

## 4. ALVAR AALTO, EL MAESTRO DE LA MODERNIDAD RENOVADA

El arquitecto finlandés **Alvar Aalto** (Kuortane, luego provincia de Seinäkoji, 1898-1976) fue el último de los grandes maestros reconocidos como tales. O, al menos, y si se quiere ser más preciso, el último de los maestros propiamente modernos, ya que Louis I. Kahn —la única gran personalidad que, posteriormente, ha tenido muy notable importancia e influjo en el desarrollo de la arquitectura contemporánea— «corrigió» la modernidad y catalizó la crisis definitiva del modo de pensar que había sido introducido por las vanguardias.

Hugo Alvar Henrik Aalto era hijo de un ingeniero geógrafo y de una maestra. Estudió el bachiller en Jyväskylä y la carrera de arquitectura en la Universidad Politécnica de Helsinki, donde se tituló en 1921 y donde fue discípulo de Usko Nyström y de Armas Eliel Lindgren (1874-1929). Era este último socio de Eliel Saarinen, y, con él, uno de los arquitectos más significativos de lo que fue llamado el «nacionalismo romántico», paréntesis entre dos períodos clásicos, el último de los cuales —el llamado «clasicismo nórdico»— cerraría Johan S. Sirén (1889-1961) con el *Parlamento de Helsinki* (1924). Admirador, como casi todos los arquitectos nórdicos, de la obra de Erik Gunnar Asplund, no logró trabajar con él.

Instalado primero en la ciudad de Jyväskylä, donde realizó algunas primeras obras dentro de la citada manera clásica, se trasladó luego a Turku, y colaboró allí con Erik Bryggman en la segunda mitad de los años veinte, y con Aino Marsi, su primera mujer. Con ella siguió trabajando hasta la muerte de ésta en 1949, así como lo haría después con su segunda mujer, Elisa Mäkinieni. Consolidada un tanto su imagen profesional, se trasladaron nuevamente a Helsinki, en 1933. La influencia de Erik Bryggman había sido fundamental para animar a los Aalto a la decisión de seguir el ejercicio de una manera moderna más radical.

Especializados ambos en el diseño de muebles, y en un modo que fue capaz de combinar la radicalidad moderna con principios y rasgos de la tradición finlandesa, en 1935 fundaron con Marie Gullichsen la empresa «Artek» para producirlos. Ya en 1933 los muebles habían sido expuestos en Londres, bajo el patrocinio de la revista *Architectural Review*.

En 1938 viajó a los Estados Unidos, en relación con la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, para la que construyó el *pabellón de Finlandia*, que tuvo un enorme éxito y le valió los encendidos elogios de Frank Lloyd Wright, provocando además una exposición sobre su obra. Después de una difícil posición durante la segunda guerra mundial, debido a la alianza germano-finesa y a su condición de hombre progresista y antinazi, volvió en plena guerra a Estados Unidos y fue becado en el M.I.T., de donde sería profesor en una segunda estancia de 1946 a 1948.

Aalto integró las tradiciones, popular y culta, en una radical interpretación moderna. Del nacionalismo romántico heredó la artesanía, la sabiduría pintoresca y la disposición no ortodoxa, así como el

amor por las leyes de la naturaleza, que nunca abandonó. Con el clasicismo no alcanzó las alturas que conquistó con sus proyectos modernos —la visión convencional de su obra tiene en esto razón, pero asimiló de él recursos sin los que gran parte de su trabajo no puede explicarse, así como un sentido, denso y ecléctico, no lineal, de la forma, que lo hizo corregir, y al tiempo seguir, los principios modernos.

Como sus mayores —Saarinen, Asplund— fue curioso y viajero, abrió sus ojos ante todas las cosas, asimiló todo, fue un hombre de múltiples y mezcladas influencias, tan integrador como personal. Sus obras revelan la ávida observación de la tradición propia, la antigua y la renacentista, la vernácula y la moderna. De alguien que se diría poco próximo a él como Le Corbusier, asimiló mucho: a veces para aplicarlo, otras para corregirlo o negarlo. Ni siquiera Mies van der Rohe le fue ajeno.

Convertido con cierta rapidez en el mito y luego en el «patriarca» de la arquitectura finlandesa, representó el desarrollo más brillante de la modernidad posteriormente a las vanguardias, pasando a ser una de las figuras internacionalmente más respetadas de la misma, y compartiendo con el Frank Lloyd Wright de la última época el protagonismo de lo que se dio en llamar la *arquitectura orgánica*. Con su diversificada obra fue capaz de superar el racionalismo sin negarlo. En su tiempo de esplendor —los años cincuenta y sesenta— la historia era suya; tantos y tantos le consideraron el mejor: el «rey» de la modernidad.

**4. 1. LA OBRA AALTIANA DESPUÉS DEL CLASICISMO NÓRDICO Y HASTA LA BIBLIOTECA DE VIIPURI.**—Dentro de lo que se ha llamado el clasicismo nórdico —etapa que fue censurada por el propio Aalto al publicarse sus monografías y que se ha divulgado sólo recientemente— construyó las viviendas para los empleados del ferrocarril en Jyväskylä (1923), el *club obrero* de esta misma ciudad (1924) y el *club militar de Seinäjoki* (1925), siendo acaso su obra más madura en esta juvenil manera la de la *Iglesia de Muurame* (1926-1929). Obras de transición, ya racionalistas, pero en un modo cauteloso que podríamos tener por «loosiano», fueron la del *club militar de Jyväskylä* (1927-1929) y la del *edificio para la cooperativa agrícola de Turku* (1928).

Pero Aalto, aunque ejerciera con soltura el clasicismo nórdico y recibiera tanto de éste como del nacionalismo romántico algunas de las lecciones, principios y actitudes que explicarán en alguna medida su obra posterior, no llegó a practicarlo con la brillantez ni la intensidad que fue propia de Asplund o de Lewerentz. Como si esperara una nueva manera, a la que su compañero Bryggman le ayudaría a acceder.

La obra del joven Aalto pasó, pues, a seguir bien pronto los principios de la aún reciente arquitectura moderna.

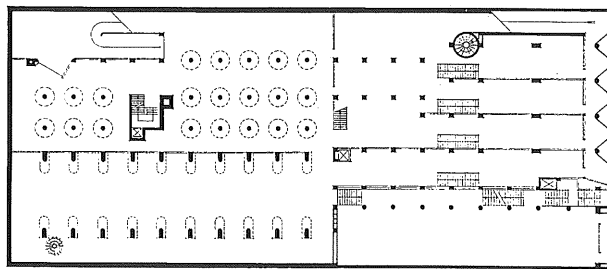
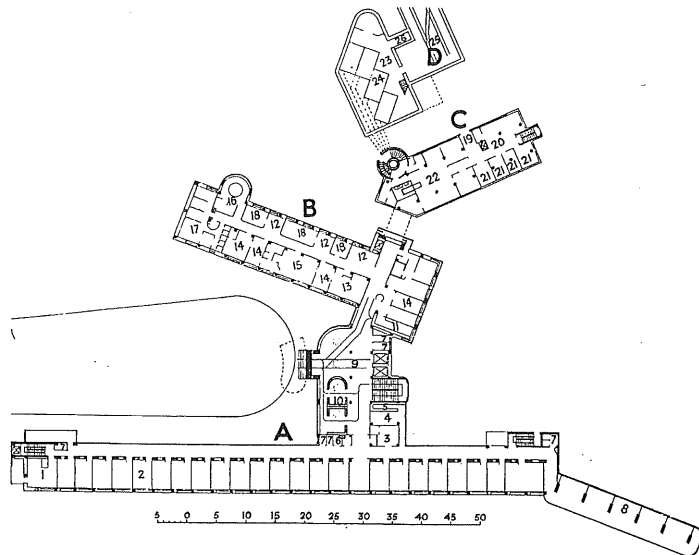
Podemos destacar en este primer período tres edificios de gran interés, el *sanatorio antituberculoso de Paimio* (1928), el edificio para la *sede del periódico «Turun Saromat»* en Turku (1927-1929) y la *biblioteca de Viipuri* (1927-1935, población actualmente rusa).

En ellos podremos observar un seguimiento del *funcionalismo* que revela su interés en practicar la nueva manera y que nos permite entender preocupaciones poco convencionales capaces de dar una expresiva idea de un modo de ver la arquitectura, que con el tiempo será más singular, pero que ya desde entonces puede ser observada en su originalidad.

Y ello en un modo que, no por singular, ha de ser visto como una revisión precoz de la modernidad, sino que, por el contrario, representará en realidad la personificación más clara de los ideales modernos. La obra de Aalto ha de ser entendida, en todo caso, como situada en el centro de este posible equívoco.

*4. 1. 1. Composición por partes, linealidad y diversidad de relación entre forma y estructura.*— En el *sanatorio de Paimio* no sólo se siguió la estética nueva, sino que se plantearon también interesantes problemas de método. Son éstos el de entender la disposición de un programa complejo como

Planta del sanatorio de Paimio (1928) y del edificio para el periódico «Turun Saromat» (Turku, 1927-1929), de Alvar Aalto



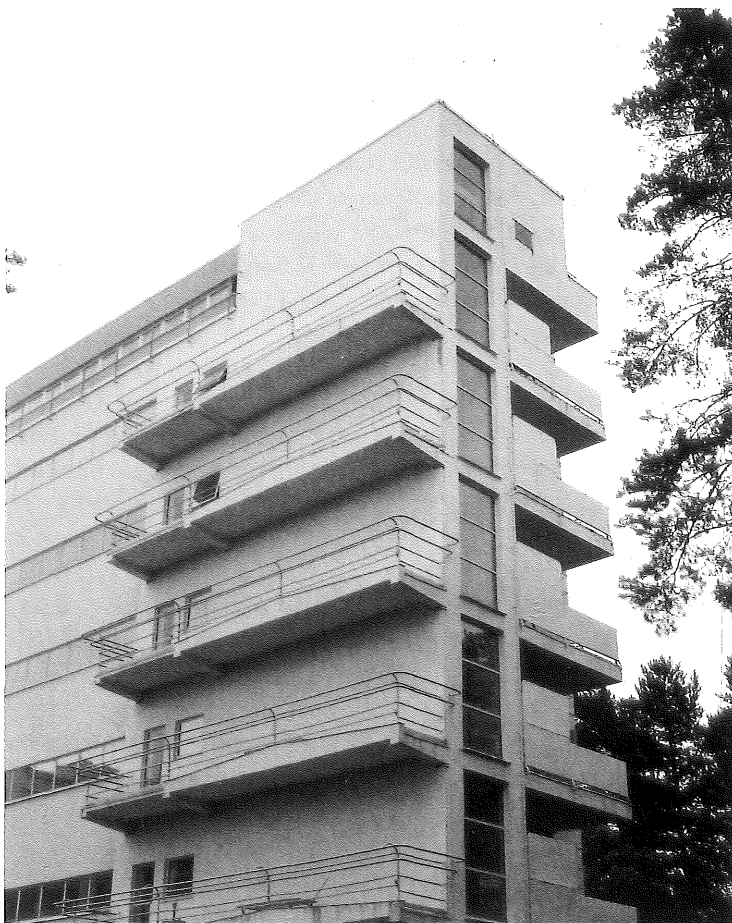
una *composición por partes*, el de concebir esas partes como elementos *lineales* y el de configurarlas con un papel importante en cuanto a la *relación que entre forma y estructura* se establece.

En cuanto al primero de los principios proyectuales enunciados, la *composición por partes*, podemos observar en su planimetría cómo la ley con que dichas partes se unen para formar el conjunto sigue los criterios racionalistas, pero huye del paralelismo, de la sistemática de repetición y de la igualdad entre los elementos que caracterizaba a este método tanto en el ejercicio de la tradición académica como por parte de los arquitectos modernos.

Por el contrario, Aalto empleó en esta obra una libertad formal que, a su juicio, debía de acompañar al funcionalismo, y que se expresa en la divergencia y en la individualidad de los pabellones, teniendo un acusado y atractivo resultado plástico. Su obra acudió con frecuencia a este instrumento de unión entre partes, pero reconociendo siempre su individualidad y, así, la *naturaleza discontinua* de la arquitectura.

