



Duero Nórdico: la actitud Nórdica en la arquitectura de los Poblados Hidroeléctricos del Douro Internacional (1954-1965)_

Javier Encinas Hernández*

Resumen / Abstract pág 49 | Bibliografía pág 52

Modernos de Oporto en Trás os Montes

En los años 30, Roland A. Wank fue invitado por la *Tennessee Valley Authority*¹ para diseñar una nueva ciudad que diera alojamiento y servicios a los trabajadores del embalse Norris y, como punto de partida se le facilitaron los diseños previos elaborados por los ingenieros de la *Army Corps of Engineers*. Wank presentó como alternativa un diseño que sustituía el caduco lenguaje de los diseños preliminares –abundantes en cornisas, molduras y otros ornamentos– por una imagen más cercana al Estilo Internacional.

Años después, el gobierno portugués encargó al grupo americano Knappen-Tippets-Abben-McCarthy (KTAMC) la elaboración de un estudio sobre el río Duero y sus afluentes², dando continuidad a la política de electrificación del país acogida al Plan Marshall e impulsada por la Sociedad Hidroeléctrica del Duero. A partir de 1953 se confió el completamiento de los planos generales desarrollados por KTAMC a Joao Archer de Carvalho (1928), Manuel Nunes de Almeida (1924) y Rogério Ramos (1927), que desarrollarían la arquitectura de los complejos hidroeléctricos planificados entre Miranda do Douro, en la frontera con Zamora, y Bemposta, ya en el límite con Salamanca.

Estos jóvenes arquitectos de la activa escuela de Oporto eran fieles a la estructura disciplinar racionalista que proponían Le Corbusier o Gropius, pero evitaban renunciar a los valores de respeto a lo heredado, a los sentimientos, a las convicciones sociales y a la comprensión física del “espacio regional”³, de la tierra y de la tradición de las cosas comunes vinculada al lirismo de un paisaje fronterizo teñido de *saudade*. [2]

Parecía necesario dar una respuesta que matizara las propuestas universales del Movimiento Moderno, centrado más en barrer un historicismo decadente que en resolver conflictos de carácter particular. Superada la tendencia de una generación moderna radical, era preciso buscar una solución eficaz, que tomara conciencia de la importancia del “lugar”, de la cultura y del contexto como condicionantes sensibles de la propuesta [1].

Archer fue el primero en entrar como primer arquitecto de la Hidroeléctrica, respaldado por el arquitecto Joao Andersen⁴. El proyecto de Andersen para la *pousada* de Valença, de manifiesta influencia Aaltiana (en 1953 se había publicado por primera vez en Portugal “Ovo de Peixe e Salmao” de Aalto), había supuesto un signo de cambio para el cliente institucional que, a través de los encargos de las *pousadas*, había formalizado su permeabilidad a la adopción de un lenguaje contemporáneo. Otra de las *pousadas* fue encargada a su compañero Manuel Tainha, que el mismo año proponía en la revista *Arquitectura* (acompañando el citado texto de Aalto) “la revisión del camino ya recorrido”⁵.

Palabras clave

racionalismo
Portugal
arquitectura
nórdico
paisaje
embalse
hidroeléctrico
Aalto
frontera
Tainha

[1] La modernidad filtrada por la fuerza del lugar: Casas del barrio obrero de Bemposta. Fotografía: Javier Encinas.

[2] El Duero, frontera natural a su paso por Trás-ós-Montes. Fotografía: Javier Encinas.



El pensamiento de Manuel Tainha, junto al del maestro Nuno Pereira, fue decisivo para la generación de los 50⁶, y muy en particular para Archer, Nunes de Almeida y Araújo, el último de los cuales se había formado en los talleres de Loureiro (también encargado de una *pousada* en Bragança) y Carlos Ramos. Para Tainha, conocedor de las posiciones teóricas de Aalto, la construcción racional impulsada por las vanguardias del Movimiento Moderno suponía, como para el arquitecto finlandés, un avance en el contexto metodológico, pero era necesario ir más allá y lograr una atención más cuidada en la relación entre habitante y arquitectura, llegando a la escala individual y a los modos culturales de vivir: una revisión consecuente de lo propuesto por los arquitectos modernos, con una mirada crítica a la “falta de materialidad necesaria para llegar a un organicismo realista que cubra el plano de la complejidad humana”⁷.

