



21 EDIFICIOS

DE ARQUITECTURA
MODERNA
EN OPORTO

Edición y estudio introductorio a cargo de
Daniel Villalobos y Sara Pérez

VEINTIÚN EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN OPORTO

Daniel Villalobos, Sara Pérez, María Castrillo, Luis Santos, Ana Lúcia Virtudes, Adriano Zilhao,
Javier Pérez, Manuel da Cerveira, Darío Álvarez, Jorge Cunha, Alexandra Trevisan, Iván I. Rincón,
Josefina González, Fátima Sales, Silvia Cebrián, Nieves Fernández,
Juan Carlos Arnuncio, Víctor Varão, José María Jové,
Federico Rodríguez, Juan Antonio Cortés, Rodrigo Almonacid.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Veintiún edificios de arquitectura moderna en Oporto / edición e introducción Daniel Villalobos y Sara Pérez; (et al.);.- Valladolid: Asociación Cultural "Domus Pucelae": Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; Oporto: Escola Superior Artística do Porto, 2010, Editorial Sever-Cuesta.

340 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN 978-84-85022-89-2

1. Arquitectura moderna- Siglo XX- Portugal- Oporto. Discursos, ensayos, conferencias. I. Asociación Cultural "Domus Pucelae". II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Escola Superior Artística do Porto. IV. Editorial Sever-Cuesta. V. Villalobos Alonso, Daniel, Pérez Barreiro, Sara ed. VI. Castrillo, María, Santos, Luis, Virtudes, Ana Lúcia, y Zilhao, Adriano. VII. Pérez Gil, Javier y da Cerveira, Manuel. VIII. Álvarez Álvarez, Darío. IX. Cunha, Jorge. X. Trevisan, Alexandra. XI. González Cubero, Josefina. XII. Rincón Borrego, Iván. XIII. Sales, Fátima. XIV. Pérez Barreiro, Sara. XV. Cebrián, Silvia. XVI. Fernández Villalobos, Nieves. XVII. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. XVIII. Varão, Victor. XIX. Rincón Borrego, Iván. XX. Villalobos Alonso, Daniel. XXI. Jové Sandoval, José María. XXII. Rodríguez Cerro, Federico. XXIII. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. XXIV. Almonacid Canseco, Rodrigo.

72.036(460.121)"19/20"

- © de los autores
© 2010, de la edición:
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)
Asociación Cultural "Domus Pucelae"

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Sara Pérez Barreiro

ISBN: 978-84-85022-89-2

Depósito legal: VA. 596-2010

Imprime: Editorial Sever-Cuesta

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:

"VEINTIÚN EDIFICIOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN OPORTO"

Daniel Villalobos y Sara Pérez

11

"BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA URBANÍSTICA DE OPORTO"

María Castrillo, Luis Santos, Ana Lidia Virtudes y Adriano Zilhao

25

"ESTACIÓN DE SÃO BENTO"

Javier Pérez y Manuel Da Cerveira

43

"CASA Y PARQUE SERRALVES"

UNA VILLA MODERNA. LA CASA Y EL JARDÍN SERRALVES

Darío Álvarez

57

"COLISEU DO PORTO". 1937-1941

Jorge Cunha

81

"CINEMA BATALHA"

ARTUR ANDRADE. 1944-1947

Alexandra Trevisan

95

"VIVIENDAS MODERNAS"

LA VANGUARDIA MODERNA EN OPORTO: LAS RESIDENCIAS SINGULARES DE VIANA DE LIMA Y CELESTINO DE CASTRO

Josefina González

109

"MERCADO DEL BUEN SUCESO". 1949-1952

Iván I. Rincón

123

"EDIFICIO PARNASO"

PORTO, 1954-1955. A ARQUITECTURA CRIATIVA DE J. CARLOS LOUREIRO

Fátima Sales

137

"PALACIO DE DEPORTES"

Sara Pérez

147

"CASA DE FÉRIAS EM OFIR"

LA MATERIALIZACIÓN DE LA «TERCERA VÍA»

Silvia Cebrián

159

7

<p>“PARQUE MUNICIPAL Y PISCINA DE LA QUINTA DA CONCEIÇÃO”. 1956-62 REINVENTAR LA MEMORIA. PROPUESTAS DESDE UNA «TERCERA VÍA» Nieves Fernández</p>	175
<p>“PABELLÓN DE LA QUINTA DA CONCEIÇÃO” EL PABELLÓN DE TENIS DE FERNANDO TÁVORA Juan Carlos Arnuncio</p>	193
<p>“CONVENTO DAS IRMÃS FRANCISCANAS DE CALAIS” GONDOMAR, 1961/1971: LUGAR E PROJECTO. ARQ. FERNANDO TÁVORA Victor Varão</p>	207
<p>“CASA DE CHÁ Y PISCINAS DE MAR DE MATOSINHOS” ARQUITECTURA Y PAISAJE EN LA CASA-RESTAURANTE BOA-NOVA Y LAS PISCINAS MUNICIPALES EN LEÇA DE PALMEIRA DE ÁLVARO SIZA: «DOS MIRADAS PARA UN SOLO MAR» Ivan Rincón</p>	223
<p>“FACULTAD DE ECONOMÍA U. P.” A. E. VIANA DE LIMA, 1961: «LA CASA HIJA DEL SOL» Daniel Villalobos</p>	237
<p>“FUNDACIÓN SERRALVES” ÁLVARO SIZA: LA FUNDACIÓN SERRALVES. ELOGIO DEL PASEO ARQUITECTÓNICO José María Jové</p>	257
<p>“ESTACIÓN DE METRO «CASA DA MUSICA»” LA LUZ DEL SÓTANO. INTERVENCIÓN DE EDUARDO SOUTO DE MOURA EN EL METRO DE OPORTO_ESTACIÓN CASA DE LA MÚSICA, 2005. Federico Rodríguez</p>	277
<p>“CASA DA MUSICA” LOS TORTUOSOS CAMINOS DE REM KOOLHAAS EL PROYECTO DE LA CASA DA MUSICA Y LA BÚSQUEDA DE LA FORMA ANTIPLATÓNICA Juan Antonio Cortés</p>	297
<p>“PARQUE QUINTA DA GRUTA” JOAO ÁLVARO ROCHA: «TIERRA FÉRTIL» INTERVENCIÓNES ARQUITECTÓNICAS EN LA QUINTA DA GRUTA Rodrigo Almonacid</p>	315