En la planimetría del pabellón de dormitorios se aprecia lo que será para Aalto otra preocupación constante: la de la lógica de acudir al empleo de los elementos lineales, tal como la arquitectura racionalista enseñaba. Y ello a pesar de su esquematismo y de los problemas que éstos plantean, y cuya solución sería en su carrera una preocupación absolutamente fundamental.

En este pabellón quedó expresivamente puesto de relieve uno de los problemas principales: el de terminar el cuerpo lineal, dándole una forma de cierre y remate sin que ésta sea un corte esquemático



*Detalle del hastial del pabellón de dormitorios del sanatorio de Paimio, de A. Aalto*

o un brusco final. Para ello, el hastial se resolvió acudiendo a una abstracta figuración obtenida desde la expresión de la estructura, cuyo pórtico permite dibujar felizmente esta difícil fachada matizando así el final arbitrario que la línea sufre.

La estructura resistente fue, pues, otra cuestión fundamental, pues es la que materialmente construye y compositivamente articula los pabellones mediante pórticos paralelos de hormigón armado y participa, como dijimos, en su definición plástica.

No manifiesta, sin embargo, un tratamiento en continuidad, pues se acudió también a disposiciones distintas de los pórticos paralelos, como es la del gran solárium, que se construyó empleando voladizos y superficies, incluso curvadas. Esto es, insinuando un lenguaje plástico diferente y libre, más propio del hormigón armado.

*4. 1. 2. Forma y estructura en el periódico de Turku.*—En el edificio para el periódico «*Turun Saromat*» volvemos a encontrar la disposición por partes, y asimismo la discontinuidad de la estructura debida a ellas. Es éste un edificio entre medianeras de fachada corbuseriana, con pórticos normales y paralelos en el bloque dedicado a las oficinas, y dos clases de pilares, con gran capitel y continuos con la losa que soportan, en la parte trasera de los talleres y almacenes.

Constituyen estos últimos un muy logrado espacio, que superaba en hormigón armado las experiencias del ingeniero francés Maillart, dándole una versión más arquitectónica, y que coincidió en el tiempo con la brillante solución de Wright en la fábrica Johnson.

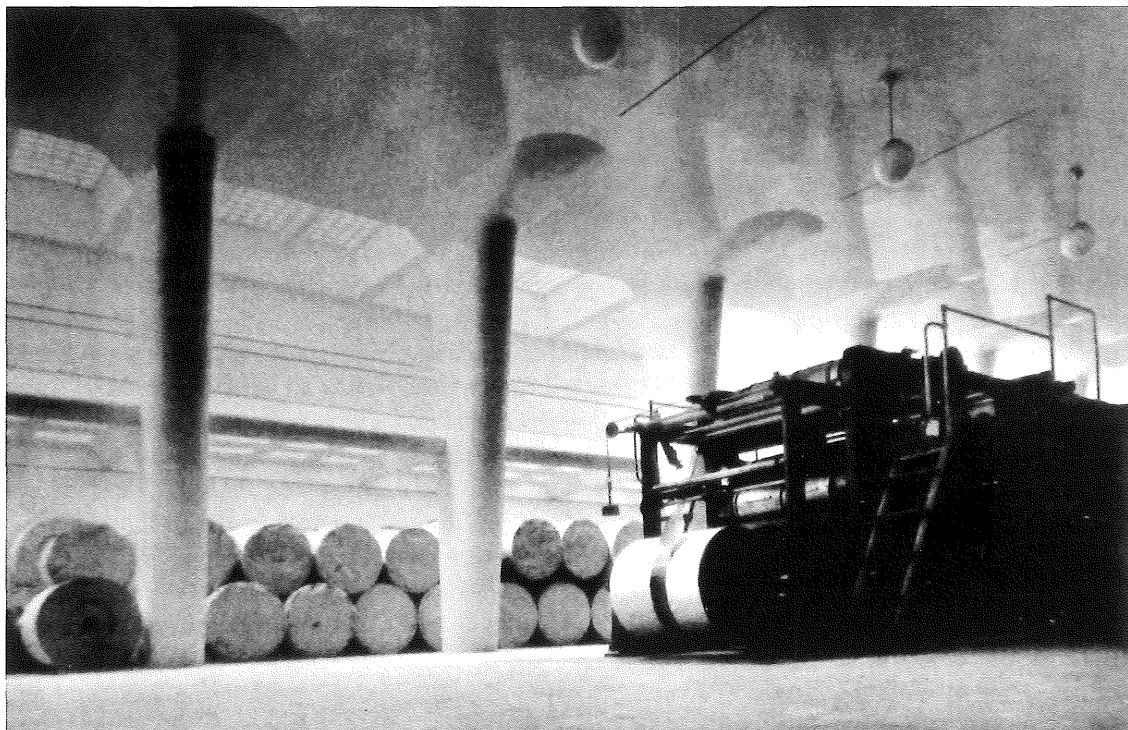
Pero el parecido de esta solución con la de Wright no debe equivocarnos, pues compararlas no llevaría más que a entender la obra de Aalto como demasiado tosca frente al sofisticado diseño wrighiano. Pero es que el arquitecto finlandés no participaba de la búsqueda de una «naturaleza» material emprendida por el gran maestro norteamericano, y según la cual estructura y forma se identifican, se convierten en una misma y *orgánica* cuestión. Para Aalto la relación entre forma y estructura era importante, pero no representaba, en cambio, sino un simple y congruente instrumento.

Así, pues, con la forma de la estructura no se buscaba seguir ningún principio, ninguna presunta «naturaleza» del material, sino servir intenciones arquitectónicas, que al ser distintas y provocar estructuras diferentes, eliminaban ya cualquier posible equívoco al respecto. La relación entre estructura y forma será muy diferenciada en las obras de Aalto; e incluso, y como ya hemos visto en las dos obras explicadas, entre las distintas partes de un mismo edificio.

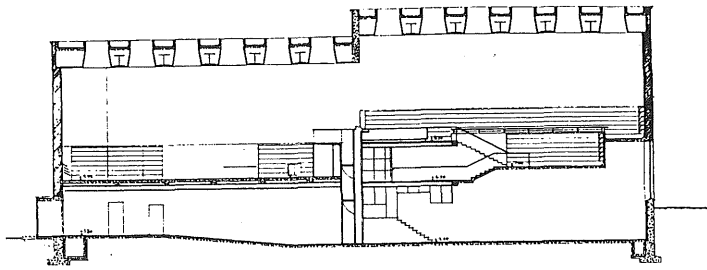
Tuvo, pues, una consideración muy realista del papel proyectual de la estructura resistente, utilizando su versatilidad para servir a las intenciones formales en el marco de una simple congruencia entre forma y estructura que parece querer situarse en el justo medio y haber sido heredado de la tradición.

A lo largo de su obra mantuvo siempre la consideración instrumental de la estructura y procuró esta congruencia. La diversidad generada por este modo de pensar produjo algunas veces identificaciones entre estructura y forma, siempre parciales, pero también la desaparición total de su relación cuando ésta no convenía.

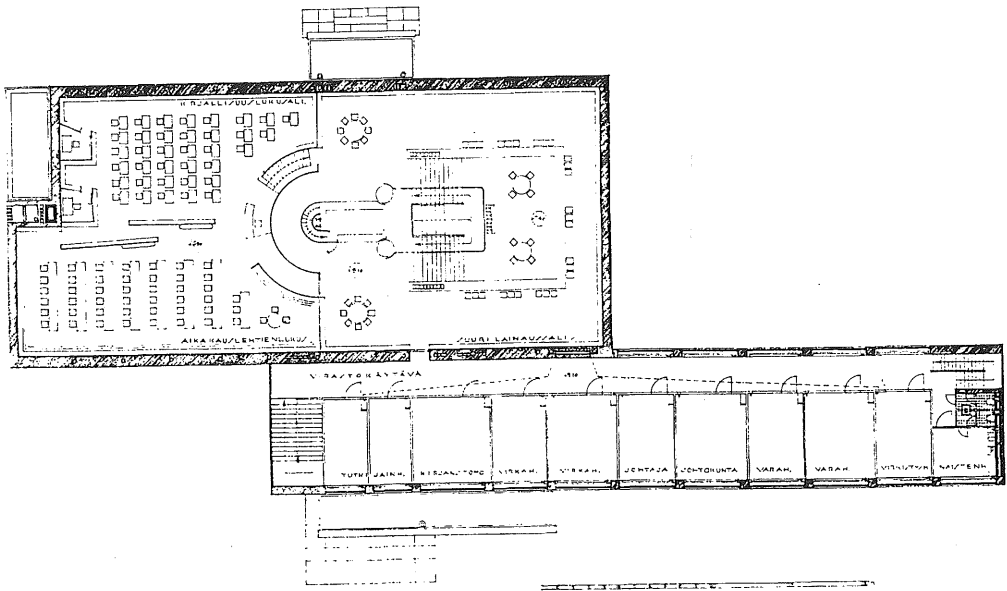
Hemos visto, pues, cómo instrumentos proyectuales modernos y muy importantes —la composición por partes, las configuraciones lineales y la relación entre forma y estructura— fueron utilizados por Aalto desde el principio de su carrera, no abandonándolos nunca, pero corrigiéndolos de tal modo que lo más interesante y significativo acaba siendo, precisamente, sus matizaciones.



*Interior de los talleres del periódico «Tuun Saromat», de A. Aalto*



Sección y planta de la biblioteca de Viipuri (1927-1935), de A. Aalto

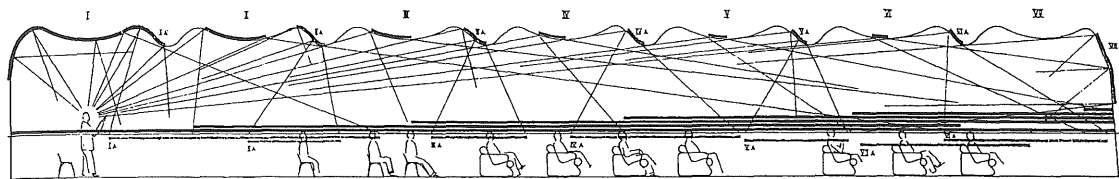


4. 1. 3. *Complejidad del método en la biblioteca de Viipuri.*—El atractivo *sanatorio de Paimio* fue un edificio muy considerado en su momento, y algo divulgado por las revistas profesionales, pero la *biblioteca para Viipuri* es su primera obra maestra. Revela este pequeño y hermoso edificio cuestiones importantes para la comprensión de su obra, si bien nos introduce ya en problemas distintos y más significativos.

En Viipuri se actuó, aparentemente, también mediante una composición por partes: un volumen paralelepípedo, que constituye la biblioteca propiamente dicha, se yuxtapone a un cuerpo de servicios más bajo y alargado. Es un tipo de yuxtaposición que practicaré después en muchas ocasiones, haciendo de ella tanto un principio como un recurso plástico: de un lado el volumen principal o espacio singular, de naturaleza arquitectónica especial; y de otro un pabellón convencional, definido por la correcta ordenación de funciones y generalmente de configuración lineal.

Pero en el caso de Viipuri ello representaba más un recurso volumétrico que una estructuración real del edificio. En los interiores de la planta baja y de la primera, esta yuxtaposición se deshizo, dibujando ambos elementos un recinto continuo que se distribuye libremente, y siendo tan sólo en el nivel más alto donde se define con nitidez el recinto separado de la sala de lectura.

Aalto siguió, pues, corrigiendo el instrumento de la composición por partes, insinuando aquí otro método complementario y combinado con el anterior, y que más adelante se incorporará al elenco proyectual moderno: la ocupación interior de un volumen previamente fijado.



Sección de la Sala de Conferencias de la biblioteca de Viipuri, de A. Aalto

En cuanto a la relación con la estructura, no es en el edificio de Viipuri relevante, ilustrando con ello la diversidad antes referida.

En lo que hace a las formas lineales, es notable el caso de la sala de conferencias del pabellón de servicios que, al adecuarse a éste, resulta bastante alargada, puede decirse que en exceso. Para resolver el problema de una deficiente acústica Aalto diseñó un interesante techo ondulado de madera.