¿Por qué un referente nórdico?

En palabras de Stuart Drede, el paisaje no figuraba en el programa prioritario del Movimiento Moderno y era considerado como simple área circundante⁸ (*tapis vert*). La naturaleza dominada se convertía en un paisaje inmediato atrapado por la geometría (los muros prolongados de Mies abarcando el derredor; las cuadrículas, plataformas y senderos geometrizados de Le Corbusier; los jardines concluidos de inspiración japonesa de Wright) y todos los esfuerzos se concentraban en una cierta habilidad sensible para disponer los edificios en el entorno dado. Temas como el parque, el paseo o el jardín tradicional eran considerados como algo artificial creado por una cultura caduca incompatible con el utilitarismo imperante.

En este panorama, podemos considerar a Erick Gunnar Asplund como un auténtico maestro de la arquitectura paisajista. Asplund es, en realidad, heredero de la postura Nórdica frente al pasado, más interesada en renovar y revitalizar las tradiciones que en promover una ruptura revolucionaria con todo lo anterior⁹. Sin duda esta idea de permanencia, de raíz y de respeto por la tradición y paisaje heredado calaría hondo en los arquitectos portugueses que tenían un ojo puesto en las experiencias funcionalistas brasileñas¹⁰ pero encontraban en Portugal las limitaciones de la realidad tecnológica y la situación política de los años 40.

La propuesta presentada por Asplund y Lewerentz para el cementerio del bosque (concurso, 1915) destaca, sobre todo, por la evocación de imágenes primitivas a través de arquetipos vernáculos y la recreación de la agreste naturaleza nórdica, superando así las bases de la arquitectura culta y los planteamientos paisajistas del resto de trabajos presentados al concurso. Esta idea de asunción del paisaje primitivo y su colocación en un contexto de integración naturalista supuso un hito en el pensamiento nórdico, impregnado de una visión romántica del paisaje¹¹. La primitiva construcción vernácula y su íntima e inseparable relación con un bosque arcaizante parecía una coartada adecuada en el diseño del cementerio.

En 1920 Asplund finaliza la Capilla del Bosque, proyectada en un claro del cementerio. Su disciplinada simplicidad se posiciona en favor de lo vernáculo, a pesar del uso de un lenguaje de inspiración clásica. La imagen final de la capilla remite a tipologías rurales profundamente enraizadas en el paisaje cultural. La distorsión a la que es sometida la forma original (las proporciones se alteran en favor de la imagen inmutable de la pirámide) intensifica

⁶ Toussaint, Michael; “A Primeira fase do Arquitecto”, *Manuel Tainha. 1954-2002*, ASA, 2006.

⁷ Toussaint, Michael; Op. Cit.

⁸ Wrede, Stuart; “Paisaje y Arquitectura”, Ruiz Cabrero, Gabriel y otros; *Erick Gunnar Asplund, 1885-1940*, MOPU, Madrid, 1987.

⁹ Ruiz Cabrero, Gabriel y otros; *Erick Gunnar Asplund, 1885-1940*, MOPU, Madrid, 1987.

¹⁰ El descubrimiento de la modernidad brasileña adquirió una dimensión crucial con la publicación del libro *Brazil Builds*, fruto de una exposición del MoMA, y que representaba la posibilidad de introducir la modernidad en un régimen cerrado como el de Getulio Vargas.

¹¹ En referencia a la obra de Heidenstram, cuyos ensayos y poesías son un canto al paisaje nórdico y a la relación entre este y el edificio.

la “resonancia emotiva”¹² del lugar; y el pórtico delantero, como eco del bosque, representa el recinto íntimo de la espiritualidad y la fe. Como ocurrirá en 1935 en el proyecto para el Crematorio, Asplund logra combinar de modo magistral la herencia clásica con la tradición vernácula, a través del entendimiento del edificio en el paisaje: por un lado el ensimismamiento geométrico (lo clásico); por otro, el anclaje del recinto al entorno dado.