"FUNDACIÓN SERRALVES"
ALVARO SIZA: LA FUNDACIÓN SERRALVES.
ELOGIO DEL PASEO ARQUITECTÓNICO

JOSÉ MARÍA JOVÉ SANDOVAL

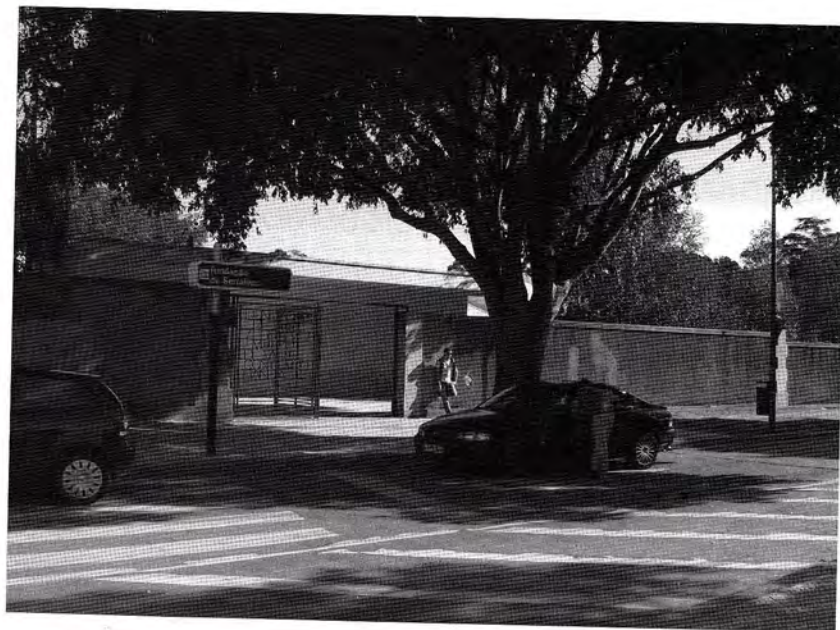
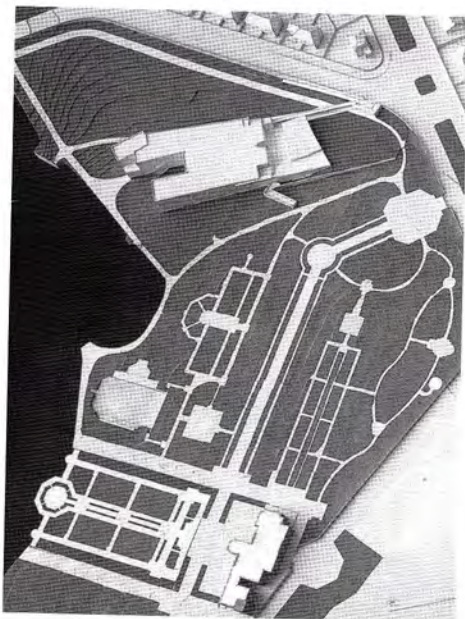
En 1991 Siza aborda el proyecto para la Fundación Serralves en la ciudad de Oporto, un edificio que tendría que edificarse en la Quinta de Serralves, donde se encuentra una villa construida en los años treinta por el Conde de Vizela. Este lugar, recuperado para la ciudad, es una hermosa sucesión de jardines geométricos que se extienden desde la casa, hasta el fondo donde se encuentra el bosque. La Fundación, prevista como museo de arte contemporáneo, se situará dentro del recinto, pero en una zona lateral, próxima al muro que delimita la quinta hacia la calle. El lugar fue elegido porque antes estaba ocupado por el huerto y el jardín de especies vegetales, y carecía de grandes árboles, que sino habrían tenido que ser destruidos¹, además se encuentra próximo a la avenida principal.

La elección de este sitio determinará el resultado final en varios sentidos. Primero, porque renuncia a su presencia respecto de la ciudad, oculta tras el alto muro de la finca, a pesar de la importancia que desde el punto de vista ciudadano pretendía la Fundación. Segundo, la construcción se aparta de la composición general del jardín, adoptando una posición secundaria que



1. *Álvaro Siza*: Fundación Serralves. 1991.

¹ Según se describe en la memoria que acompaña al proyecto en "*Álvaro Siza, 1958-94*", El CROQUIS 68-69, Madrid, 1994, p.154.



2. Fundación Serralves. Maqueta de proyecto.
3. Fundación Serralves. Entrada al recinto.

permite no alterar el carácter del parque, así el nuevo edificio se integrará en una secuencia secundaria de recorridos, en cierta medida parecida a como lo hacen los pabellones de servicio, o el conjunto de la pista de tenis de esta villa. Tercero, su materialidad blanca, abstracta, se fundirá en el parque, cuyos árboles primitivos, o plantados con la nueva intervención, reducirán la presencia del enorme volumen que requiere el nuevo museo.

En una primera aproximación, cuando uno visita la Fundación, se pueden percibir estas cuestiones; para acercarse a ella es necesario traspasar el antiguo muro que delimita la propiedad, la estructura del jardín geométrico que se vincula a la villa no se ve alterada, y los grandes muros blancos pasan casi desapercibidos tras los árboles, sólo se puede tener una visión del edificio en algunas zonas concretas, despejadas y controladas



4. Fundación Serralves. Fachada este.

mediante el nuevo diseño del jardín que lo rodea. Y aún podemos detectar otro asunto, el terreno presenta una pendiente importante en el sentido norte-sur, sin que, aparentemente, sea determinante para el proyecto, pues más bien el edificio parece incrustarse en el terreno, como un barco contra la playa.

Pocos años antes, en 1988, Siza había tenido la oportunidad de proyectar otro museo, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, cuya construcción terminaría en el año 1993, por tanto casi coetáneo a la Fundación Serralves. Esto le permitirá trabajar sobre temas ya experimentados, en particular en la concepción de los espacios museísticos, carácter, organización, iluminación natural y artificial, etc., sin embargo aquel proyecto tenía unas repercusiones urbanas mucho más comprometidas². Situado junto al Convento de Santo

² "Cuando recibí el encargo de construir un museo en Santiago de Compostela, se me pidió expresamente que lo situara lejos de la calle. Una vez más, se manifestaba este miedo generalizado a la arquitectura que, siendo justo admitirlo, no deja de ser razonable."

Texto de Alvaro Siza, *El museo de Santiago de Compostela*, incluido en Kenneth Frampton "Alvaro Siza, obra completa", Gustavo Gili, Barcelona 2000.



5. Fundación Serralves. Apariencia de densidad a través del hueco.

³"El conjunto heterogéneo de plataformas de que consta el jardín -asimétricas, de formas diversas y en sentido ascendente-, también he determinado la geometría del nuevo edificio, que se convierte en remate armónico de la colina que desciende hacia la calle".

De la memoria del proyecto, incluido en "Álvaro Siza, 1958-94", El Croquis 68-69 p. 184.

⁴"Recuerdo que cuando comencé con el museo tuve la idea de construirlo en mármol blanco... El hecho es que yo mismo -quizás incluso por timidez o por cierto sentido de responsabilidad- abandoné la idea, pues creí que podría haber sido una "exhibición de fuerza"."

Entrevista con José Aldrete-Haas, Bomb, 68, verano 1999, pág. 50-51; citado por en Kenneth Frampton "Álvaro Siza, obra completa" op. cit., p. 51, nota 54.