Este techo se hizo famoso por su forma. Con ella se iniciaba un uso de las trazas onduladas que constituirá, como veremos, uno de los invariantes principales de la arquitectura aaltiana, y que tenía aquí el sentido funcional de mejorar la acústica que hemos citado.

Tan importante era también, sin embargo, el evitar la configuración de un espacio lineal siguiendo las convenciones modernas de la repetición indefinida de la sección corta, lo que quedó corregido al tener el techo una configuración longitudinal y quedar así generado el espacio mediante la sección alargada, que salva un solo tramo y que, por lo tanto, no se repite. Este aspecto de la cuestión, que coincidía como sabemos con una de sus preocupaciones principales, se repitió asimismo en el diseño de la sala de lectura.

Pero, además, la sala de conferencias alude con su techo al movimiento, abriendo también otro interesante tema: el carácter *ilusionista* que tomó muchas veces el espacio aaltiano, como tendremos más adelante ocasión de explicar con el suficiente detenimiento.

A la sala de lectura, principal de los locales del edificio, se penetra por su centro y desde abajo, evitando el diseño esquemático al configurarse casi completamente mediante la sección longitudinal, que define los niveles fundamentales del suelo y todos los del techo, y que consigue con ello uno de los espacios más logrados de la arquitectura racionalista.



Sala de lectura de la biblioteca de Viipuri, de A. Aalto

El diseño de un interior a partir de un volumen previo y cerrado define el método aaltiano ahora empleado y ya antes aludido. Procedía éste de la práctica académica, pero tiene aquí una versión radicalmente nueva que también pasará a formar parte de sus instrumentos proyectuales.

Fue el propio Alvar Aalto quien explicó en su día, en su artículo «*El huevo y el salmón*», cómo la sala de lectura de la biblioteca de Viipuri había surgido de un dibujo suyo, casi inconsciente, de una ladera del terreno compuesta por diversas terrazas y alumbrada por *varios soles*.

La sala se configura, efectivamente, como un sabio juego de niveles del suelo y un techo dividido en dos alturas en el que se ha abierto un sistema de lucernarios redondos, repetidos a marco real. La sala se ilumina únicamente por el techo, mediante este *cielo de muchos soles*, expresión muy lograda del *ilusionismo* aaltiano.

Un cielo de muchos soles que empleó repetidas veces como modo de iluminación de un espacio interior singular, y un tipo de ilusionismo que presenta una cierta «veladura», pues no evidencia la ilusión, como en la arquitectura tradicional era teatralmente notorio, sino que por el contrario la oculta en gran parte bajo el fuerte carácter abstracto de las formas funcionales.

**4. 2. LOS APRIORISMOS FORMALES COMO MÉTODO DE PROYECTAR: LA FORMA ONDULADA.**—Una de las características más claras del modo singular en que Alvar Aalto ejerció la arquitectura moderna una vez transcurrido el primer período que se ha explicado fue el uso de formas apriorísticas y propias; esto es, elegidas en un principio y como tales para proyectar, pero no universales, sino solamente personales.

Pues si Le Corbusier, como los arquitectos renacentistas, prefería las formas y volúmenes geométricos puros, teniéndolos por los más perfectos, Aalto, por el contrario, eligió formas gestuales, naturalistas, complejas, ligadas a una sensibilidad con matices neorrománticos. Pues vio en los trazos de la naturaleza geográfica y territorial la posibilidad de ser más sutil, menos esquemático, que la arquitectura racionalista. Y de responder así a unos principios más atractivos, más fieles a lo que pensaba y sentía sobre la «naturaleza» de las formas físicas, materiales.

Su organicismo es, pues, un organicismo más «telúrico» y topográfico, geológico, ligado a la compleja y discontinua naturaleza de la corteza terrestre, que un organicismo «biológico», como el que fue más propio de Frank Lloyd Wright.

La libertad formal que lo moderno significaba tomaba con los apriorismos aaltianos un nuevo impulso, por lo que la «heterodoxia» sobre los códigos racionalistas cometida por Aalto fue vista, en realidad, como un importante progreso de la arquitectura moderna.

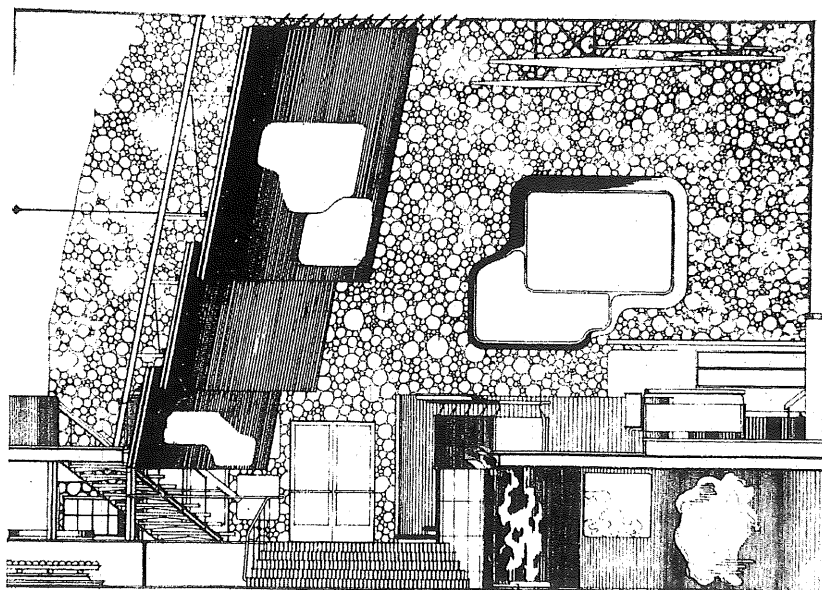
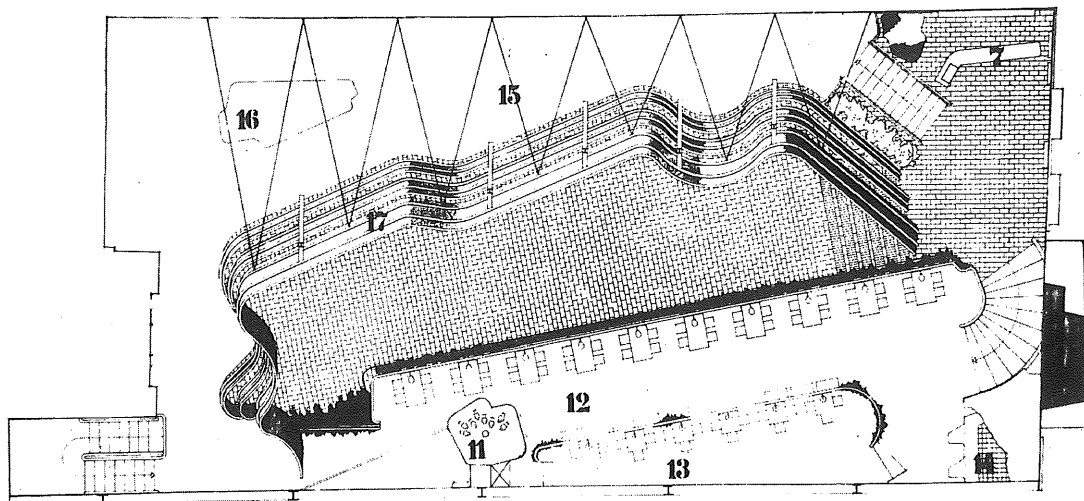
El evidente funcionalismo de muchos de sus esquemas —que consiguen una atractiva realidad plástica y espacial al tiempo que sirven de modo directo a una idea de funcionamiento, expresando así uno de los ideales más universales de la arquitectura— garantizaba esta pertenencia a la línea moderna, mientras su personal aproximación a la arquitectura ofrecía la capacidad de ésta para cobijar y representar un «nuevo humanismo», que el propio Aalto se encargó repetidamente de enunciar.

Dos familias de formas fueron las que constituyeron los instrumentos apriorísticos empleados por Aalto: las líneas y superficies sinusoidales u onduladas y las disposiciones planimétricas en abanico.

Con la primera de estas formas, la ondulada, resolvió toda clase de cuestiones: problemas parciales, cuestiones principales y edificios completos, siendo común también a los diseños de objetos y de muebles. Fue considerada por él como un instrumento de trazado tanto en sección como en planta, que podía convertirse en elementos lineales, limitar y generar superficies, y formar la directriz de espacios exteriores o de los propios volúmenes.

Con ayuda de la segunda, la disposición en abanico, realizó algunos edificios, y sobre todo partes principales de conjuntos o de edificios complejos. Como la anterior, fue empleada independientemente





Sección y planta del pabellón de Finlandia en la Feria Mundial de Nueva York (1939, desaparecido), de A. Aalto

del uso, así como para espacios muy diferentes, continuos y discontinuos, abiertos y cerrados, centrífugos y centrípetos.

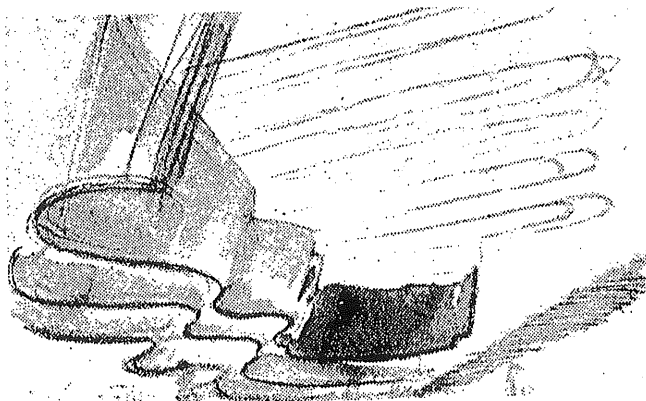
4. 2. 1. *La ondulación como forma apriorística: el pabellón de la Feria de Nueva York de 1939.*— Las formas onduladas fueron empleadas, como se ha dicho, en los objetos y en los muebles: los perfiles de sillones y poltronas, o las plantas de vasos y floreros, adquirieron, pues, un carácter bien distinto.

En el *pabellón de madera para la Exposición Forestal* (1929) definían la configuración de la planta. Muy parcialmente configuraron la *villa Maireia* (1937-1939) al definir algunos de sus aspectos, encuentros o límites. Las líneas onduladas, siempre en planta, separan las texturas del suelo de esta magnífica casa, limitan la forma de la marquesina —como ya lo habían hecho en Paimio—, dan la directriz a una separación formada por pequeñas barras o dibujan la forma de la piscina, en un gesto éste que, en la arquitectura moderna convencional, se hará tópico.

El desaparecido *pabellón finlandés de la Feria Mundial de Nueva York* de 1939 es una de las obras más singulares y atractivas de Aalto y una de las que fue configurada con el apriorismo de la forma ondulada. Aalto y Aino presentaron tres proyectos al concurso que se convocó para el Pabellón, ganando con ellos los tres primeros premios. De las dos variantes del proyecto premiado en primer lugar salió el diseño definitivo, que tanto impresionó en Estados Unidos y que le valió el cálido elogio de Wright.

Constreñido a un pequeño solar, el pabellón partió de una idea próxima a la de la biblioteca de Viipuri; esto es, de un paralelepípedo cerrado iluminado cenitalmente y en cuyo interior se opera con libertad.

Dentro, la exposición quedaba presidida por el cine que contiene y por su capacidad ilusionística, reforzadas por la fotografía mural. Para potenciarla, se dispuso una pared de celosía de madera, compuesta por tres paneles inclinados que siguen una directriz ondulada, que soportan fotografías murales y que reciben desde atrás la luz que ceden al espacio.