El sello de Sigurd Lewerentz en el paisaje del cementerio del bosque se intensificaría cuando, en 1935, inicia el diseño para las capillas gemelas del cementerio de Malmö, a las que sigue el Crematorio y finalmente la Capilla de La Esperanza (1955). Los planteamientos materiales iniciados en La Capilla de la Resurrección de Estocolmo¹³ (la capacidad de los mismos para emocionar *per se* a través de la percepción visual y táctil) son aquí llevados al límite, para posteriormente esencializarlos y radicalizarlos en San Marcos de Estocolmo (1956-60) y San Pedro de Klippan (1962-66).

En la arquitectura de Lewerentz, a la resolución formal le sigue un particular desarrollo constructivo¹⁴. Frente a la postura moderna (MM) de negación material (la construcción como medio, no como fin en sí mismo¹⁵), el arquitecto explora las posibilidades plásticas de los elementos constructivos, dotándolos de un “nuevo protagonismo” complementario al episodio del espacio. Frente al cubismo fragmentario de Ronchamp, Lewerentz lleva los ladrillos de los muros laterales al techo, generando una emoción dada por la fusión plástica del espacio y la unificación cualificada del objeto arquitectónico.

El trabajo de Lewerentz es, por tanto, un canto a la construcción sensitiva de la realidad, vinculada a la vez a la tradición artesanal y a una nueva visión del hecho material. Su obra, que Aalto revisita en el insistente uso del ladrillo o el empleo de placas de porcelana en el revestimiento, entronca con la historia de los logros arquitectónicos de esta Suecia “más interesada de explotar los efectos del material y la superficie que de perseguir las ideas abstractas de lo neoclásico”¹⁶. La internacionalización de esta actitud tiene que ver con la búsqueda de una identidad propia y adecuada a la coyuntura local por la que pasaban los países del arco mediterráneo, pudiendo citarse las experiencias de la INA-CASA en Italia, las propuestas del GATEPAC en España, o el surgimiento de las ICAT y el ODAM en Portugal. En palabras del arquitecto portugués de los años 40 Januário Godinho, los Nórdicos sabían como nadie cómo “no ser tradicionalista y no ignorar las raíces”¹⁷.

En el Portugal Salazarista de los años 50, las figuras de Fernando Távora, Nuno Pereira y Manuel Tainha impulsarían esta corriente crítica y propositiva frente a las ideas reduccionistas de los CIAM, basada en la defensa de los valores locales y regionales para superar la crisis semántica del funcionalismo¹⁸. [3]

Tainha, luego director de Binário, había iniciado su actividad divulgadora desde la revista Arquitectura. En esta publicación se traducían al portugués artículos de la crítica internacional, como “Un nuevo Eclecticismo”, de Robin Boyd (1952), donde se traía a colación la figura de Alvar Aalto como la de un arquitecto capaz de seguir una vía intermedia entre el organicismo y el racionalismo¹⁹, priorizando la elección frente a la ortodoxia. Aalto ejemplificaba la necesaria variedad de soluciones según cada caso particular, ya que cada problema proyectual debería abordarse de forma individual.

Unos números después, se publicó con gran repercusión el texto “Ovo de Peixe e Salmão” de Aalto. El arquitecto finlandés se refiere a las dificultades que surgen desde la idea conductora del proyecto hasta su materialización constructiva, comparando el proceso de creación arquitectónica con el de la dificultosa gestación del salmón, desde la salida del huevo en aguas dulces hasta la llegada del pez al mar. La arquitectura, como el Salmón, necesita de sus propios tiempos y métodos, no siempre compatibles con las estrictas corrientes del ortodoxo Movimiento Moderno²⁰.

Junto a este texto Manuel Tainha firmaba el artículo “Forma e Espaço” donde se alineaba con las tesis de Aalto exponiendo la necesidad de ir más allá del Racionalismo para enfrentarse con cuidada atención a las necesidades psicológicas del ser humano como habitante de la arquitectura²¹.