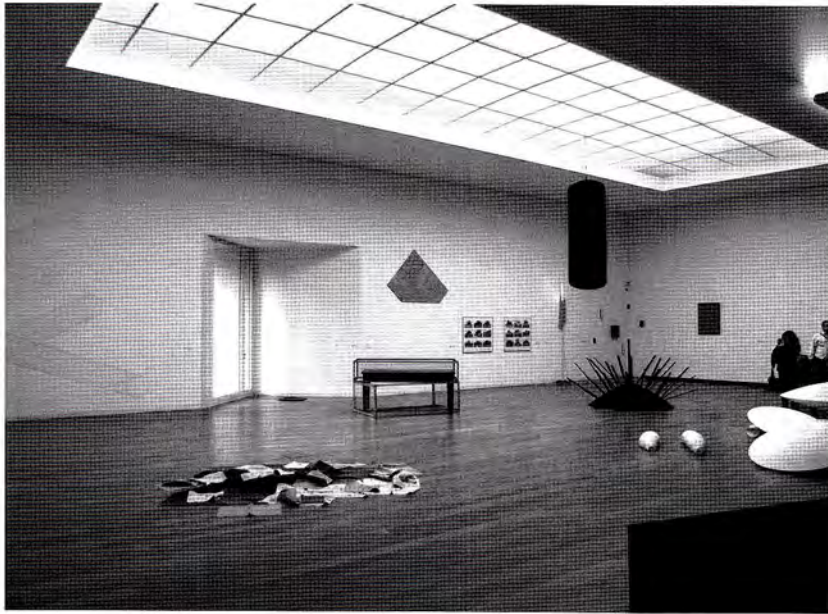
Domingo de Bonaval, entre la calle Valle Inclán y el antiguo huerto del convento, el edificio se dispone junto a la calle, definiendo un nuevo frente urbano con una planta que resulta del compromiso entre los tres elementos persistentes.

Su geometría está constituida por tres volúmenes rectangulares articulados por dos triángulos, con la que puede adaptarse a los requerimientos del exterior; dos rectángulos hacia la calle, y el tercero que ordena el jardín. Cada uno de los volúmenes se especializa acogiendo funciones específicas, como el vestíbulo y la administración, el auditorio y la biblioteca, y las salas de exposición; esta disposición diferenciada de los espacios del museo encuentran su hilo conductor en el recorrido, acompañado por la luz -diversa, contrastante, o unificadora-. Una espina recorre el cuerpo que contiene las salas de exposiciones, alberga las escaleras y los corredores que conectan los distintos niveles, de manera que el visitante entra y sale de ella según se requiera, y permite el conocimiento del edificio mientras se ve acompañado por distintas sensaciones.

Esta condición sustantiva que adquiere el recorrido se transmite también al exterior, el edificio, el parque y el convento forman un conjunto único³; el sistema de plataformas del jardín parece prolongarse en el interior, mientras que el volumen del museo se deforma en planta baja para construir el espacio triangular de entrada al nuevo jardín, entre el convento, el muro existente y la casita que se ha conservado.

El museo se construye con un sistema de muros de hormigón que obedecen a la concepción primaria del volumen. Un sistema de cajas, puras y sencillas, apto para recibir el programa del museo. Se trata de un procedimiento semejante al de hacer la maqueta, la estructura coincide, sustancialmente, con los muros que componen el sólido, y entre los muros, una gran cruzija resuelve los distintos forjados.

Pero será el material el factor determinante, las fachadas se revisten con placas de granito de Santiago, a pesar de las



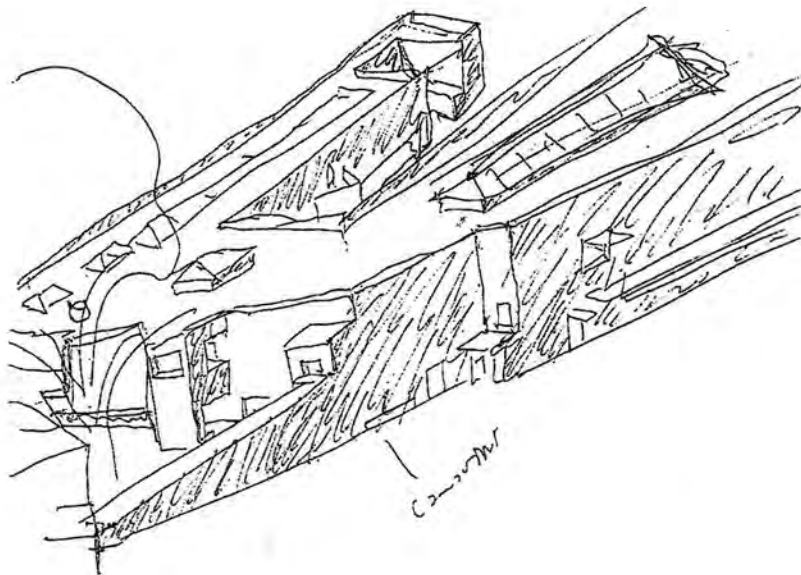
6. Fundación Serralves. Sala de exposiciones del ala este.

dudas del propio Siza⁴, consiguiendo un edificio *muy sólido*⁵ que encuentra en su relación con el jardín su auténtica razón de ser. Sus volúmenes son densos y herméticos, casi sin perforaciones, y cuando aparecen están cargadas de solidez, pues, a pesar de su gran tamaño, la presencia y la pesadez de los grandes muros hacen disminuir su dimensión perceptiva, hasta el punto que el interior pasa casi desapercibido desde fuera.

Será esta cuestión de la hermeticidad otro de los recursos a los que Siza acude con asiduidad, recordemos la casa Manuel Magalanes (1967-70), donde todo el proyecto se desplaza hacia el interior de la parcela, ofreciendo hacia la calle una visión desconcertante, pues se confunden el muro de cierre del jardín y los que constituyen la propia casa, sin que se perciba ningún hueco que pueda transmitir la idea de que allí exista un lugar habitable.

⁵ Alvaro Siza, "El museo de Santiago de Compostela", publicado en "Álvaro Siza, obra completa", op. cit, p. 238.

7. Fundación Serralves. Croquis inicial.



En cierta medida esto es lo que ocurre en Serralves, el edificio no se divisa desde el exterior, el muro de la finca nos impide su visión, y será necesario traspasarlo, a través de un hueco practicado en él, para acceder al recinto donde se encuentra la Fundación. Sus fachadas son ciegas, casi no hay perforaciones, las pocas ventanas que contienen están ocultas bajo la sombra de los aleros, o dentro de volúmenes que se proyectan al exterior, solamente se percibe algún hueco de tamaño desproporcionado. Podría parecer que estos alzados carecen de composición, son muros limpios, blancos, abstractos. Para comprenderlo debe de analizarse desde el interior, desde aquí encuentra su sentido cada uno de ellos, situados en los precisos lugares donde se requiere un énfasis lumínico, o una relación con el exterior.

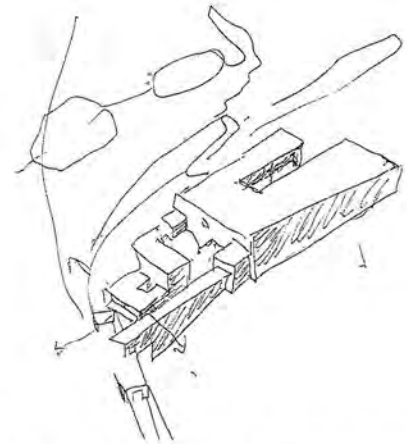
En las salas se producen dos tipos de ventanas, las que se encuentran *colgadas* de la pared, situadas elevadas y fronta-

⁶ En relación a la *caja volumétrica*, y la apariencia de espesor o condición profunda, consultar el artículo de Juan Antonio Cortés, "Los desplazamientos de Álvaro Siza", publicado en ANALES DE ARQUITECTURA nº 4, Universidad de Valladolid, 1992, pp. 193-199.

les, son recortes en el muro que atrapan un trozo del jardín exterior, como un cuadro natural; y las que surgen del suelo, aquellas a las que uno se puede aproximar, y mirar. Estas segundas están en los volúmenes que se proyectan hacia el exterior, que las enmarcan en una especie de *hornacina*, aquí la visión no es frontal, la posición de la carpintería y la presencia de los paramentos que la envuelven, proporcionan una condición de profundidad⁶. Esto se pone de manifiesto cuando se comprueba que la orientación del hueco se produce hacia el norte, y por tanto no se debe a cuestiones de protección solar, sino que persigue transmitir la sensación de espesor y de hermeticidad que no es capaz de proporcionar el sistema de delgados muros con el que se construye el edificio.