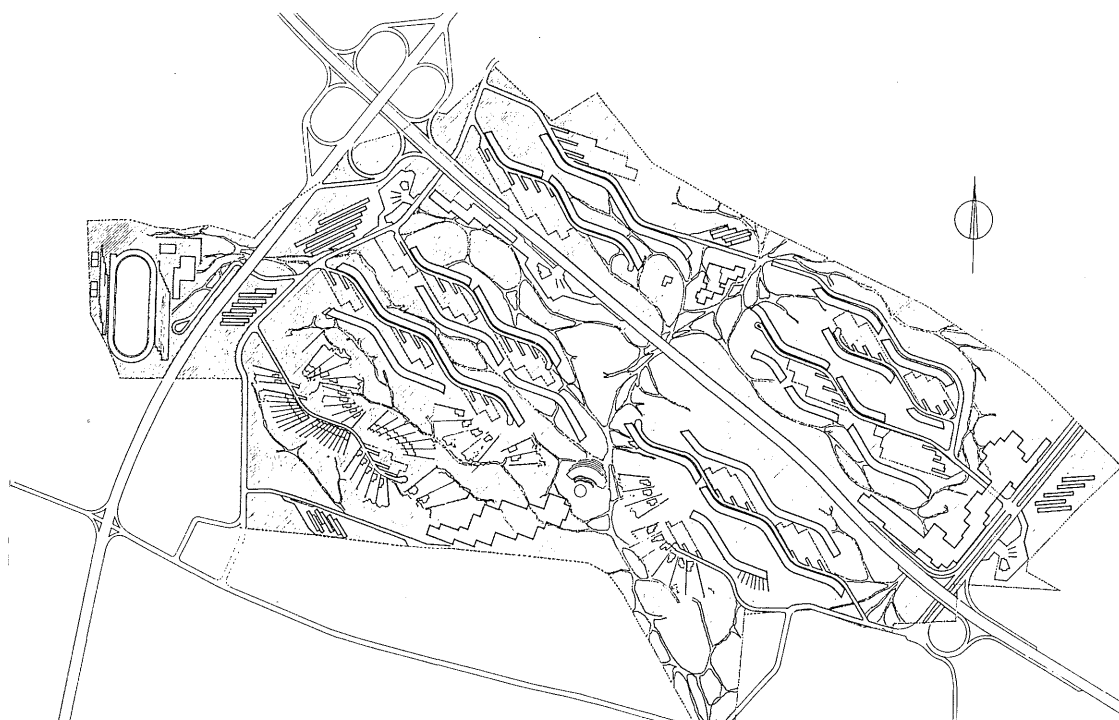
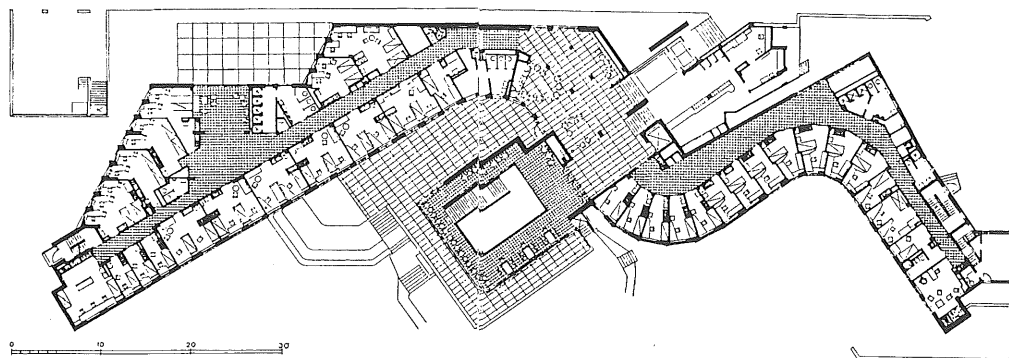
*Croquis del espacio interior del pabellón de Finlandia en la Feria Mundial de Nueva York. Proyecto del concurso, de A. Aalto*

Este espacio interior estaba elaboradamente modelado por los desniveles del suelo y dispuesto de forma sesgada debido a la posición de la citada pared; esto es, ofreciendo una versión muy distinta del gesto de divergencia con la planimetría de los límites que, por primera vez, había sido planteado por Melnikov en el pabellón de la URSS en la exposición de Artes Decorativas de París de 1925.

Su originalidad no es, pues, ésta, sino la de emplear la divergencia como geometría básica de una serie de mecanismos que hacen que este interior se convirtiera en pura ilusión, metáfora del cine y de la fotografía que exhibe. Luz eléctrica —ilusión del sol— y espacio «maravilloso» en cuanto ingrávido e insólito. Aalto reflejó en él la capacidad de la línea ondulada para ser la directriz de una forma generada linealmente, pero evitando el esquematismo que correspondería a una directriz recta a través de la que se traslada una sección con forma relativamente compleja. Así, la complejidad de esta forma —del espacio— se configura desde dos de las direcciones del mismo —desde la planta y desde la sección transversal—, permaneciendo del todo simple —horizontal— la tercera.

La huida de lo esquemático, de la simplicidad de lo lineal, se produjo de nuevo, pero con muy distintos mecanismos de los observados en Viipuri, consiguiendo un atractivo espacial que parece aumentar hasta el extremo su real complejidad, no tan acusada como aparenta, pues se utilizó una habilidosa economía de medios.

4. 2. 2. *El edificio ondulado.*—El edificio para dormitorios del M.I.T., construido por Aalto a raíz de su estancia como profesor en Norteamérica (1947-1948), fue proyectado también utilizando la línea ondulada para negar la condición recta y esquemática del bloque convencional.



*Planta del edificio para dormitorios del M. I. T. (Boston, 1947-1948) y del proyecto de urbanización de Pavía (1966), de A. Aalto*

Concebido miméticamente, para algunos, como una réplica de la forma del Charles River, el edificio buscó más bien, al ondularse, una mayor cabida en su propio terreno y evitó los esquematismos de la linealidad con dicha disposición, mediante unos remates muy elaborados en sus extremos y mediante la destrucción del grosor continuo propio de los cuerpos lineales de edificación al realizar un dorso quebrado que lo convierte en una ordenación parcialmente dispuesta en superficie.

El edificio tiene así un frente suave y cóncavo, abierto hacia el sol y hacia el paisaje, pero reconoce también la existencia de una «espalda», convexa y casi agresivamente cerrada, en forma de fortaleza y con una dura configuración que recuerda las imágenes expresionistas. Pues, habiendo observado la condición diferente propia de las dos fachadas de un edificio lineal, prácticamente inevitable por su escasa profundidad, decidió llevarla al extremo, dando al pabellón de dormitorios una configuración y una expresión más acordes con su propia naturaleza.

Lo cierto es que la línea, como elemento susceptible de ser repetido y como sistema indeterminado se convirtió, mediante la ondulación, en una figura individual, concreta y definida. Con el pabellón de dormitorios para el M.I.T. Alvar Aalto creó una variante tan singular del edificio lineal que podemos considerarlo un verdadero tipo, utilizado más adelante por otros proyectistas.

4. 2. 3. *La ciudad ondulada.*—La *urbanización en Pavía* (1966, no realizada) es un conjunto de bloques ondulados que sustituye, con las mismas intenciones de orillar su esquematismo, a un sistema racionalista de bloques rectos. Y que parece combinarlo con la idea alternativa de ciudad que Le Corbusier había proyectado para Argel en 1930.

A la forma orgánica, geomórfica, del kilométrico bloque de Argel, se le dio una escala menor y, al tiempo, una sistemática de repetición, como si no quisiera perder tampoco las cualidades inherentes a un extremo orden. Pero, además, a los elementos residenciales que componen la urbanización se les dio asimismo una fuerte individualidad, tal y como también Le Corbusier buscaba cuando dibujaba diversas «unidades de habitación» situadas en un terreno libre.

Hasta aquí, los resultados formales y espaciales de una tal sustitución son evidentes, pero, además, la agrupación se hizo de tal modo que se añadieron algunas características peculiares capaces de evidenciar el seguimiento aaltiano de los principios modernos y el esfuerzo por enriquecerlos.

Como corresponde a una voluntad «orgánica», y de acuerdo con la naturaleza irregular del terreno, Aalto dividió los bloques en grupos, que forman conjuntos o núcleos diferentes entre sí. Pero, además, ha de observarse cómo todos y cada uno de los bloques son, igualmente, distintos entre sí: son únicos, a la postre. Pues se ha tenido buen cuidado en procurarlo mediante las variables a que están sometidos: pueden tener un mayor o menor tamaño en planta, la forma concreta del fragmento puede ser muy distinta dependiendo de dónde se produzca el corte de la cinta ondulada, puede cambiar también la forma del corte mismo y tanto su altura máxima como su escalonamiento son susceptibles también de muchas diferencias.

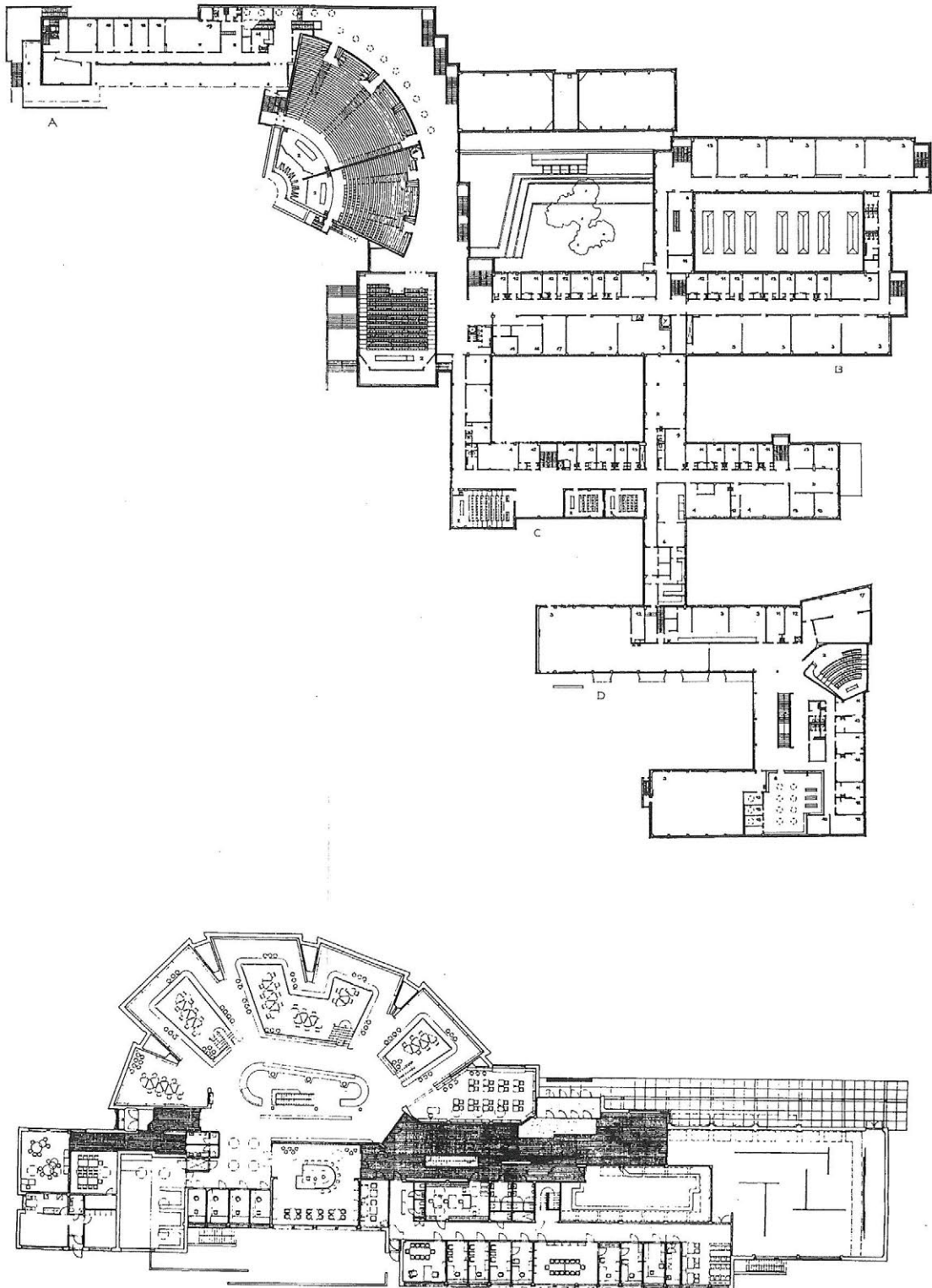
Los edificios constituyen así un orden concreto, pero es este un orden «naturalista», y no sólo por su forma y complejidad, por su irregular armonía o por su articulación en núcleos o «racimos», también, y sobre todo, por la naturaleza de sus elementos, que no tienen las características de lo artificial y de lo repetido, sino las de lo vivo o animado: los bloques, distintos y parecidos, presentan la misma semejanza básica que corresponde a las especies al tiempo que la individualidad que caracteriza a cada uno de los seres vivos.