A mediados de los 50, el cuestionamiento del Estilo Internacional y el alejamiento de los códigos del Racionalismo eran ya una realidad en un Portugal alejado de la industrialización y el desarrollo tecnológico en los que hundía sus raíces el Movimiento Moderno. Siguiendo la tradición de los autoritarismos sur-europeos, el país estaba sumido en un proceso más centrado en la búsqueda de referencias locales y sociales²² que en la adhesión a principios universales. Los trabajos de arquitectura popular realizados por el Inquérito en 1955 y la divulgación de

¹² Ruiz Cabrero, Gabriel y otros; Op. Cit.

¹³ García-Mansilla, Luis; “La Capilla de la Resurrección”, SigurdLewerentz, 1885-1975. Catálogo de la exposición, MOPU, Madrid, 1987.

¹⁴ Quintanilla Chala, José Antonio; Sigurd Lewerentz 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna. Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2004.

¹⁵ Encinas Hernández, Javier; “Idea y materialización constructiva: notas para una clase de Construcción en cuatro tiempos”, Clase de introducción a los talleres de Construcción II. ETS Arquitectura, Universidad de Valladolid. Disponible en www.javierencinas.blogspot.com

¹⁶ Andersson, Henrik O.; “La arquitectura Sueca Alrededor de 1920”, Clasicismo Nórdico, 1910-1930, MOPU, Madrid, 1984.

¹⁷ Recogidas por Siza Vieira, Alvaro; Imaginare l'evidenza, Laterza, Roma, 1998.

¹⁸ Toussaint, Michael; “A Primeira fase do Arquitecto”, Manuel Tainha. 1954-2002, ASA, 2006.

¹⁹ Boyd, Robin; “Um novo eclecticismo”, Arquitectura, n°44, Septiembre, 1952.

²⁰ Aalto, Alvar; “Ovo de Peixe e o Salmão”, Arquitectura, n°46, Febrero, 1953.

²¹ “...una revisión consecuente del camino ya recorrido por los arquitectos modernos (...). Me refiero al desnivel profundo entre las realizaciones y las posibilidades, entre el carácter esencialmente social de la arquitectura moderna, a escala colectiva, y el campo de las realizaciones concretas que se desarrollan casi exclusivamente a escala individual (...), llegando a un organicismo realista que atañe al plano de la complejidad humana”. Tainha, Manuel; “Estilo e Espaço”, Arquitectura, n°46, Febrero, 1953.

²² Tostoes, Ana; “El legado de los verdes años cincuenta en Portugal”, 2G, revista internacional de arquitectura, n°20, GG, Barcelona, 2000.



[3] El deseo de moderno y la reivindicación de las raíces, presentes en la búsqueda arquitectónica que ocupaba a los arquitectos de la generación de los cincuenta en Portugal (imagen: Camarin en la entrada de Picote). Fotografía: Javier Encinas.



[4] Alzado sur de la Pousada de Picote, valiente modernidad rodeada de usos y hábitos tradicionales. Fotografía: Javier Encinas.

[5] Capilla de Picote, que incorpora algunas reflexiones extraídas de la primera “modernidad nórdica”, sobre todo vinculadas al Cementerio del Bosque. Fotografía: Javier Encinas.

la actitud Nórdica propiciaron la recuperación del sentido integrador que parece constituir la constante de la arquitectura portuguesa a partir de estos años.²³

La divulgación, a través de las páginas de Binário, de la Exposición de Arquitectura Finlandesa celebrada en Londres a finales de los cincuenta, fue definitiva. Del discurso realizado por Aalto con motivo del evento (traducido al portugués en 1958) se extraían dos ideas fundamentales que se incorporarían rápidamente al imaginario luso: por un lado, una defensa a la diferencia, esto es, a la variedad de respuestas de acuerdo con los países. Por otro una manifestación en favor de la humanización de la técnica con medios mínimos: “la verdadera economía de construcción es la cantidad de cosas buenas que podemos proporcionar a determinado bajo precio”.²⁴