Si analizamos alguno de los croquis iniciales del proyecto para Serralves podemos observar que responde a un esquema en forma de U, organizando un patio, sistema que nos remite a muchos de sus trabajos precedentes. Parece pertinente traer aquí el Pabellón Carlos Ramos (1985-86), por ciertas similitudes que analizaremos a continuación. Este pabellón de dos plantas destinado a albergar varios talleres de la escuela de Arquitectura, se sitúa en un jardín como en el caso de los museos. Su tipología corresponde a una forma de U que abraza un patio abierto, la planta es un trapecio irregular, una forma distorsionada, aparentemente apriorística. Pero no es así, sino que es debido a la presencia del jardín y de las preexistencias, caminos, muros, edificios, y vegetación, con los que el edificio establece una sutil relación.

El patio se abre al sur donde se encuentra un roble de enormes dimensiones, con el que casi construye un espacio triangular, situado aproximadamente en el vértice. La presencia de este árbol determina la longitud del ala este, de menor tamaño que la oeste; y mientras aquella se apoya en el borde del camino que conduce a la villa original de la finca, la otra se mueve con libertad dentro del parterre, hacia el árbol y comprimiendo la abertura de la U⁷.



8. Fundación Serralves. Croquis inicial.

⁷ "Tanto la dimensión de la casa primitiva y los dos pabellones existentes a recuperar, como el bello jardín, -que se pretendía mantener libre en la incorporación del tercer pabellón- me llevaron a una relación jerárquica entre ellos. Pronto vi claro que era necesario crear esa *atmósfera común*, la idea de patio y se eligió la forma de U para ayudar a abrir y componer los espacios residuales. Los accidentes del muro se utilizan como puntos singulares, enfatizando lo que era más adverso. El acceso principal, acentúa una dimensión más dinámica."

Entrevista realizada por Sara de la Mata y Fernando Porras, publicada en ARQUITECTURA nº 271-272, Madrid, junio 1988, p. 191.

9. Fundación Serralves. Explanada frente a la Fundación.



En el ala norte se sitúa la entrada, pero el perfil de la planta podría confundirnos, pues en su centro emerge un volumen que parece contener el acceso; sin embargo este no se encuentra aquí, sino que está en la esquina noroeste, que se proyecta hacia el exterior, casi para recibir al visitante. La otra esquina se retranquea achaflanada, en planta baja, mientras que en planta primera mantiene el volumen completo. Dentro del volumen emergente de la entrada -que solo es de planta baja- está la escalera que comunica con la planta primera, y que arranca casi desde la puerta. Se genera así un vestíbulo pequeño, dominado por la presencia de la escalera⁸, que se encuentra tres escalones por encima del suelo de la planta baja. Esta diferencia de nivel entre la entrada al edificio y la planta principal, que nos obliga a descender hacia ella, se ha conseguido mediante

⁸ La escalera se sitúa en el centro del vestíbulo, avanza casi hasta la puerta, y nos lanza hacia la planta primera, atravesando un vacío formado por un arco de círculo, que deja a la vista, sobre nuestra cabeza, el interior de la esquina del edificio. Como dice el propio Siza, una solución que *acentúa una dimensión más dinámica*, enlazando espacialmente las dos plantas del Pabellón. Una fotografía de la maqueta de este espacio se puede ver en ARQUITECTURA nº 271-272, op. cit., p. 191.



10. El Pabellón Carlos Ramos y el sistema de muros y plataformas de la Escuela de Arquitectura de Oporto.

una sutil manipulación de la sección y del trabajo con la topografía del lugar. Son pequeñas operaciones de enorme sutileza que acentúan el carácter ritual del acceso.

Exteriormente el pabellón Carlos Ramos se nos presenta, nuevamente, hermético prácticamente sin aberturas, blanco, con un volumen tallado, casi escultórico, y con una escala manipulada mediante las emergencias y recortes que se producen en la planta baja. Pero el interior es luminoso, pues el patio concentra todas las aberturas necesarias, aquí el edificio se desmaterializa, la carpintería y la estructura casi se confunden, y se generan unas vistas cruzadas entre las distintas alas del edificio consiguiendo *crear una cierta sensación de unidad*⁹.

Volviendo de nuevo a los croquis para Serralves, apreciamos que además del volumen en forma de U, aparecen de-

⁹ De la memoria que acompaña al proyecto en "Álvaro Siza, 1958-94", op. cit., p.136.



11. Escuela de Arquitectura de Oporto.

¹⁰ "Cuando empecé en la arquitectura el Cubismo era lo que más me interesaba. Me han interesado muchas otras cosas —y vivo entre muchos lugares y épocas— pero sigo teniendo el Cubismo grabado en el fondo de la memoria".

Recogido por William J.R. Curtis en *Una Conversación (con Álvaro Siza)* en "ÁLVARO SIZA, 1995-99", EL CROQUIS 95, Madrid, 1999, p.16.

¹¹ En relación a Le Corbusier, Siza escribe:

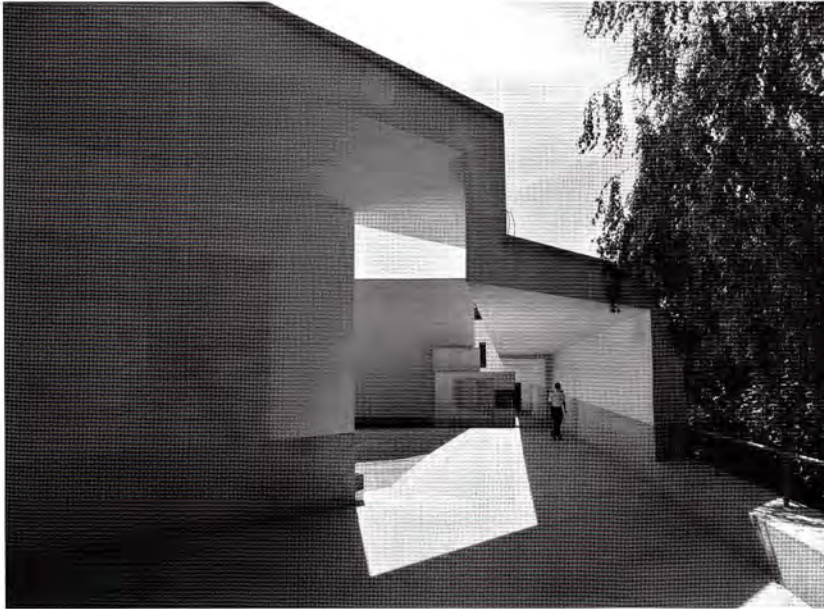
"Su práctica de la pintura, tras el encuentro con Ozenfant, orientó hacia una asociación lineal de objetos triviales —la botella, la guitarra, la pipa y el vaso de todos los días—, formas depuradas en que rectas y curvas, como una madeja sin fin, se potencian en el interior de un marco...".