Por ello la *urbanización de Pavía* constituía una atractiva y singular ciudad orgánica. Una ciudad que buscaba destruir los esquematismos y carencias de los sistemas racionalistas de repetición y simple paralelismo, pero que buscaba igualmente salvaguardar su orden.

**4. 3. LA FORMA DE ABANICO COMO FORMA APRIORÍSTICA.**—4. 3. 1. *La concepción del espacio y su complejidad: Otaniemi.*—La forma de abanico, segunda de las formas apriorísticas aaltianas, acompañaba también a las líneas onduladas en la urbanización de Pavía: formaba pequeños conjuntos de viviendas unifamiliares que evitan a su vez, y por este medio, constituirse como simples hileras.

Pues la forma de abanico procede también de la huida del mecanismo lineal recto. Aalto la aplicó algunas veces a la configuración del espacio interior y otras a la repetición de elementos discontinuos, como ocurría en las agrupaciones de viviendas.

En el caso del espacio, el mecanismo del abanico permitió a Alvar Aalto proyectar una cualificada colección de aulas magnas y auditorios. El más puro formalmente hablando y el que presenta así una mayor claridad para entender tanto su método como su forma de pensar es el gran *salón de actos de la Universidad Politécnica de Otaniemi* (1955-1964).



Planta general de la Universidad Politécnica de Otaniemi (Helsinki, 1955-1964) y planta de la biblioteca de Rovaniemi (1963-1968), de A. Aalto



*Salón de actos de la Universidad de Otaniemi, de A. Aalto*

El esquema del conjunto de la Universidad responde a una compleja composición por elementos o partes muy intencionada con respecto al espacio libre. Interesa destacar en este conjunto cómo la *organicidad* del mismo acudió en este caso a la pieza principal, el salón de actos, para volver expresiva, mediante ella y sólo ella, a la totalidad.

Como en los conventos clásicos o barrocos, la singularidad de la forma primaria —el templo, en aquellos casos— resulta suficiente para garantizar el carácter monumental de todo el conjunto, que es así jerárquico desde la forma y desde el contenido; esto es, discontinuo en la naturaleza y el resultado concreto de sus instrumentos formales a favor del distinto significado e importancia de las partes.

La gran sala se concibió como un anfiteatro clásico no completo que necesitaba estar cubierto para devenir espacio interior. Así se proyectó una sección muy elaborada; tanto que, si se contemplara por separado, parecería pertenecer a un espacio lineal: como sección transversal que lo genera al deslizarse o trasladarse según una directriz recta, y que tiene así un tamaño indeterminado.

La sección se proyectó, sin embargo, y como sabemos, para generar el espacio y el volumen al girar según la directriz circular de la planta, nuevo modo por el que se vence el esquematismo y la indeterminación de los espacios lineales, pero sin eliminar los sistemas por los que éstos se generan. El anfiteatro clásico cubierto era un objetivo intencionado y concreto, pero también un modo de dar esa respuesta curiosa y ambigua: no se renuncia a los principios de la modernidad, pero éstos han de ser frecuentemente corregidos y perfeccionados, sobre todo en la eliminación de su naturaleza esquemática.

El espacio y el volumen resultantes son extraordinariamente atractivos, casi insólitos, sin que aparezcan formas demasiado complejas salvo de modo parcial: tan sólo los lucernarios corridos son de



*Volumen del salón de actos de la Universidad de Otaniemi desde el acceso principal, de A. Aalto*



*Detalle del interior del salón de actos de la Universidad de Otaniemi, de A. Aalto*

doble curvatura. La complejidad alcanzada desde la planta y, sobre todo, desde la sección, se evita por completo en el otro sentido del espacio, respecto del cual no existen decisiones formales ajenas a la horizontalidad.

Esta complejidad, grande y suficiente, mayor que la racionalista, pero no extrema —sin llegar nunca a los excesos del expresionismo—, fue lúcidamente limitada a dos de las direcciones del espacio, y configurada así de modo que no genere arduos problemas ni geométricos ni constructivos, ni siquiera mentales: la forma se domina desde el simple dibujo geométrico de las proyecciones diédricas, ni siquiera hace falta realizar una perspectiva para comprenderla. Es tan mentalmente económica como una cúpula, aunque, como ésta, no sea muy fácil de realizar, pero tampoco dificultosa en exceso.

Es el descrito un tipo de aproximación a la forma compleja —y a la «naturaleza» de la forma, en general— que podemos considerar como una característica propia del autor: la búsqueda de un atractivo y justo medio.

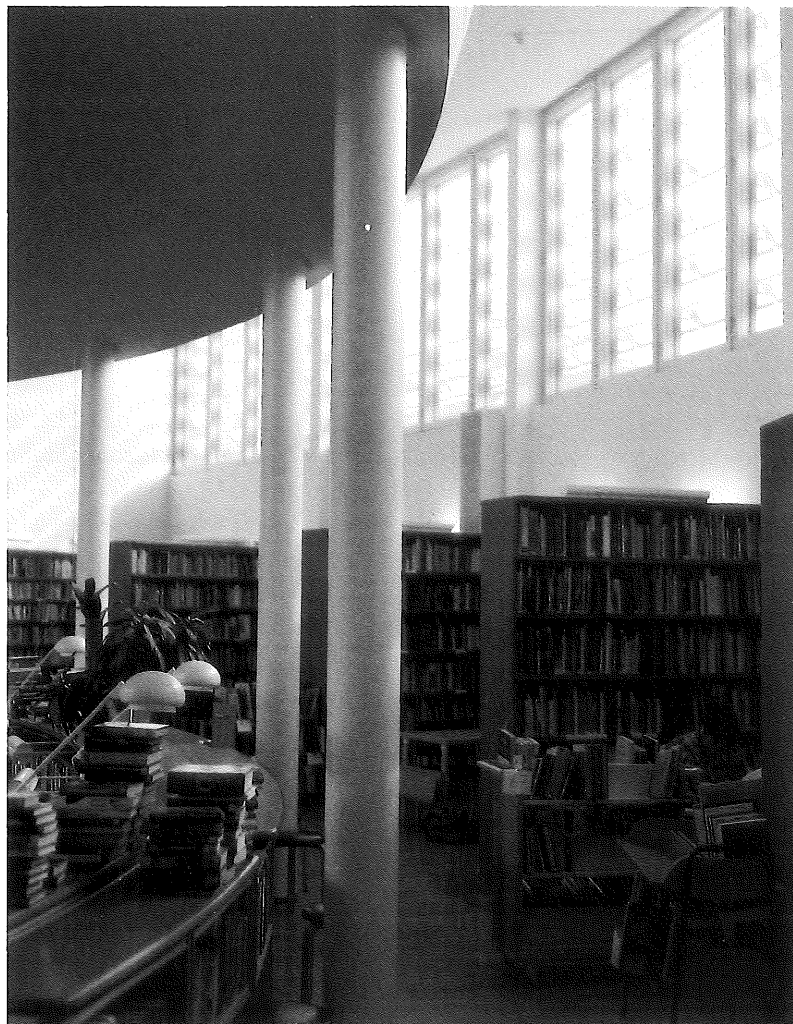
Observamos asimismo en la sala de Otaniemi una coherente y precisa relación entre forma y estructura, presente ésta en el interior mediante pórticos que se han subordinado a la idea de aquélla, y que



caracterizan la sección. Pero estos pórticos, al ser tales, no generan ninguna forma de revolución en el giro que la sección ha de hacer a lo largo del curvo anfiteatro de la planta, sino que, simplemente, se desplazan, repiten y sitúan en los puntos convenientes, siendo planos, y no teniendo así complicación alguna que no sea el recorte de sus perfiles. La estructura resistente, pues, no es compleja, y sigue disponiéndose y sirviendo a su cometido de la misma y sencilla forma que los pórticos paralelos: tan sólo las superficies que en ellos se apoyan necesitan ser cónicas o cilíndricas, y sólo los lucernarios corridos, como ya dijimos, son de doble curvatura al presentar ésta tanto en planta como en sección.

Pero vemos así que, en Otaniemi, reaparecieron con claridad tres de los instrumentos que habíamos observado en las primeras obras: la idea de un conjunto entendido como composición de elementos o partes, el empleo de la linealidad y la lucha contra sus esquematismos y limitaciones, y una relación pragmática y clara, no idealista, entre la forma y la estructura.

4. 3. 2. *La forma de abanico y la configuración del espacio en las bibliotecas de los años sesenta.*—La configuración de un espacio interior mediante una planta curvada que actúa de directriz y una sección transversal que hace de generatriz y se traslada según aquélla se repitió en las tres pequeñas bibliotecas de los años sesenta, asimismo sometidas a la forma apriorística del abanico.



*Sala de lectura de la biblioteca de Seinäjoki (1963-1965), de A. Aalto*

Fueron éstas la del centro cívico de *Rovaniemi* (1963-1968), la del de *Seinäjoki* (1963-1965) y la del colegio benedictino *Mount Angel* (Oregón, USA, 1965-1970), que responden a variantes de un mismo tipo: la composición e integración de dos partes diferenciadas, una de servicios y de geometría recta, y otra de forma compleja correspondiente a la sala de lectura.

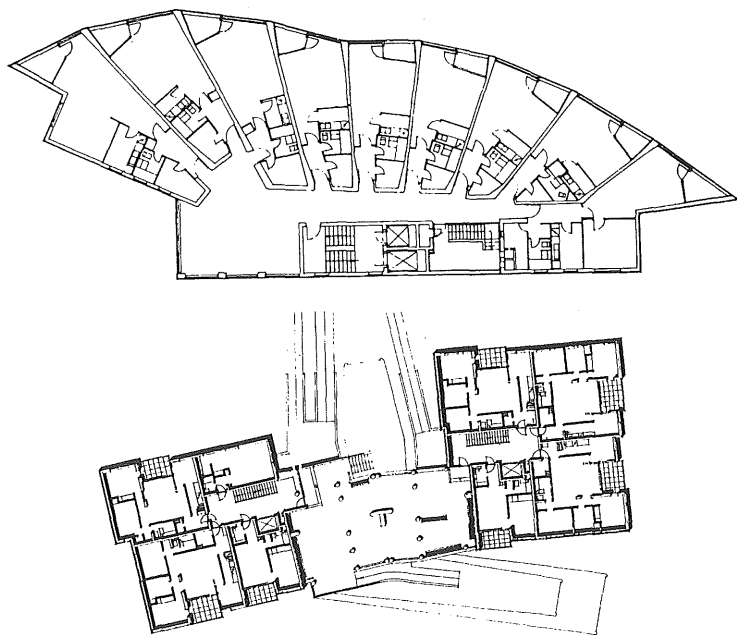
La forma de abanico irregular definida ahora por las plantas se completa con los desniveles del suelo y del techo configurados por la sección que gira y que se ilumina mediante lucernarios, en los que suelen estar, si existen, los únicos elementos de doble curvatura. La complejidad viene así, en gran modo, de planos horizontales a distintos niveles combinados con la planta en abanico, logrando así una riqueza espacial suficiente, pero sin exageraciones, y con una notable economía de medios.

Edificios de carácter menor, pero partes de un conjunto, su forma se adecua a la situación en el lugar: la parte recta responde también al lado más urbano; el abanico significa igualmente su libre expansión hacia un terreno vacío. La arquitectura se reconoce, de nuevo, como algo discontinuo, algo que reúne naturalezas diferentes, pues recoge distintos requisitos, interiores y exteriores.