La reflexión impuesta por el Inquérito y el contexto nacional e internacional que estaba marcando estos años definieron la obra pionera de Fernando Távora, el “tercer maestro”²⁵ que junto a Pereira y Tainha más influencia tuvo en el desplazamiento crítico-propositivo portugués. En 1947, Távora ya defendía la individualidad portuguesa como proceso de ajuste tras “el estudio de la arquitectura extranjera”²⁶. Así, en la reforma de la biblioteca del instituto Nun'Alvares (1952), la sutileza de los recorridos interiores homenajeaban el “funcionalismo psicológico” de Aalto²⁷. En palabras del propio Távora, “[Aalto] era el personaje que aparecía como Dios para resolver la tragedia: una figura de prestigio que resolvía los problemas que se nos planteaaban”.²⁸ Su Casa de Férias en Ofir (1956) fusiona definitivamente la repercusión de los trabajos del Inquérito y la sensibilidad de una estructura espacial “moderna y Nórdica”²⁹, incorporando un abanico de soluciones experimentadas por el “Nuevo Empirismo Sueco” de Asplund y Lind³⁰.

En definitiva, el “hermanamiento” de la sensibilidad arquitectónica portuguesa con la actitud Nórdica respondía a la necesidad de establecer un diálogo entre la modernidad y la raíz local, entre la industrialización y los medios artesanales al alcance, entre la pureza de formas y la fuerza de un paisaje rural, abrupto y sobrecogedor [4]. Los poblados de los saltos de frontera, hoy catalogados y protegidos por el IPPAR (Instituto Portugués del Patrimonio Arquitectónico) a propuesta de los arquitectos Michele Cannata y Fátima Fernandes –directores de las obras de recuperación de la Pousada de Picote-, suponen el acercamiento de una primera generación de arquitectos del Douro al Báltico “aguas arriba”, emulando al Salmón. Nuestra intención es, precisamente, aportar algunos aspectos que sugieran esa idea de “puente” entre dos actitudes proyectuales geográficamente distantes pero metodológicamente próximas.

Nueve notas sobre la actitud nórdica en los saltos de frontera

La distorsión de la retícula: frente al poema del ángulo recto de Le Corbusier, Niemeyer escribía en 1998 “As curvas do Tempo”³¹ aludiendo a la cultura de colonización portuguesa seguida en Brasil. La pauta orgánica como sistema de ocupación es intrínseca a la accidentada geografía de Portugal, cuya población se asienta mayoritariamente en la costa Atlántica (la “ocupación de los bordes” es una constante también en orografía Finlandesa). Los trazados irregulares responden originariamente a las formas del paisaje costero, dominado aquí no ya por el denso bosque finés, sino por la roca granítica y el espeso sotobosque mediterráneo.

Así, la ortodoxia reticular propuesta por el MM choca de frente con estos paisajes (físicos y de la memoria) y aparece la organicidad como alternativa. Los poblados de Picote (1954-1959)



²³ “Moderno y regional parece que continúan siendo dos parámetros fundamentales en el proceso de clarificación disciplinar que permitieron retomar señales anunciadas en la década anterior, cuando se intentó otra aproximación a la tradición y a la cuestión de la identidad cultural, en un proceso de construcción ética como afirmación disciplinar...”. Tostoes, Ana; Op. Cit.

²⁴ Toussaint, Michael; “A Primeira fase do Arquitecto”, Manuel Tainha. 1954-2002, ASA, 2006.

²⁵ Portas, Nuno y Mendes, Manuel; Arquitectura portuguesa contemporânea –anos sessenta/anos oitenta. Catálogo de la Exposición, Lisboa, 1991.

²⁶ Távora, Fernando; “O problema da casa portuguesa”, Cadernos de Arquitectura, n°1, Lisboa, 1947.

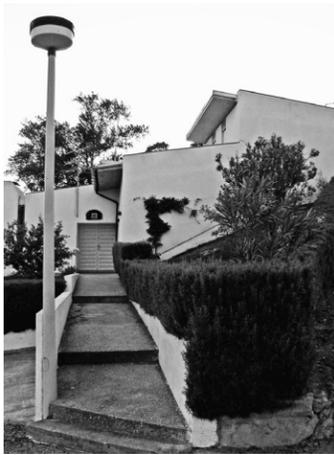
²⁷ Ferrao, Bernardo José; “Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora, 1947-1987”, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993.