Escrito titulado "La Ville Savoye revisitada" recogido en *Álvaro Siza, obra completa*, op. cit., pág. 528.¹² Este tema es tratado por William Curtis en el artículo "Álvaro Siza: una arquitectura de bordes", publicado en "Álvaro Siza, 1958-94" op. cit., pp. 40-41.

¹³ Traer ahora la referencia a Alvar Aalto es pertinente, más cuando el propio Álvaro Siza se refiere a él con asiduidad en sus escritos y entrevistas, recordemos como ejemplo cuando afirma:

lante de él otros que, formado una L, generan otro patio en la zona de entrada al museo propiamente dicho. Debemos saber en este momento que se trata del cuerpo que alberga el salón de actos, que se presenta por delante del destinado a albergar las instalaciones museísticas. Frente al salón de actos se produce una gran explanada tratada como una pradera verde que proporciona la distancia suficiente como para permitir ver este cuerpo, con su forma *reconocible*, una suave curva que desciende, desde su punto más alto, hasta encontrarse con una serie de terrazas recortadas de una planta, todo sin que aparezca un solo hueco. En cierta medida una forma equivalente a la curva de una guitarra o de una botella de un cuadro cubista¹⁰, de Braque, de Picasso, o del mismo Le Corbusier¹¹.

Nos encontramos ante otro rasgo fundamental en la obra de Siza, que consiste en la inversión de fondo y figura¹², sistema compositivo que también es básico para Alvar Aalto¹³, quien en muchos proyectos hace que una parte del edificio asuma la representación de la totalidad del mismo¹⁴. Para ilustrar esta cuestión podemos acudir al proyecto de la Escuela de Arquitectura de Oporto (1986-89), aquí Siza manipula el programa de manera que la parte que alberga los espacios más importantes de la Escuela —salón de actos, sala de exposiciones, biblioteca, etc.—, se aglutinan en una serie de volúmenes fragmentados pero enlazados que se sitúan contra la pendiente que tiene el solar al norte, aislándolo de la carretera que discurre por detrás. Mientras que los espacios destinados a albergar las aulas y los talleres se concentran en cuatro pabellones, casi torres, de diferentes alturas. Todos aparecen con formas diferentes, representaciones de arquitecturas de Loos¹⁵ o de Le Corbusier, aparentemente independientes físicamente del conjunto, pero se encuentran unidos a él mediante una galería subterránea sobre la que genera una plataforma exterior. Las torres se aprovechan de la plataforma para proyectarse hacia el exterior con mayor esbeltez, y consiguen proporcionar la imagen del conjunto de toda la Escuela, in-



12. La Fundación Serralves. Galería de entrada a la Fundación.

virtiéndola la condición propia de los edificios principales que se hallan tras ellas.

Un tema más, y fundamental en la estrategia de Siza, aparece en esta Escuela, es el espacio que se produce entre las dos zonas claramente determinadas por el proyecto, los edificios principales y los que contienen las aulas, un lugar de forma triangular que nos remite al sistema compositivo de Otaniemi¹⁶. El campus comienza en el oeste a partir de un pequeño pabellón de entrada, nos conduce hasta el acceso al conjunto principal, donde se abre en una amplia explanada desde la que se puede ver, hacia el sur, y entre los pabellones de las aulas, el río Duero; continuando hacia el este, el patio se cierra contra el sistema de muros y terrazas preexistentes, y a través de ellas termina enlazando con el Pabellón Carlos Ramos, situado en la plataforma

“No es posible copiar a Aalto. Me di cuenta desde el principio. Mi restaurante Boa Nova hace referencias muy directas a Aalto —especialmente a su Maison Carrée— pero si observa la siguiente obra, la piscina en Leça Palmeira, ya no hay referencias directas a Aalto. Lo que es importante en Aalto es la esencia de su arquitectura, y no sus formas”.

Una Conversación (con Álvaro Siza) op. cit., p. 20.

¹⁴ En relación a este tema consultar “*Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza*”, José M^a Jové, UVA, 2003, Valladolid, p.157.

¹⁵ “Me gustaría verdaderamente que se aproximase a Loos porque le considero el *gran maestro* de la economía en la obtención de calidad y este es uno de mis mayores objetivos. Plantea una vía segura, lejos de lo temporal...”
Entrevista publicada en *ARQUITECTURA* nº 271-272, op. cit., p. 187.

¹⁶ Una relación con el proyecto de Alvar Aalto puesta en evidencia por William Curtis en el artículo “*Álvaro Siza: una arquitectura de bordes*”, op. cit, p. 38.



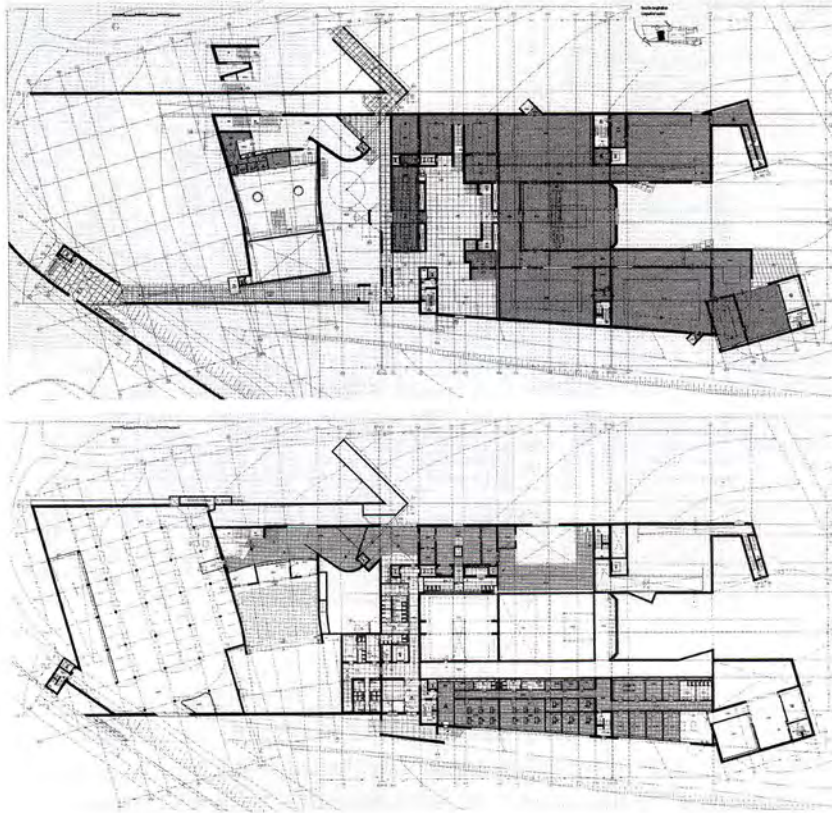
13. Fundación Serralves. Bow-Window del patio de entrada.