4. 3. 3. *La forma de abanico en la configuración del plano: las torres de apartamentos.*—La introducción de la forma de abanico en los edificios de viviendas tuvo su más atractiva y famosa expresión en la *torre de apartamentos en altura de Bremen* (Alemania, 1958-1962), esto es, anteriormente a las bibliotecas. Su planta se asemeja mucho a la que se emplearía después para ellas, incluso en su composición mediante dos partes de naturaleza diferente y dispuestas hacia distintos exteriores.

Pero en este edificio, por la propia índole de su programa, el espacio continuo no existe, teniendo lugar, no el traslado de una sección, sino una «sucesión girada» del «modelo» de apartamento, que se traslada y se deforma hasta lograr un atractivo perfil de la planta, manifestándose de nuevo como elementos diferentes, individuales. Con esta planta los apartamentos se abren hacia el paisaje; esto es, utilizando la misma forma mediante la cual las bibliotecas se cerraban sobre sí.

En ambos casos la idea de configuración fue muy semejante, al menos si nos atenemos a la planimetría horizontal, pero el volumen, la concepción espacial, el tamaño, el uso y la relación con el centro —los apartamentos «centrífugos», las bibliotecas «centrípetas»— son completamente distintos.



*Planta del edificio de apartamentos en Bremen (Alemania, 1958-1962) y del bloque de apartamentos para la Hansa en Berlín (planta baja, 1955-1957), de A. Aalto*

*Edificio de apartamentos en Bremen,  
de A. Aalto*



La conservación de los mecanismos de lo lineal y la huida simultánea de sus problemas volvió a ser la base del diseño, demostrando con ello la fuerza de cuestiones proyectuales abstractas con las que se obtienen formas singulares y semejantes para funciones y características muy distintas. Y de modo que éstas quedaron, sin embargo, satisfechas de modo tan directo que se dirían en cada caso completamente específicas.

En la torre de apartamentos no tenía sentido el espacio: la condición realista de Aalto no hizo caso del atractivo de los espacios corbuserianos o de los wrightianos, y le llevó a disponerlos mediante un simple apilamiento vertical. No hay, pues, ninguna sección que gira, y así la complejidad formal existe sólo en la planta: esto es, según un solo grado de complicación.

Una intensa economía expresiva hizo que los huecos de terrazas y ventanas se realizaran siguiendo un escueto racionalismo, confiando sólo al volumen la exhibición de su forma singular. Su gran altura hace que se dibuje en el cielo la silueta escorzada de su planta, revelando de este modo una complejidad de forma que es sólo volumétrica, y que se podría decir que es esquemática, pues hace en altura, al prolongar en recto una forma complicada, lo mismo que el proyectista no quería realizar nunca en el sentido horizontal. Bien es cierto que la gravedad es una cuestión bien diferente, capaz de cambiar para Aalto la naturaleza de la forma. El caso es que no tuvo de la vivienda colectiva otra idea que la del apilamiento, confiando a la planta la totalidad de la composición, rasgo académico observado en

Le Corbusier y, sobre todo, en Mies van der Rohe, pero que alcanzó en la obra de Aalto una condición de instrumento específico.

Otro ejemplo semejante, aunque no tan nítido, es el bloque de *viviendas en Lucerna* (Suiza, 1965-1968), en el que parece haberse aceptado una cierta influencia de Scharoun.

Aunque no pertenece en realidad a las plantas de forma apriorística, sino a un uso moderado de la oblicuidad, es preciso citar asimismo como una de sus más interesantes operaciones de vivienda *el bloque de la Hansa en Berlín* (1955-1957), antecedente de los anteriores en la concepción del bloque como un simple apilamiento, en la expresividad del volumen mediante el perfil de la planta y en la escueta condición de la composición que completa a éste.

Pero en Berlín, la unidad de vivienda —de programa bastante completo— aunque no acude tampoco a la introducción del espacio en lo doméstico, como algo que era tan caro a los arquitectos modernos, fue concebida en su disposición con unas intenciones muy precisas y atractivas. Se dispuso en torno al conjunto de salón y terraza como si de un patio se tratara, cuestión que la caracteriza, la vuelve singular y la une también a la tradición moderna en lo que ésta se había esforzado para trasladar a la vivienda colectiva las virtudes de la vivienda aislada.

**4. 4. FORMA ILUSORIA E INSPIRACIÓN FIGURATIVA.**—Ya nos hemos referido anteriormente al componente *ilusionístico* de algunas cuestiones formales en las obras de Aalto, asunto que si bien es puntual y complementario, es tema de acentuado interés al producirse en una arquitectura con un carácter completamente abstracto, al menos en apariencia, y manifestarse las ilusiones de forma tan velada que podrían tenerse por simples inspiraciones.

El ilusionismo aaltiano procede sin duda de su aprendizaje clasicista, en el que aparecía ligado a la tradición escenográfica barroca y académica, y con este matiz está en algunas de sus obras primeras. Es preciso recordar que el sueco Gunnar Asplund, tan influyente en Aalto, manejó con frecuencia, y de modos diferentes, intenciones ilusionistas, como ya vimos en su momento y con suficiente detenimiento.

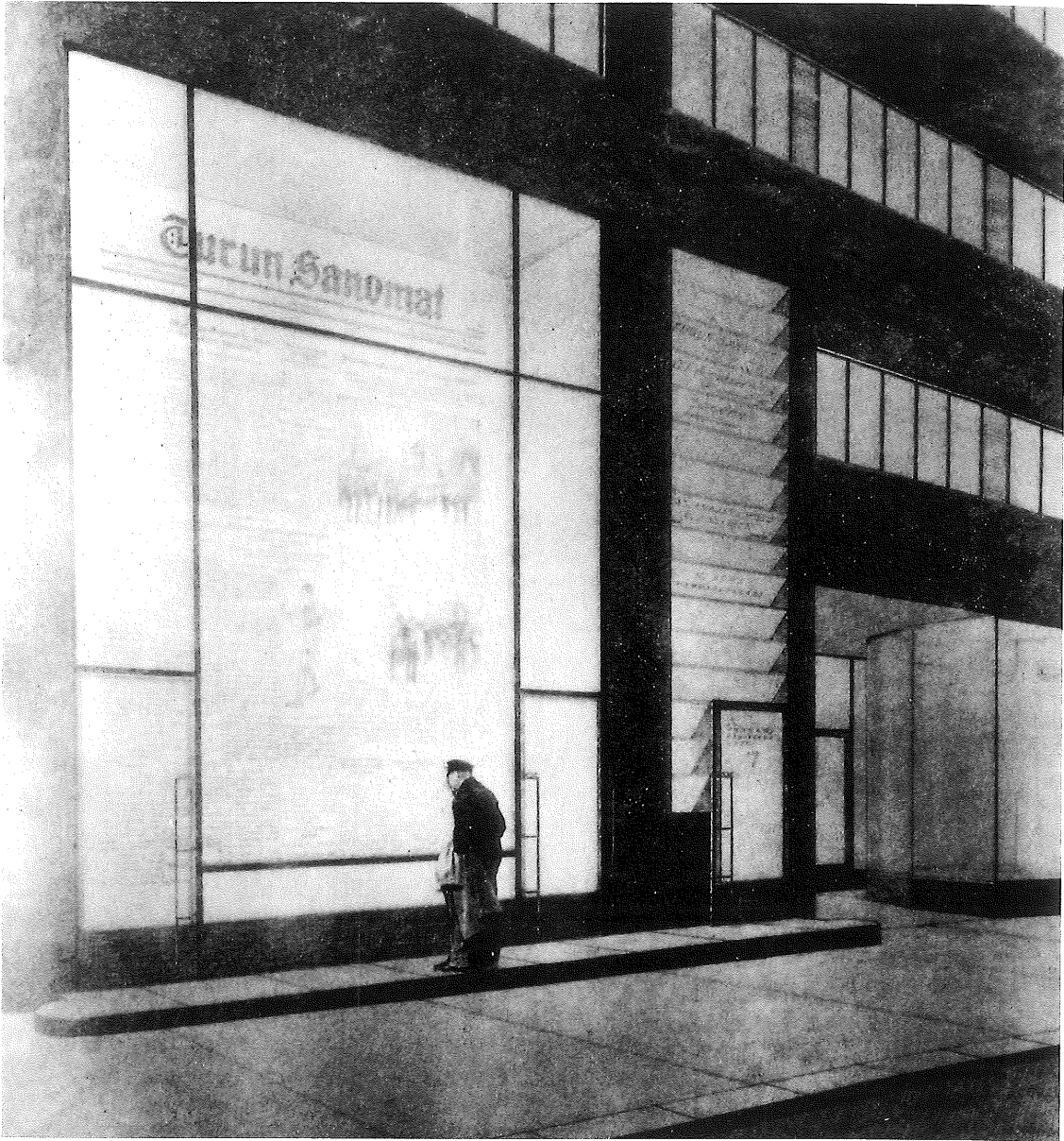
Aalto puso lámparas como estrellas en la sala-auditorio del club obrero de Jyväskylä, soportes como ánforas en una escalera del mismo edificio; otras veces empleó algunos leves recursos ilusionísticos próximos a las escenografías «teatrales». Todas ellas le acercan a las ilusiones manejadas por el Asplund clasicista.

Pero el ilusionismo de Aalto fue pronto más moderno, más abstracto: ya hemos hablado de los «muchos soles» del techo de Viipuri, luego empleado en otras obras, trasunto acaso de aquella «noche de muchas lunas» que Asplund proyectó para el cine Skandia. Nos hemos referido también al techo de la sala de conferencias, también de Viipuri, ilusión del movimiento; y hasta a sus asientos, ilusión de personas diferentes.

Ya de forma muy temprana el edificio del periódico en Turku había introducido un atractivo ilusionismo de muy distinto carácter y antecedente de las ideas de Venturi: en la fachada, un gran escarapate contiene la imagen proyectada y gigante de la primera plana del diario. El asunto procede probablemente del proyecto para el diario *Pravda*, de los hermanos Vesnin; esto es, del constructivismo ruso, pero fue empleado esta vez, de forma insólita, para un edificio más convencional, que volvía así completamente figurativa su corbuseriana y abstracta fachada. El mecanismo, sin embargo, nunca se realizó.

Pero fue en el *pabellón de Finlandia* de la Feria de Nueva York de 1939 donde el hecho ilusorio se convirtió en extremo, haciendo de él un lugar arquitectónico como espacio de ilusión absoluta y hasta su actual inexistencia —su vida única ya en el papel— refuerza hoy esta su principal condición.

En un primer aspecto, el pabellón se produce como un lugar inesperado, insólito, difícil de entender, casi mágico: el interior aparecía ante el hipotético visitante como un mundo propio que desde