²⁸ Frechilla, Javier; “Conversaciones en Oporto/Fernando Távora”, Revista Arquitectura, n°261, Madrid, 1996.

²⁹ Siza, Alvaro; “Fernando Távora”, Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional Soares do Reis, 1987.

³⁰ Zevi, Bruno; Historia de la Arquitectura Moderna, Gustavo Gili, Buenos Aires, 1954.

³¹ Niemeyer, Oscar; Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer, Phaidon, 2000.



[6] Detalle de acceso a vivienda en el barrio alto de trabajadores de Bemposta. Fotografía: Javier Encinas.

y Bemposta (1959-1965) comparten un entorno de gran valor paisajístico que requería una especial atención desde los inicios del proyecto. El uso de muretes, mesetas o aterrazamientos y la colocación estratégica de los edificios y masas arbóreas que articulan volumétrica y tipológicamente los conjuntos, recuerdan la disposición de las casas Kingo de Jorn Utzon (1956-60), donde las leyes de extensión responden a un sistema codificado que se apoya en criterios de crecimiento por acumulación propios de la naturaleza.

La metáfora de la naturaleza: el valor de crecimiento que trasciende la naturaleza está plasmado en las hileras repetitivas de los *Bairros Obreros* de Picote y Bemposta. Su orden es doble: por un lado, existe una sucesión primigenia de elementos que tratan de racionalizar las necesidades de habitación y sugerir crecimiento; en un salto de escala, los elementos se disponen en un "desorden ordenado" flotando en el citoplasma del paisaje.

Esta metáfora de lo genético y celular se repite al observar con atención las plantas de casas obreras de Bemposta, contenidas en un límite preciso (la pared celular) y dispuestas en torno a la chimenea (núcleo central). Este esquema las propuestas domésticas del danés Arne Jacobsen (villa Rothemborg, 1931).

La Capilla en el Claro de Picote (1956)[5] revisita los planteamientos materializados por Asplund en su Capilla del Bosque (1920). Del templo clásico se retoman pórtico, peristilo, cella y campanario. Las columnas-pilares salen a nuestro encuentro y recogen a los fieles en la fe. La nave ceremonial queda resguardada bajo una cubierta protectora de orden místico. La torre-campanario se despega del volumen y se convierte en un elemento autónomo de referencia territorial, recordando en sus líneas la torre del ayuntamiento de Arhus (Arne Jacobsen, 1939-42).

Las traviesas de granito que pavimentan el parvis exterior entran al interior y junto a la textura de las paredes de ladrillo producen un espacio rico en matices cromáticos y lumínicos. Las referencias a la obra táctil de Lewerentz son claras también en los mecanismos lumínicos de entrada deslizante y reflexión material.

El atrapamiento de la naturaleza: la búsqueda de localizaciones adecuadas para ubicar las áreas residenciales de los poblados se acompaña del análisis minucioso de la disposición de huecos, estudiando las visuales interior-exterior (las carpinterías engrosan sus marcos de madera y se convierten en "cuadros" de paisaje en Picote) y los mecanismos de captación de luz indirecta (con nuevas alusiones a la arquitectura doméstica de Jacobsen en las grietas de luz abiertas en los desfases entre cubiertas, importadas de las casas Soholm, 1951-55).

El orden topográfico: como si volviésemos los ojos a villa Maireia de Aalto (1939), el recuerdo del Cristo sobre el Monte de los Olivos de Mantegna³² (1431-1506) está presente en las topografías artificiales que configuran y concatenan los espacios en que se articulan las viviendas del *Bairro dos Engenheiros* (1955-57) de Picote. Las plataformas y mesetas (que evocan la difícil orografía Portuguesa) penetran en el interior de la casa, con tres niveles topográficos de habitar dispuestos en zig-zag: vestíbulo-estar-salón, cocina-comedor, dormitorios.

Las piscinas de Picote (1956) se insertan en un difícil terreno rocoso en base a escalonamientos y aterrazamientos. Los vasos de baño y la alberca proponen un juego de cascadas y escalinatas que de nuevo remite al paisaje hidrológico heredado (la arquitecturización del paisaje³³ alcanza su ejemplo más plausible en el ayuntamiento de Saynatsalo de Alvar Aalto).