¹⁷ Siza consigue unificar ambos proyectos, como se aprecia en algún plano general, determinando una línea que enlaza los dos conjuntos de edificaciones, además da sentido al sistema de entrada al pabellón de Carlos Ramos, y a la gran ventana cuadrada que aparece en la planta primera de la fachada oeste, que mira desde allí al jardín triangular del campus.

superior¹⁷. De esta manera dos proyectos concebidos en momentos diferentes se encuentran, dotándoles de un sentido unitario a ambos. El sistema geométrico que los unifica se dibuja en el plano de situación, y compone un amplio triángulo con su vértice en el pabellón de entrada al campus, y sus lados definidos por los diferentes edificios que forman el conjunto.

Sin embargo la unidad entre las construcciones no es solamente geométrica. La planta y el trazado regulador ayudan a la composición, pero el relieve agreste de Oporto dificulta su lectura. Siza se ayudará, nuevamente, del estudio del terreno, de los desniveles, del sistema de muros y plataformas preexistentes, el que permita establecer la relación física. Así el edificio norte, constituido por una serie lineal de tres cuerpos yuxtapuestos, se va plegando para generar el patio, y conseguir la articulación con el espacio exterior, hasta que, al final del edificio, la biblioteca se incrusta en una plataforma del terreno. Su procedimiento requiere la interpretación –y manipulación– de la topografía, y también trabajar con la iteración entre volúmenes construidos y espacios exteriores. Una relación entre sólidos y vacíos, plataformas y escaleras, muros y rampas, proximidades y distancias, en definitiva una serie de experiencias que se perciben mediante el movimiento, es decir, a través del recorrido, previsto y determinado en el proyecto.

Esta idea del recorrido se manifiesta desde muy temprano en la obra de Siza, baste recordar dos de sus primeros proyectos, el restaurante Boa Nova y las Piscinas da Quinta da Conceição, ambos del año 1958, y terminados uno en 1963 y el otro en 1965. En las piscinas, aprovecha la topografía para construir un recinto sobre una serie de plataformas asentadas en la parte más alta del terreno, que rememora el concepto de acrópolis, de manera que desde la llegada es necesario bordear el conjunto hasta alcanzar la entrada, situada justo detrás, donde una plataforma triangular sobre el parque retiene al visitante, desde allí una escalera ascendente nos conduce al interior del recinto, de-



14. Fundación Serralves. Plantas del nivel de acceso.
15. Fundación Serralves. Plantas del nivel -1.

limitado por los edificios de los vestuarios y servicios en forma de L¹⁸.

En el restaurante, situado también sobre un pequeño promontorio, encima de las rocas donde rompen las olas, el trayecto exterior hasta acceder a su entrada será fundamental para el proyecto. Desde la llegada en automóvil, unos muros blancos, que parecen surgir del terreno, definen una plataforma cuadrada para dejar el vehículo, contienen la tierras, determinan una zona de

¹⁸ Consultar Paulo Martins Barata, *Álvaro Siza 1954-76*, Blau, Lisboa 1997 pág 44, citado por Kenneth Frampton, *Álvaro Siza, obra completa* op. cit. p.16.

16. Fundación Serralves. Vestíbulo.

¹⁹ "Pero si observamos con atención la expresión arquitectónica, notamos las evidentes influencias de Alvar Aalto, generadas más por la Maison Carrée, con sus techos de madera ondulada y revoco blanco, que por la biblioteca de Viipuri."

Del texto de Alvaro Siza, "*Repetir nunca es repetir*", incluido en Kenneth Frampton "*Álvaro Siza, obra completa*" op. cit., p. 84.

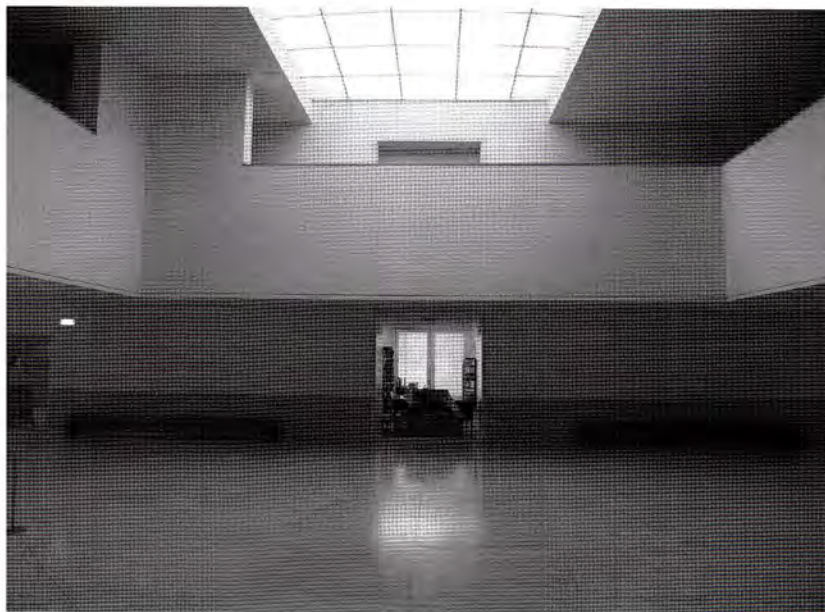
En este mismo escrito Siza hace una descripción de su proyecto para las piscinas de Leça Palmeira (1961-66), donde dice:

"¿Cómo entrar? La solución consistió en el diseño de recorridos en zig-zag que producen una contradictoria sensación de profundidad, decisiva para la definición del acceso al recinto.

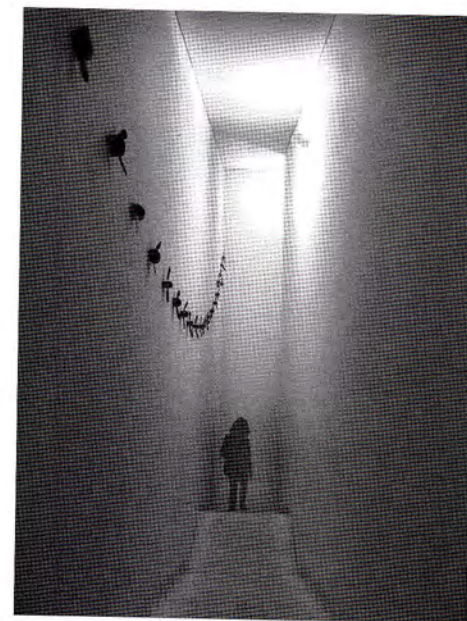
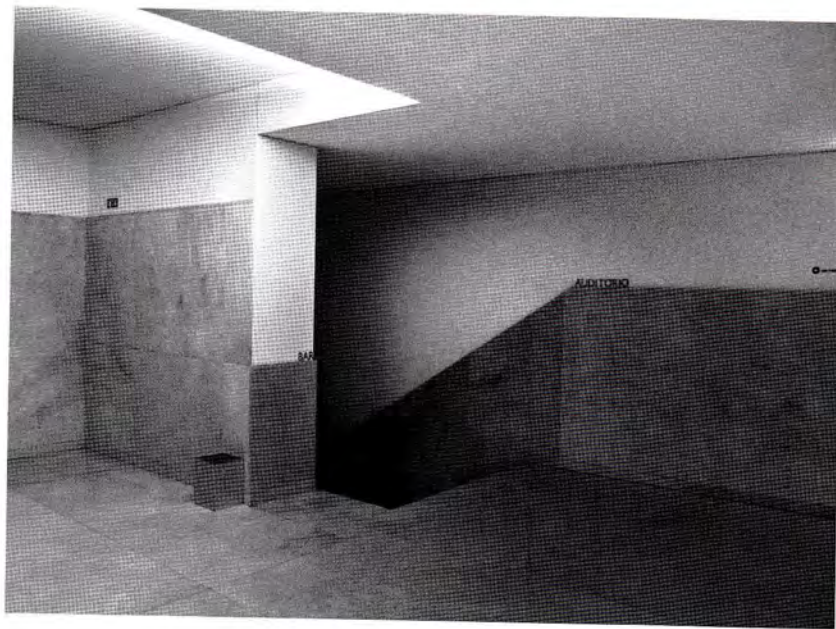
Contextualmente funcionaba a base de variaciones de luz, pasando gradualmente de una zona exterior a otra en penumbra que, finalmente, conducía a un último recorrido, esta vez, al aire libre."