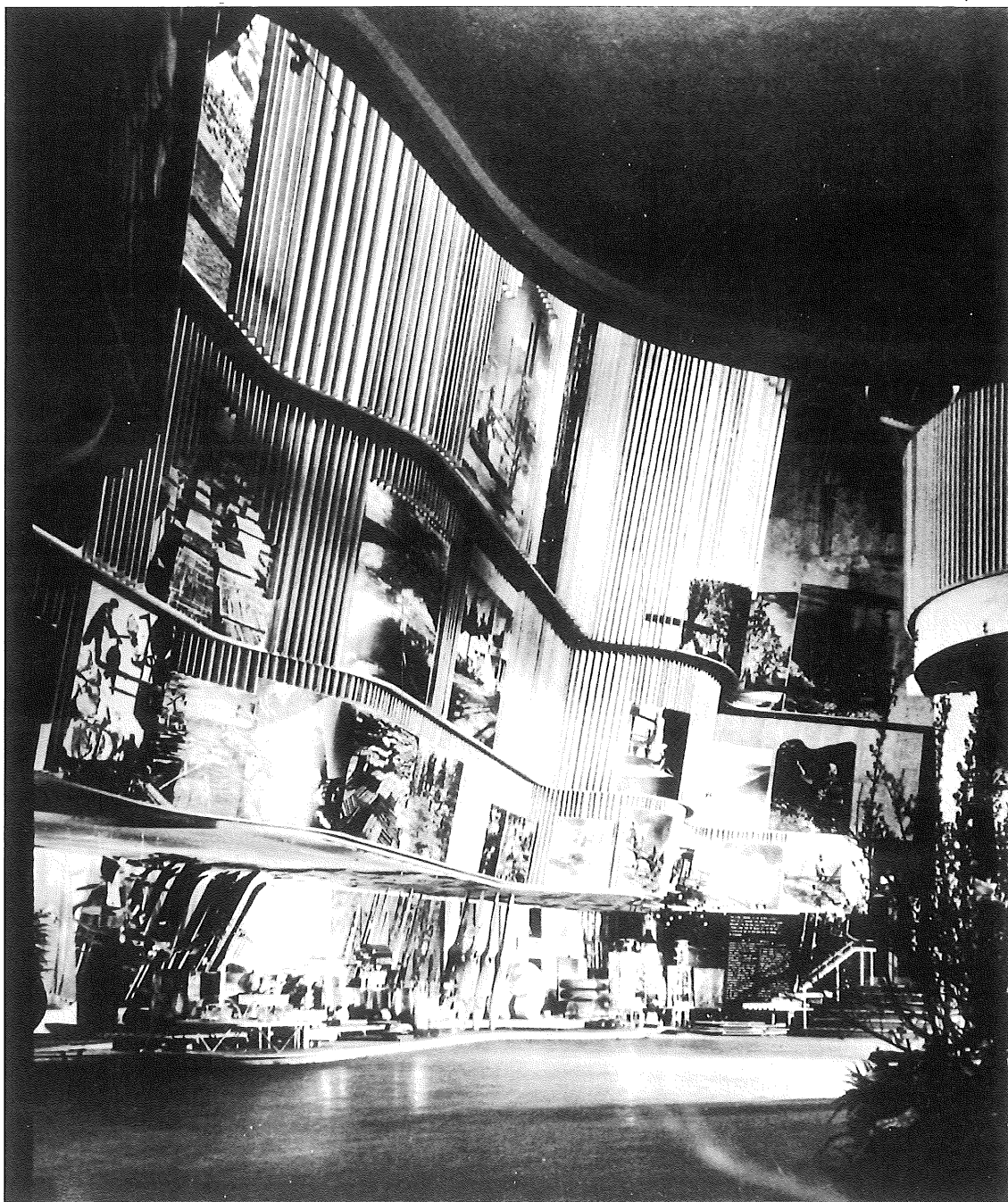


*Detalle de la fachada del periódico de Turku. Dibujo con la página gigante del diario, de A. Aalto*

fuera no puede ser adivinado. Al entrar, la condición paralelepípedica del volumen quedaba ya desmentida por la inmensa complejidad interna.

Pero esta impresión también es ilusoria, pues la enorme complejidad es, en cierto modo, falsa: el interior no tenía, en realidad, la inmensa complicación que aparentaba y que es percible aún en las fotografías. Las operaciones geométricas que con el proyecto se hicieron no son tan complicadas como a primera vista parecen; no existe, por ejemplo, ninguna doble curvatura —cuestión que una simple cúpula tendría—, ni mucho menos una triple, y tampoco las superficies regladas o alabeadas.

La operación de traslado de una sección con tres planos inclinados a lo largo de una directriz ondulada, unida a la oblicuidad dada al espacio, provoca la ilusión de la complejidad y obtiene, mediante



*Interior del pabellón de Finlandia de la Feria de Nueva York de 1939, de A. Aalto.*

la luz, la apariencia insólita. Esta relativa simplicidad de instrumentos al servicio de efectos complejos es una prueba de maestría y, también, de racionalidad y de sentido práctico.

En un segundo aspecto, el interior finge, mediante la luz, estar directamente relacionado con el exterior: la luz artificial se identifica y funde con la escasa luz natural y las paredes onduladas semejan ser un muro-cortina de cerramiento. Este ilusionismo se completa con el propio de la fotografía

que por transparencia se exhibe, y queda emblematizado por el cine, ilusión absoluta, lumínica y «nocturna», apretada síntesis y acaso inspiración de las ideas del edificio.

Hay más, desde luego: la ilusión de ingravidez, de irrealidad o fantasía, y hasta de vida o movimiento. Está también la apariencia aleatoria de la forma, falsamente gestual o improvisada, y magistralmente —férreamente— modelada, en realidad. Todo ello al servicio del carácter y del programa, y todo ello maravillosamente efímero, ferial, desaparecido: conservado tan sólo en la ilusión gráfica que llamamos libro.

\* \* \*

El edificio ondulado del M.I.T. introdujo también el ilusionismo del movimiento que se produce por la propia índole de su forma y, aún más, al ponerse en parangón mental con el bloque recto; esto es, la ilusión de que este último se hubiera plegado y pudiera, por lo tanto, moverse, ponerse recto de nuevo, plegarse en otra forma.

Se trata de una «personalización» del bloque, de una prosopopeya arquitectónica, si se prefiere. Más explícita fue aún en la urbanización para Pavía, en la que, como ya vimos, el conjunto muestra el hecho de que los edificios tienen la individualidad que corresponde a cada uno de los seres vivos dentro de la igualdad básica que corresponde a las especies.

Pero este naturalismo, que actúa como un instrumento al modo de una metáfora, no es acusado. Los bloques parecen capaces de plegarse, de moverse, pero continúan siendo de forma inequívoca tales bloques: es así una ilusión con matices surrealistas, es decir, con cierto parentesco con las ideas que hicieron pintar a Salvador Dalí «relojes blandos».

En Pavía la ilusión es mayor por la simple cantidad —el «acompañamiento» entre unos bloques y otros—, por el voluntario dinamismo de la configuración de conjunto, que constituye una vibrátil figura, y así por la fuerza aparente de la «condición animada» de los bloques. También porque, como no se ha construido, percibimos por ello, desde planos y maqueta, el peso que la ilusión tuvo como instrumento, mientras en los dormitorios del M.I.T. la realidad edificada hace pasar una abstracta y fuerte «veladura» sobre el mecanismo ilusionista.

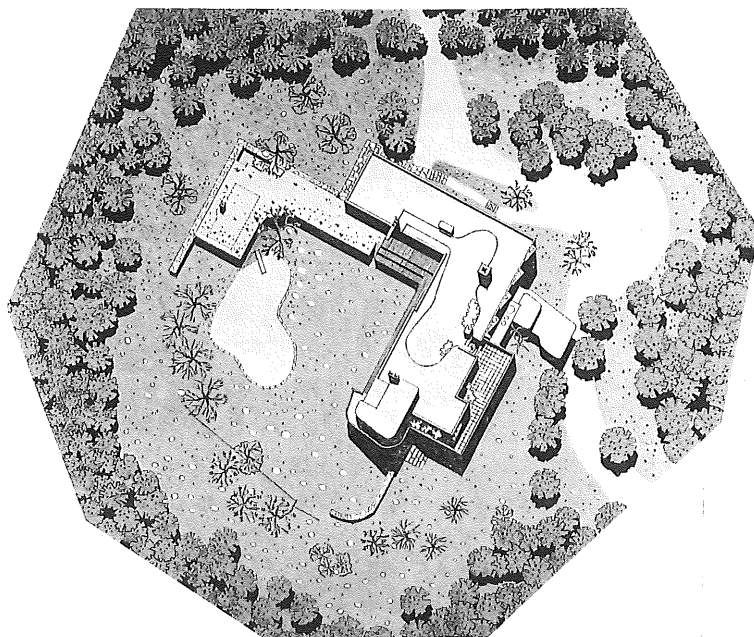
No parece necesario seguir insistiendo en el ilusionismo de la arquitectura aaltiana entendido como un método, muy claro y efectivo como inspiración, y más velado como voluntad de efecto real por la condición abstracta de las formas. Basten estas observaciones para matizar la riqueza y complejidad de una obra extremadamente singular, y que ha sido escasa o insuficientemente interpretada en este sentido.

**4.5. UNA ILUSIÓN VERNÁCULA: VILLA MAIREA.**—*Villa Mairea*, en el lugar de Noor-markku, cerca de la ciudad de Pori, fue proyectada en 1937-1938 por Aino y Alvar Aalto y construida en 1938-1939 para Marie y Harry Gullichsen.

Eran éstos unos curiosos personajes, millonarios industriales al tiempo que progresistas y partidarios de avanzadas utopías sociales. Los Aalto, amigos y socios suyos en el diseño de muebles, les proyectaron, pues, una casa moderna, como correspondía a la mentalidad de todos. Fue esta una obra en la que Aino Aalto intervino con especial intensidad, aplicando su capacidad para el diseño de detalles.

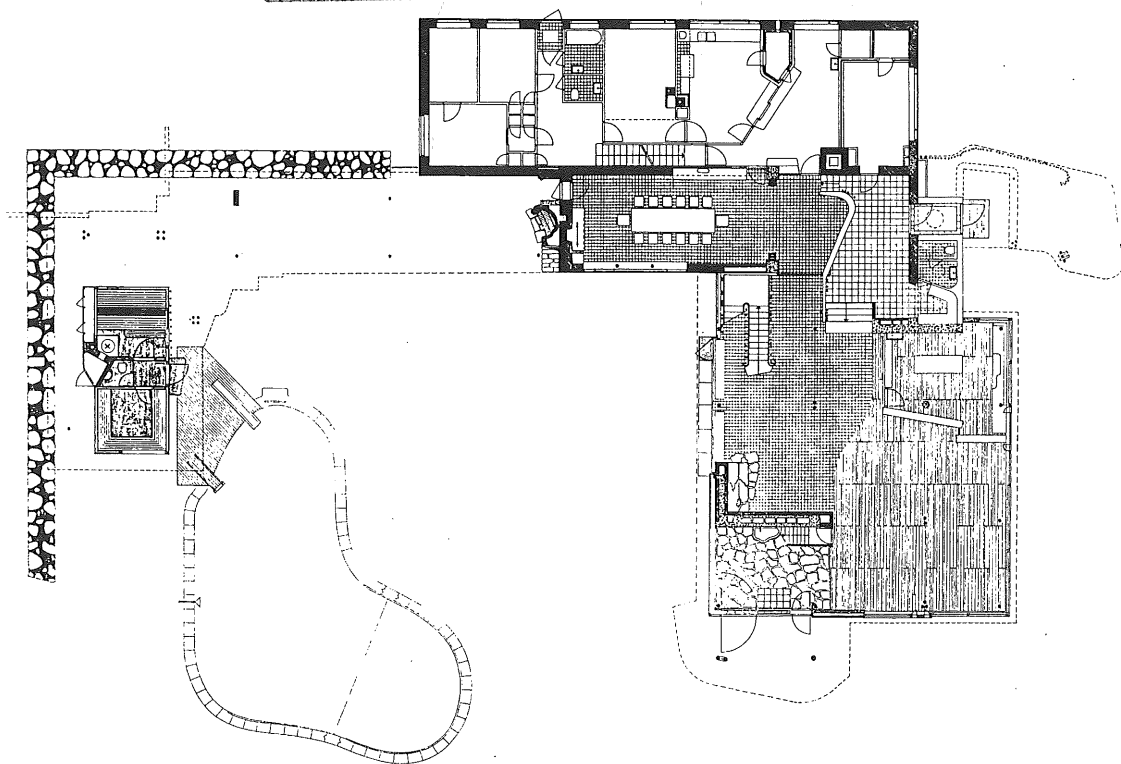
La casa responde en su planta baja a una disposición por elementos o partes: el comedor agrupa otros dos espacios a cada lado de él, las estancias y el bloque de servicios. Resulta relevante, sin embargo, la diferente factura material de las partes: el pabellón de servicios es mural, pero, en interesante paradoja, los muros producen un área vacía que permite una planta libre. La parte del comedor, también mural, aloja sólo este espacio y se intersecta a su vez con la parte principal o de las estancias, completamente moderna y abierta.

En ella los muros han sido sustituidos por soportes dejando a los cierres muy acristalados. La estructura resistente se ha convertido en mixta con finos y cilíndricos soportes —¿de hormigón?, ¿de



*Planta de cubiertas de villa Mairea  
(1937-1939), de A. Aalto*

*Planta de villa Mairea (1937-1939),  
de A. Aalto*



madera?; de forma deliberada no se sabe—, a veces duplicados o triplicados. La planta alta independiza su perfil frente a la baja y se produce de forma superpuesta con ella. Disposición, pues, compleja y no homogénea, realizada en una modernidad muy lejana de la ortodoxa.