El conjunto habitacional de Bemposta (1961) se va adaptando silenciosamente al entorno mediante el uso de plataformas y muretes a niveles variables, generando relaciones diferenciales entre cada casa y en el interior de cada parcela [6]. El acceso se articula en cotas graduales que establecen niveles de privacidad distintos, desde el huerto hasta el lavadero. La estructura sucesiva de muros ciegos de hormigón dota de forma, textura y color al complejo, remitiendo al paisaje rocoso. El orden topográfico se lleva a las cubiertas, cuya sección recuerda a la de las casas Soholm. En su juego de deslizamientos y alturas variables trasciende sin embargo cierta idea de unidad. La superficie cerámica de la teja da continuidad al desmonte ejecutado sobre la roca para poder encastrar el conjunto residencial.

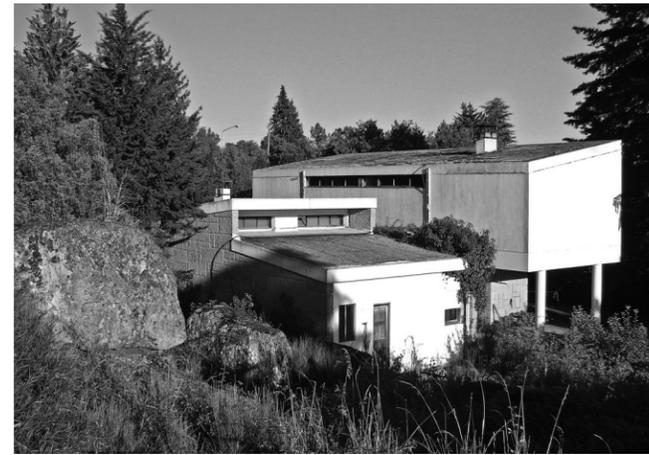
El paso del tiempo: Además del carácter atemporal que transmite el uso de volúmenes platónicos, se emplean en los poblados algunos recursos que aluden al paso del tiempo, reivindicado por Aalto en su texto del Salmón.

La idea temporal de crecimiento por repetición se emplea en todas las escalas compositivas, articulando el paisaje u organizando huecos en fachada, como en la fachada sur de la posada de Picote. Por otro lado, el paso material del tiempo se manifiesta en la fachada norte, con el uso de tres texturas de revestimiento (azulejo, hormigón y madera) que aluden a tres escalas de medida, recurso empleado por Aalto en villa Maireia, Otaniemi (a.p. 1949) o Kultuurialto (a.p. 1953). Las traviesas de madera del alzado oeste envejecen más rápido que el hormigón, y solo la superficie azulejada (alusión a la tradición y la historia del país) permanece impasible siendo, sin embargo, la más sensible a los cambios lumínicos del día.

Deslizamientos y desplazamientos: el uso de elementos deslizantes que avanzan sobre los accesos a las viviendas obreras de Picote o Bemposta alude a los ensayos de Arne Jacobsen en el complejo Bellavista (1934) o, de forma más literal, en Soholm. Aarhus está presente en el desplazamiento entre aulas de las escuelas de Picote (1954), que se aprovecha para

³² Schildt, Goran.; *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*, El Croquis, Madrid, 2000.

³³ Jové, José María; *Alvar Aalto, proyectar con la naturaleza*, COACyLE-Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003.



[7] Casa tipo para Ingenieros, en Picote. Fotografía: Javier Encinas.



[8] Acceso cubierto al mercado de Picote. Fotografía: Javier Encinas.

ubicar servicios comunes y abrirse al paisaje. En sección, se revisitan los planteamientos de las escuelas Munkengard, (1937-38), con huecos rasgados bajo el desfase de las cubiertas.

El deslizamiento también se produce en volumen; las casas de ingenieros de Picote se articulan mediante dos volúmenes desplazados y superpuestos perpendicularmente [7]. En la Posada del complejo, el paquete de alojamientos desliza sobre el claustro central y configura en planta baja el acceso al parque delantero.