²⁰ "Durante la elaboración del proyecto me preocupaba muchísimo el paisaje, no solo el paisaje en general sino el del lugar concreto en que iba a situarse el restaurante, y, hoy pienso que el edificio es demasiado paralelo al paisaje. Recuerdo que fui allí muchas veces a dibujar el perfil de las rocas porque era imposible obtenerlo con una planta topográfica".

Entrevista realizada por Pepita Teixidor a Álvaro Siza en abril de 1.983, publicada en CUA-DERNS nº 159, Diciembre de 1.983, p. 10.



arbustos bajos, y determinan nuestro movimiento. El edificio aún no se puede ver, todavía nos encontramos lejos de él. En una esquina dos muros no se tocan, y a partir de aquí escaleras y plataformas blancas van dirigiendo el camino, y nuestra mirada, hacia la tierra o hacia el mar de manera sucesiva; hasta que la presencia de las chimeneas, también blancas, se topa con nosotros, para finalmente dejarnos suavemente, junto a un bajo alero, donde la plataforma blanca se transforma en delicada tarima de madera, justo en la puerta. Traspasado este lugar nos encontramos en el interior, en el punto más alto del edificio, en donde una cubierta de madera¹⁹, que construye el restaurante, nos pone en contacto con las rocas y el mar²⁰. En estos dos proyectos, como en el de la Escuela de Arquitectura, el recorrido que se produce en el exterior de los edificios, que se deriva del entendimiento del



terreno, de su interpretación, y de su manipulación, como un elemento arquitectónico más, interacciona con los edificios hasta producir una simbiosis en la que todo cobra sentido. Es un paseo arquitectónico en el que lo natural y artificial se confunden en una idea unitaria de proyecto.

En Serralves el paseo arquitectónico se construirá de manera explícita. Este comienza con el gesto de atravesar el antiguo muro del recinto del jardín, a partir de aquí un muro ciego nos hace girar hacia la derecha, y desde este punto una galería nos indica la dirección que debemos tomar. La galería, construida con un pavimento, un voladizo, y un muro, es un lugar inquietante pues techo y suelo no coinciden, haciendo que el visitante tienda a pegarse a la pared, mientras que a su izquierda fluya la explanada verde sobre la que se proyecta el perfil del

17. Fundación Serralves. Escalera hacia el vestíbulo del nivel -1.
18. Fundación Serralves. Escalera descendente hacia el nivel -2.

19. Fundación Serralves. Vestíbulo y el eje transversal.



salón de actos. A mitad del recorrido se produce un estrangulamiento, lugar ideal para alojar la taquilla de venta de entradas, y desde aquí, discurrimos por la galería mientras la pared posterior del salón de actos se va abriendo, con un leve giro, anunciándonos el patio de entrada al museo.

Llegados al patio el museo se hace ahora perceptible, los huecos que perforan su fachada, y el bow-window hexagonal que marca el centro, nos anuncian que por fin nos encontramos ante un *verdadero* edificio. Hasta ahora solo habíamos contemplado el jardín en la lejanía, la plataforma verde, el *cubista* salón de actos, y la galería. Entramos al edificio bajo un porche, al final de la galería, desde una esquina, para resolver el trámite del control de entradas, información etc., y desde aquí llegar al vestíbulo, un atrio cuadrado, de doble altura, con una galería superior e ilumi-

nado cenitalmente, *que funciona como generador geométrico y como centro del edificio*²¹. Este hall tiene como referencia la casa *art déco*²², y un aire de domesticidad, a pesar de su tamaño.

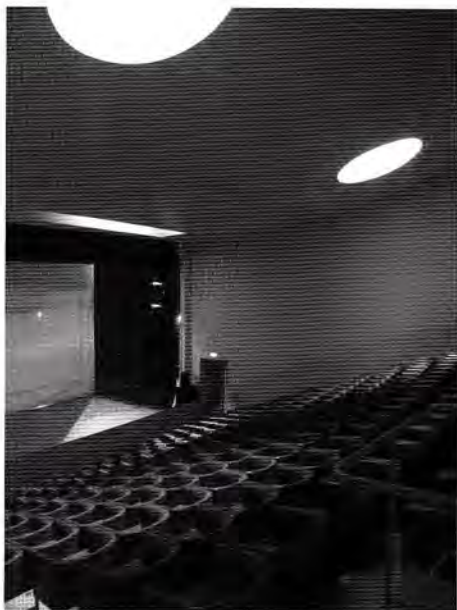
Otra vez aparece la estrategia de Siza de contradecir fondo-figura o tema-contratema; pues si un museo, de manera implícita, lleva asociado un carácter monumental, el bow-window hexagonal nos refiere a una escala doméstica. Un elemento figurativo doméstico que adquiere, en el imaginario colectivo, la categoría de una forma-tipo que representa la casa. Este es un tema que ha sido utilizada por él en ocasiones anteriores²³, como en la casa para su hermano Antonio Carlos (1976-1978). Salvando la diferencia de tamaño se puede percibir que existe una gran filiación entre estos dos proyectos –casa y museo–, esto es bastante evidente a través de sus plantas. Edificios en forma de U, alrededor de un patio, cerrado por dos lados con alas diferentes, distorsionando la simetría, el ala central estructurada por un eje longitudinal remarcado por el hexágono que se proyecta hacia el exterior, con la entrada en una esquina, contradiciendo el eje, y al fondo el patio abierto al jardín.

Podría ser esa una descripción sintética de las plantas de Serralves, evidentemente su tamaño lo complica más; un eje norte-sur atraviesa longitudinalmente todo el edificio y en el atrio, como *generador geométrico*, se cruza con otro transversal. La zona principal del museo se organiza respecto del eje principal, cada elemento arquitectónico viene a poner énfasis en esta línea, el lucernario, las puertas, las escaleras –aunque diferentes–, las ventanas, la ligera forma de exedra de la gran sala sobre el patio, todo se encuentra en la enfilada. Pero esto no significa que el edificio tenga que ser simétrico, sino todo lo contrario; el ala oeste avanza en una clara composición de dos crujías, corredor al patio, y salas hacia la fachada exterior. Mientras que el ala este se produce sin la presencia del muro que separa el corredor de las salas, aquí ha sido sustituido por una gran viga que matiza, en el techo, la diferencia entre la zona de recorrido y la

²¹ Recogido de la descripción del edificio en "ÁLVARO SIZA, 1995-99" El Croquis 95, pág.166.

