. Vivienda en Brejos de Azeitão, Aires Mateus, 2003.

Si proyectar significa desde su raíz etimológica lanzar o dirigir hacia delante una idea para acercarla hacia el presente, sería interesante llevar hacia el límite las conclusiones extraídas en el proyecto del Colégio da Trindade. Encontraríamos entonces que tras la vivienda de Azeitão asoma su homóloga de Alenquer. Tan sólo haría falta que el tiempo acabase por hacer desaparecer primero la cubierta “efímera”, surgiendo entonces un nuevo diálogo entre muro y vivienda, para “a continuación”, hacer caer las cajas programáticas que en una suerte de ilusionismo mágico se sostienen a tracción sobre el suelo. El devenir temporal sobre el antiguo almacén demostraría la teoría de “*ruins in reverse*” promulgada por Robert Smithson (Smithson, 1996), demostrándonos que tras la construcción de Brejos se esconde la ruina que sirvió como hipótesis de partida en Alenquer (Fig. 9), demostrando así una evolución desde sus inicios sobre el concepto de ruina en la obra de Manuel y Francisco Aires Mateus.

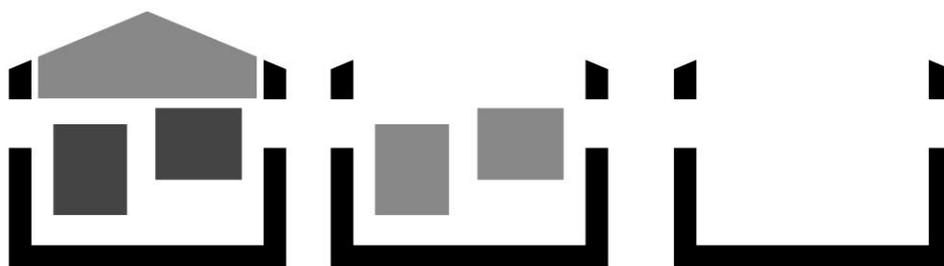


Fig. 9. Secciones conceptuales fases destructivas en Azeitão, Pablo Blázquez y Beatriz Fernández, 2018.

“Aunque la arquitectura no sea realmente eterna, sí que puede ser eterno el principio al que se somete (...)” (Carlvalho, 2011). De las palabras pronunciadas por Manuel y Francisco Aires Mateus es posible vislumbrar la posibilidad de que ambos asuman, desde su posicionamiento como arquitectos, que toda creación arquitectónica, desde el mismo momento que se sitúa en la realidad, es temporal y efímera. Y quizás detrás de esta aceptación se encuentre el posicionamiento que tomaron para el diseño aún no construido de la casa en Barreiros.

Los muros en ruinas de dos antiguos almacenes sirven como preexistencia a la que la vivienda se adosa, generando un espacio intermedio como en Alenquer, Coimbra y Azeitão. En esta ocasión, y tal y como queda explícito en la memoria del proyecto, los arquitectos mantendrán el acabado exterior de los muros de los almacenes, mientras que en el interior de nuevo apostarán por el uso del color blanco.



Fig. 10. Diagrama conceptual de la intervención y estado original de los almacenes de Barreiro, Aires Mateus, 2012.

Existen en esta casa dos detalles que podrían estar apuntando hacia un asentamiento de ciertos criterios proyectuales. El respeto de las huellas del tiempo sobre la ruina —aunque tan sólo se muestren hacia el exterior— vislumbran una mirada sobre el paso del tiempo como constructor de memoria. La inclusión en el interior de la vivienda del vaso de la piscina, construido en la propia cubierta, tensiona de tal forma el espacio central del conjunto que parece estar al límite de su propia capacidad estructural, señalando quizás a un futuro colapso de la cubierta perceptible incluso en la propia maqueta (Fig. 11).