Contraste y confrontación: La contraposición contrastada de elementos, ensayada por los nórdicos desde la etapa clasicista (1910-1930), se emplea como respuesta directa a la ortodoxia Moderna. Es este uno de los mayores puntos de acercamiento de los arquitectos de Oporto a la arquitectura Nórdica, en clara búsqueda de una modernidad cualificada y localista que produzca emoción en la confrontación material: limpios paños de enlucido se contraponen a duras fábricas de sillería o a vibrantes superficies azulejadas de forma generalizada; una ligera marquesina acompaña el pesado muro ciego que articula el acceso al mercado de Picote [8]. Al mismo muro acometen en perpendicular grandes paños de vidrio transparente. En estos gestos parecen estar presentes villa Maireia, las escuelas Munkengard (tomadas como claro modelo en el edificio del Mercado) o la casa Wandels (Jacobsen, 1962), por citar solo algunos ejemplos.

El contraste volumétrico (acompañado de un cambio material o cromático) y la combinación de opuestos (grande-pequeño; opaco-transparente; luz-sombra) definen el proyecto de las viviendas para Ingenieros: la domesticidad del volumen de planta baja contrasta con la representatividad otorgada al balcón-mirador superior, elevado sobre los árboles para contemplar el resto del poblado, gesto que recuerda las casas Kokfelt o Siesby de Jacobsen. La cara opuesta al mirador presenta pequeños huecos, duplicidad experimentada por Jacobsen en la casa Ruthwen-Jurgensen. En la Posada de Picote se obtienen cuatro fachadas diferentes fruto de la combinación de dos tipologías edificatorias (el claustro y el bloque lineal) que sirven además para articular el entorno. Esta confrontación volumétrica se estaba empleando contemporáneamente en el conjunto residencial Ved-Bellevue de Jacobsen; allí, también con un claro sentido paisajístico, se disponen una serie de casas patio desarrolladas en planta baja actuando como mediador entre la playa y el bloque en altura de la parte trasera³⁴.

Duplicidad de escalas: Vinculada a la emulación topográfica, el mecanismo de combinación de escalas, experimentado por Aalto en el ayuntamiento de Saynatsalo, se repite continuamente en los edificios de nuestros poblados, ubicados en un lugar topográficamente singular. El Mercado de Picote se enclava entre dos calles a diferentes niveles. Sobre la calle más alta se vuelcan los comercios, y la inferior sirve de dársena de suministros. La edificación adopta una nueva escala y la composición se fragmenta en una estructura de orden doble.

Las viviendas del conjunto habitacional de Bemposta aprovechan la morfología de sus cubiertas para generar una escala noble hacia el acceso principal, volcado sobre el paisaje, y una reducida en la fachada trasera, sobre la que ubica el programa de noche. La ausencia de huecos y la manipulación de los volúmenes de chimeneas y lavaderos generan una visión plástica inspirada en los cortes encañonados del río.

En la Central de Comandos de Picote (1954-56), la manipulación libre del tamaño de los huecos distorsiona toda referencia dimensional en el alzado. No es difícil establecer referencias con algunas construcciones Industriales de Aalto: las centrales papeleras de Tampella (1937) y Enso-Gutzeit (1951), la fábrica de fertilizantes Typpi (1950-53) o la sulfatera Sunila (1936).

La incrustación de elementos literales: Las imágenes del Movimiento Moderno filtradas a través de la experiencia nórdica produce, en este proceso de búsqueda, inserciones literales que cabe interpretar más como experimentos en el banco de pruebas que suponen estos poblados perdidos de Trás-ós-Montes que como guiños referenciales. En el edificio Central de Comandos de Bemposta encontraremos, por ejemplo, tres miradores extraídos de los estabularios que Asplund diseña en los Laboratorios Bacteriológicos Estatales de Estocolmo (1933-37).

³⁴ Almonacid Canseco, Rodrigo; "Arne Jacobsen, arquitectura y paisaje." En: *4 Centenarios: Luis Barragán, Marcel Breuer, Arne Jacobsen, José Luis Sert*, Ed. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.