²² Alvaro Siza, "El museo de Santiago de Compostela", publicado en "Álvaro Siza, obra completa", op. cit., p. 238.

²³ Puesto en evidencia por Paulo Martins Barata en el artículo "Serralves em perspectiva: Condições de habitude da Obra de Arte", publicado en "Museu de Serralves", 2001, White.



30. Fundación Serralves. El salón de actos.

²⁴ El recorrido como conjunto de experiencias vinculadas al movimiento a través del espacio arquitectónico, es tan importante para Siza, que en una entrevista dice:

"Interiorizando la experiencia uno aprende a orquestar la experiencia en sus propios edificios... Cuando llego a casa por la noche, y reflexiono sobre el trabajo del estudio, necesito ser capaz de imaginar la secuencia espacial, desde el atrio a las habitaciones, imaginando las vistas desde las ventanas, etc... Necesito ser capaz de pasear como lo haría un visitante, el propietario, o un niño cualquiera que visitara el futuro edificio. Cuando no eres capaz de imaginar el efecto que produciría, sobre los diferentes personajes, el hecho de visitar esos espacios, no eres capaz de hacer arquitectura."

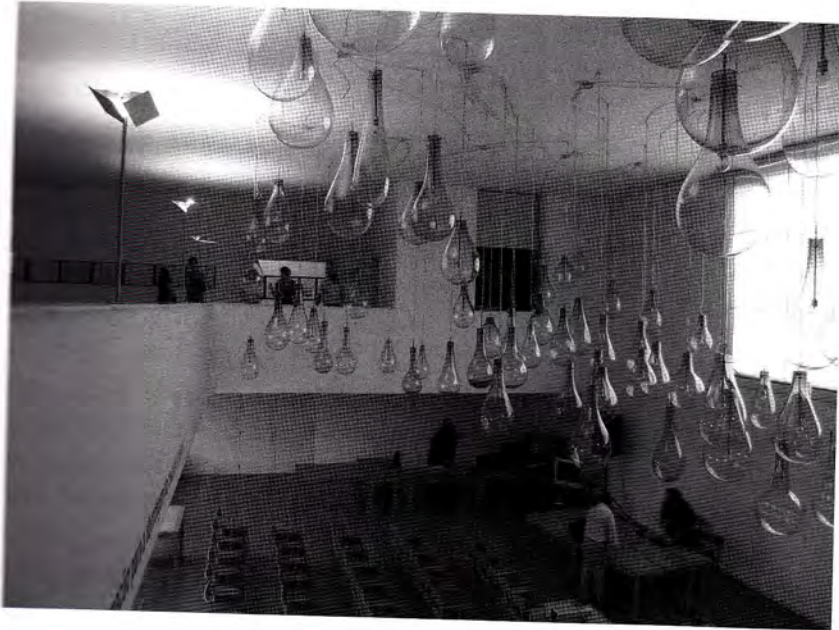
Una Conversación (con Álvaro Siza) op. cit., p.18.

de exposición. Esta diferencia estructural entre las salas afirma las distintas condiciones de uso y recorrido que existen entre ellas, reforzando de forma casi imperceptible la mayor importancia que tiene la zona este del edificio.

Esto no se entendería así si no se viera reforzado por el tema principal, la *promenade architecturale*²⁴. En esta zona se produce un recorrido prodigioso, el visitante se ve conducido en su movimiento mediante una rampa que desciende desde la primera sala a la segunda, atraído por la luz, para después pasar a través de un bajo dintel a un espacio oscuro, donde una angosta escalera nos hace descender y girar, hasta llegar a un lugar lleno de luz y dominado por la vista del jardín. Aquí, en el aparente sótano, aparecerá el patio que alberga el esquema en U, solo en este lugar del museo podemos sentir la presencia del exterior, pero del exterior, el patio, proyectado por Siza, enormes ventanuales que llegan hasta el suelo nos ponen en relación con este nuevo jardín controlado. Nuestro caminar nos conducirá nuevamente al eje, en la última sala del museo.

Ahora, el edificio para Serralves contiene aún más complejidad, y ésta se manifiesta a través de la sección, que pone en evidencia la diferencia entre las alas este y oeste, resueltas con un número diferente de plantas aunque la altura del conjunto se mantiene constante. También nos muestra que el mueso se empostra en el terreno, resolviendo el desnivel de nueve metros que se produce desde el norte hacia el sur, y que la plataforma verde de la entrada, aparentemente natural, realmente se encuentra construida sobre dos plantas subterráneas destinadas a aparcamiento.

Se añade por tanto una idea más, la de estar enterrado, y esta idea es recogida por el eje transversal que habíamos dejado en el atrio. Una escalera descendente penetra en el suelo y nos lleva hacia abajo, al vestíbulo del salón de actos y de la biblioteca, dos lugares que, de manera insistente, se proyectan hacia las profundidades del terreno. A la biblioteca se accede



20. Fundación Serralves. Biblioteca.

desde el nivel superior, donde un vacío se vuelca sobre la planta inferior, como un *pozo*²⁵ de libros inaccesible, todo presidido por una gran ventana que recorta un trozo del paisaje del jardín como un enorme cuadro cambiante. El sistema para seguir descendiendo no se encuentra, la escalera está escondida en el extremo opuesto a la entrada, transmitiendo la sensación de inaccesibilidad de ese nivel inferior. Mientras en el salón de actos, con anfiteatro en pendiente descendente, dos lucernarios circulares perforan el techo introduciendo una tenue luz natural sobre el patio de butacas, están contruidos entre el techo acústico y la cubierta con un gran desarrollo vertical troncocónico, que producen sobre el espectador una inquietante sensación de encontrarse a gran profundidad.

²⁵ En cierta medida este vacío tiene como referencia los *pozos de lectura* que Aalto utiliza en sus bibliotecas, Viipuri, Seinäjoki, Rovaniemi, o Mount Angel. En relación a este tema véase "Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza", op. cit., pp. 105-111.

En el exterior la vegetación prevista en el proyecto impide tener una visión de conjunto del volumen, salvo vistas parciales como la de la plataforma de entrada ya comentada, cuando salimos del edificio éste nos invita al paseo por el jardín. Una rampa desde el patio de entrada al museo, nos permite continuar nuestro recorrido adentrándonos en la estructura del parque, abandonando el edificio, que rápidamente estará oculto tras los árboles; y no volverá a estar presente hasta llegar, desde el bosque, a la esquina sureste. Aquí, una plantación de arbustos bajos permite reconocer de manera sesgada la fachada este, y entender el empotramiento del edificio en el terreno, a través de la ventana que allí se encuentra —especialmente si algún visitante pasa delante de ella—, este punto nos anuncia lo que va a ocurrir al sur. A partir de este lugar el volumen se fragmenta, la geometría se disloca, el edificio quiere alinearse con el sendero que discurre delante de él. Siza analiza con sus dibujos esta zona del edificio, aquí confluye el eje longitudinal que ordena todo el proyecto, en la escalinata circular que nos sumerge en las profundidades del bosque, y con esta manera de resolver la fachada parece anunciar que no quiere presentarse ante el jardín como la casa *art decó*, sino fundirse con él. Nuevamente una serie de árboles de nueva plantación ocultarán parcialmente esta fachada, y en nuestro caminar el edificio desaparecerá tras la vegetación.