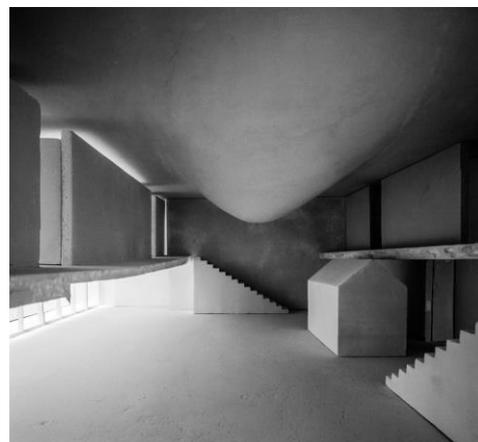


Fig. 11. Maqueta interior de vivienda de Barreiro, Aires Mateus, 2012.

De nuevo el diagrama del proyecto en sección podría trasladarnos hacia la apuesta asumida en el C6legio da Trindade, o al futuro imaginado en Azeit6o. La propuesta aparecería como una intervenci6n “efimera” que vendr6 a ser sustituida frente a los restos de una ruina que se presume perpetua.

#### 4. ESTRUCTURAS EN EL TIEMPO

Las dos viviendas proyectadas en Monsaraz y Fontinha demuestran el inter6s de Manuel y Francisco Aires Mateus por la utilizaci6n de las c6pulas, construidas quiz6s tras los recuerdos de sus viajes por algunas de las ruinas arqueol6gicas del sur de Italia. Tras el espacio principal de ambas viviendas es posible distinguir las visitas a la gruta de Tiberio, Villa Adriana y los templos de Diana y Mercurio en Baiae, de las que quedaron anotadas las siguientes reflexiones: “Nuestra impresi6n es que la ruina de una c6pula es mucho m6s interesante que su original, por eso quisimos hacer una c6pula, para poder ‘tallarla’ donde quisi6ramos y probar nosotros mismos los efectos del tiempo” (Tu6n, 2016). Aunque en su origen aquellas palabras giraban alrededor de la casa en Fontinha, surge la paradoja de que sea la vivienda de Monsaraz la que en estos momentos se encuentre convertida en el verdadero experimento acerca del efecto temporal sobre su obra.

Fue en el proyecto de Monsaraz donde el estudio prob6 por primera vez la construcci6n de una c6pula semiesf6rica en una vivienda enterrada bajo la topografía y todavía en construcci6n. Algunos de los patios circulares por los que penetrar6 la luz en la zona de noche a6n no han sido horadados, mientras la zona de día —ya finalizada— se vuelca hacia el embalse artificial de Alqueva cubierta por una l6mina de hormig6n perforada con un 6culo que desde hace varios a6os se muestra desnuda (Fig. 12).



Fig. 12. Vivienda en Monsaraz, Jo6o Guimar6es, 2017.

Dos años antes de comenzar el proceso de diseño en Monsaraz otra vivienda realizada también por el estudio quedó paralizada en el Parque Natural de Arrábida (Fig. 13). Es razonable pensar que, junto a la experiencia de los otros proyectos ya mencionados, y tras aquel proceso de abandono en el tiempo, los arquitectos empezasen a detectar ciertas huellas sedimentándose sobre la estructura de hormigón, imaginando así un posible trasvase conceptual entre estas evidencias y la decisión premeditada de exponer la futura cúpula de Monsaraz desprovista de revestimiento o acabado alguno.



Fig. 13. Vivienda en el Parque Natural de Arrábida, Aires Mateus, 2013.

Desde hace más de una década la casa de Arrábida parece fundirse con el territorio como si el paisaje del parque natural retomara lentamente lo que en su día le fue arrebatado (Fig. 14) mientras lejos de allí, su “homóloga” en Monzaraz terminará por recibir el poso temporal sobre la superficie de la cúpula.



Fig. 14. Vivienda en el Parque Natural de Arrábida, Aires Mateus, 2013.

En el año 2017, Manuel y Francisco presentaron la instalación *Ruin in Time* para la Bienal de Arquitectura de Chicago, un amplio catálogo de fotografías a color del estado en el que se encontraban las viviendas de Arrábida y Monsaraz que fueron proyectadas en bucle sobre dos grandes pantallas envueltas por la oscuridad de la sala (Fig. 15). Las evocadoras imáge-

nes de aquella instalación visual construyen por sí mismas un diálogo sobre la evolución en el tiempo que lleva a una obra desde su génesis hasta un estado límite, pero no último, y es que cualquier construcción procede y se lanza hacia una futura ruina. De esta forma, mientras estas dos casas continúen sobre el paisaje portugués servirán para testar la influencia del tiempo sobre ellas, una experiencia que, como si de dos probetas se tratasen, permitirá analizar lo que permanece y lo que se “evapora”, y es que como apuntasen Manuel y Francisco Aires Mateus: “(...) al final, quizá no haya nada más fácil de hacer, que dejar pasar el tiempo” (Aires Mateus, 2005).



Fig. 15. *Ruin in Time*, Instalación diseñada por Aires Mateus para la Bienal de Arquitectura de Chicago, Aires Mateus, 2017.

Esta reciente instalación, junto con el recorrido trazado a lo largo del texto nos permite comprobar que, tras veinte años de obras y proyectos, existe una transformación sobre el entendimiento de la dimensión temporal y su relación con la ruina en el trabajo del estudio Aires Mateus. Para ambos arquitectos el acercamiento hacia la ruina no deviene en una mirada meramente contemplativa, sino que aparece como un fin capaz de activar estrategias desde las que poder seguir avanzando en su incesante investigación en torno a las lógicas del proyecto arquitectónico. Será por tanto de sumo interés continuar la estela de esta evolución en sus obras futuras y pasadas.

## 5. AGRADECIMIENTOS

Al estudio de Manuel y Francisco Aires Mateus por la atención, información y documentación facilitada para la redacción del presente artículo.

## 6. REFERENCIAS

AIRES MATEUS, Francisco; AIRES MATEUS, Manuel; CAPELO DE SOUSA, Valentino. *El Tiempo*. Circo. 2005, núm. 131.

BESTUÉ, David. *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Barcelona: Tenov, 2010.

CARVALHO, Ricardo. “Sobre la Permanencia de las Ideas”. *AIRES MATEUS 2002-2011: construir el molde del espacio*. El Croquis. 2011, núm. 154.

CLÉMENT, Gilles. “El jardín en movimiento”. En: ÁBALOS, Iñaki (ed.). *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohnsen. *On Weathering: The Life of Buildings in Time*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

PALLASMAA, Juhani. “Materia, hapticidad y tiempo: Imaginación material y la voz de la materia”. *John Pawson: la voz de la materia*. El Croquis. 2011, núm. 158.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Pamplona: Aguilar, 1964.

SMITHSON, Robert. “A tour of the monuments of Passaic, New Jersey”. FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley; Los Ángeles; London: University of California Press, 1996.

YOURCENAR, Marguerite. *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1989.

TUÑÓN, Emilio. “Una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus”. *AIRES MATEUS 2011-2016: en el corazón del tiempo*. El Croquis. 2016, núm. 186.

**BIO****Pablo Blázquez Jesús**

Licenciado en Arquitectura y Máster en Arquitectura Sostenible por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, con el segundo premio al mejor Trabajo Fin de Máster y el primer premio de la editorial Recolectores Urbanos. Actualmente es estudiante de doctorado, asistente honorario en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos y miembro del grupo de investigación de Proyectos y Patrimonio Tep-141 de la Universidad de Sevilla. En el curso 2005 fue profesor invitado en la Universidad peruana Santo Toribio de Mogrovejo. Ha participado como organizador, conferenciante y profesor en diversos seminarios, jornadas y workshops. Sus proyectos e investigaciones han sido recogidos en publicaciones científicas y han recibido diversos premios y reconocimientos como el primer premio del Colegio de Arquitectos de Huelva, finalista en la XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo o una mención de honor en la Bienal de Venecia 2016.

Degree in Architecture and Master in Sustainable Architecture from the School of Seville with the second prize for the best master's project and first prize of the publisher Recolectores Urbanos. Currently he is a Phd student, Honorary assistant in the Department of Architectonic Projects and member of the project and heritage research group Tep-141 of the University of Seville. In the course 2005 he was Visiting Professor at the Peruvian University Santo Toribio de Mogrovejo. He has taken part as organizer, lecturer and teacher in several seminars and workshops. His projects and research have been collected in scientific publications and receiving various awards and recognitions as first prize of the College of Architects of Huelva, finalist in XIII Spanish Biennial of Architecture and Urbanism or an honorable mention in a Venice Biennale 2016.