Pero, a despecho de esta complejidad, la villa no tiene una riqueza espacial interior, fuera por el uso de dobles alturas o en otro modo. El espacio se valoró en ella utilizando casi únicamente el diseño





*Vista general del volumen exterior de villa Mairea, de A. Aalto*

de la planimetría horizontal y articulando las piezas, consiguiendo su riqueza mediante medios elementales; sin verdadero espacio, podríamos decir. Como luego haría con la vivienda colectiva, ésta se realizó también mediante la superposición de las plantas como estratos. Pero la clave es que el espacio principal no está en el interior, sino fuera.

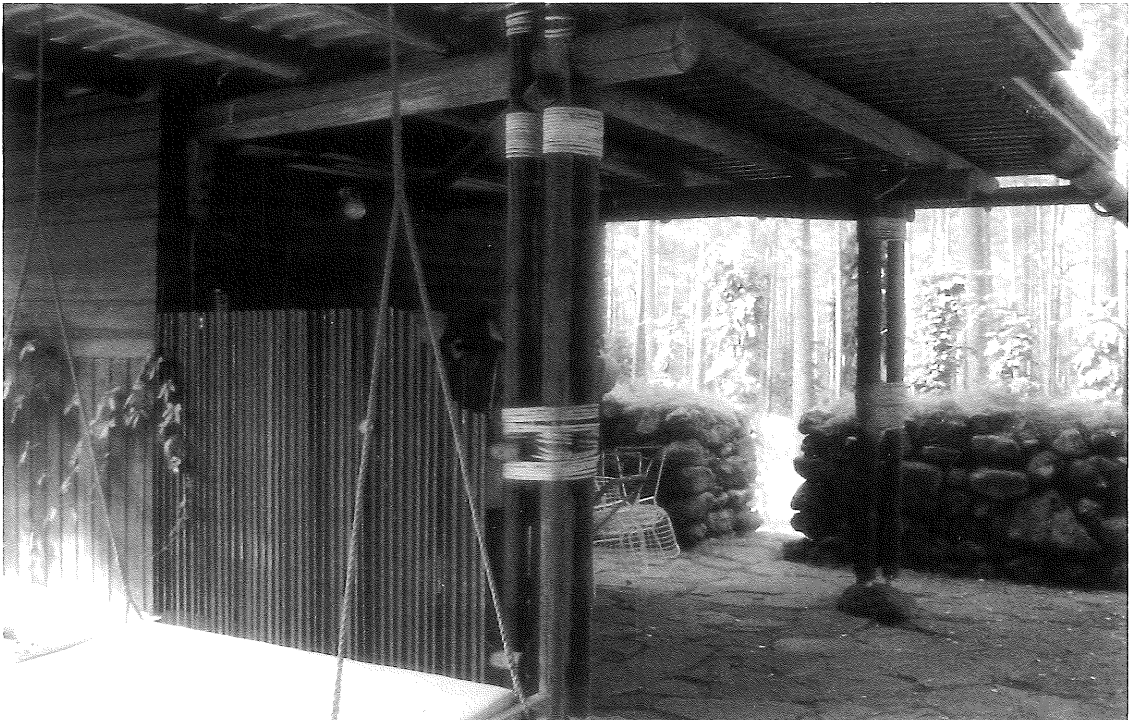
Porque la casa, además de moderna, es también tradicional. Con su forma de «L», y la de «C» que logra al añadir un gran porche y unirse con el pequeño pabellón de la sauna, configura su jardín como un patio, verdadero centro de la vivienda. Conformado por la casa, el resto está abierto al terreno. El hecho de que una casa patio pudiera también ser abierta sin perder sus cualidades como tal, es posible que fuera aprendido por Aalto en la observación de la historia y de la arquitectura popular (aunque no finlandesas). En cualquier caso empleó el mismo recurso en algunas otras, configurando, probablemente por primera vez, un tipo moderno muy repetido.

A la forma de «L» de la casa se le ha añadido otra «L», casi vacía, formada por el porche y la sauna, pero de tal modo que opone a su mundo moderno un mundo distinto, tradicional y vernáculo. Para ello, el porche racionalista que prolonga la casa se ha cubierto con una superficie de césped y, al llegar a la sauna, el mundo moderno desaparece por completo, mientras el cierre es completado por una gruesa y baja pared de mampostería; los pilares racionalistas quedan sustituidos por pilares pequeños de madera, atados con cuerdas, cuádruples o triples, encargándose ya este material de toda la construcción.

Así, del mismo modo que la casa principal es moderna, racionalista, sintética —planos puros, cilindros, superficies blanqueadas—, la sauna y su porche son tradicionales, articulados: los pilares, plurales, se unen con cuerdas, los techos se despiezan en viguetas y tablas. Contigua a la moderna aparece así una casa vernácula, una cabaña primitiva, como si entre ambos volúmenes se quisiera abrazar toda la historia.



*Vista del «patio» de villa Mairea desde la sauna, de A. Aalto*



*Villa Mairea, detalle del exterior de la sauna, de A. Aalto*



*Salón de villa Mairea desde la entrada, con la ilusión del bosque interior, de A. Aalto*

Pero, además, y como si se produjera desde esta cabaña, el bosque penetra y se adueña de la casa hasta convertirse su interior en una representación de aquél. Un poderoso ilusionismo se introdujo en esta pequeña construcción, configurando en gran parte la imagen de su espacio interno.

La entrada, con los rústicos palos que sujetan la marquesina y con los naturalistas escalones, anuncia lo que ha de esperarse, si bien al entrar todo se vuelve pulido, terso, artificial, pues el «bosque interior» no es una realidad, sino una representación, una evocación tan eficaz como poco engañosa: celosías de varas cilíndricas recuerdan los jóvenes abedules en crecimiento y los soportes de las salas —aunque sin duda de hormigón— parecen troncos de madera, duplicándose o triplicándose en vez de crecer, y recubiertos por ordenadas cuerdas. Presiden y cualifican el espacio en una bella, original y literaria interpretación de los elementos esenciales del espacio corbuseriano.

En el patio, los dos arquetipos, casa primitiva y casa moderna, se enfrentan y hermanan, formando parte de un doble escenario: tanto desde la casa moderna como desde la cabaña podemos ver a la otra en cuanto ésta constituye una representación. La cabaña viene acompañada por una piscina ondulada, lo que no es sólo una cuestión plástica, sino una representación telúrica: evoca un lago, al pie del cual hay una cabaña, todo ello en un bosque. Se trata de una representación de Finlandia, convertida también en un país moderno con la presencia de la casa.

Este carácter de representación asumido por el jardín proviene de la cultura japonesa, como algunas veces se ha observado, pero se enlaza directamente con las intenciones ilusionistas de algunas obras aaltianas. Pero todas estas ilusiones, como siempre, no necesitan ser leídas, pues tienen ya su función, quedando en cierto modo veladas. Así, la ambigüedad entre inspiración y representación inunda de nuevo las intenciones ilusorias, sin que podamos llegar a saber hasta qué punto se deseaba que fueran verdaderamente entendidas o actuaban únicamente como instrumento interno del método personal.

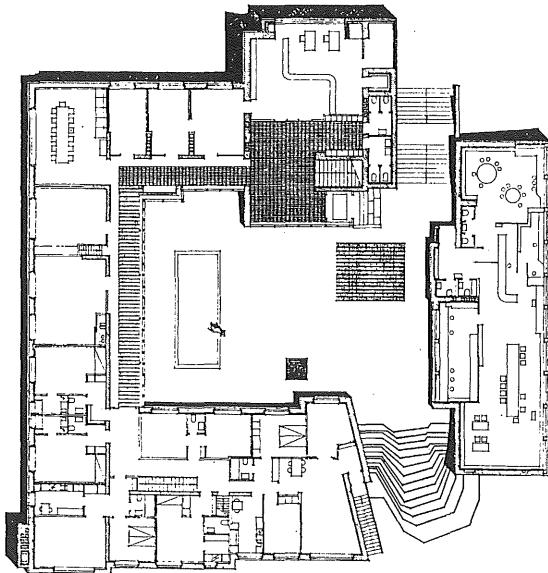
De otro lado, quizá sea *villa Maireia* la obra que expresa más intensamente la condición «impura» y mezclada, no esquemática, propia de la arquitectura aaltiana. Más que producto de una idea lo es de la acumulación de muchas de ellas. Unitaria en su principal gesto planimétrico y fragmentaria en su volumen y significado, el casi abusivo gusto por la diversidad de los detalles la hacen episódica, literaria; fiel imagen de una idea de arquitectura que piensa que todos los puntos de la corteza terrestre son distintos y deben configurarse así de distinta manera.

**4. 6. IDEAS TRADICIONALES Y COMPOSICIÓN URBANA.**—4. 6. 1. *La síntesis entre tradición y modernidad en el Ayuntamiento de Säynätsalo.*—Aalto cultivó también las ideas tradicionales, sobre todo en la etapa posterior a la guerra, una vez que con la *biblioteca de Viipuri*, *villa Maireia* y el *pabellón de Nueva York* había dado altísimo testimonio de su personal modernidad. El producto más valioso de este cultivo fue el conocido *Ayuntamiento de Säynätsalo* (próximo a Jyväskylä, 1949-1952). Arquitectura que recoge las lecciones de la escuela holandesa —evidenciando una cercanía a obras como las de Dudock—, proporcionó también a la revolución moderna el modelo de un organicismo «tradicionalista», capaz de aludir a la historia y utilizar sus conceptos sin necesidad de mimetizarse formalmente con ella.

La adecuación al lugar y al tema —un lugar rural, oficial y comunitario— parecen dictar la intención de Aalto, que empleó la tradicional disposición en torno a un patio propia de los palacios clásicos, ahora completo en sus cuatro lados, aunque abierto a las vistas y a la penetración. Acusando el «impluvium» que el patio supone, se ha utilizado en el Ayuntamiento una moderada y elegante monumentalidad, conducida por lo que puede definirse como la construcción de una pequeña «acrópolis».

Otro rasgo tradicional —ya observado con respecto a Otaniemi— es que la monumentalidad se confía a un solo elemento, la sala de sesiones. No se extienden así a todo el edificio los rasgos más intensos, ni se le da a la coherencia formal un sentido absoluto, y ello es tanto más oportuno para la satisfacción del carácter que se persigue.

La ocupación de lo elevado, de la colina, se utilizó para conectar con el arcano de lo sagrado, metáfora de lo público. A la minúscula acrópolis se accede mediante un itinerario procesional: el que llega adi-



Planta del Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-1952), de A. Aalto



Ayuntamiento de Säynätsalo. Vista de la sala de sesiones desde la apertura de la pseudo-escalinata, de A. Aalto



*Ayuntamiento de Säynätsalo. Fachada de acceso real, de A. Aalto*



*Ayuntamiento de Säynätsalo. El patio desde la puerta del edificio, de A. Aalto*



*Instituto Finlandés de Pensiones* (Helsinki, 1948-1956). Detalle del patio abierto trasero, con la utilización de la fachada de bandas de ladrillo para cualquiera que sea el volumen, de A. Aalto

vina el patio, en posición elevada, al ver el volumen de la sala desde la apertura por la que se derraman las escalonadas jardineras, que dejan ver, pero impiden el acceso. El visitante ha de seguir, rodeando el edificio y perdiendo de vista el volumen principal, hasta que aparezca la escalinata y el lateral de éste.

Sincrético y sencillo, el edificio es una pequeña y magnífica obra maestra, y en él no se emplearon mecanismos proyectuales complejos ni intenciones especiales, destacando en el interior de la sala las famosas cerchas de madera de brazos abiertos. El edificio es tan nítido como sus planos e imágenes de modo inmediato revelan, y acaso a esta característica debe gran parte de la admiración que despertó y que sigue despertando todavía. A las razones que explican ésta ha de añadirse la de haber sido capaz de seguir la tradición en forma contemporánea, demostrando que, para ser moderno, no era preciso seguir el Estilo Internacional.

4. 6. 2. *Composición plana como lenguaje de la complejidad volumétrica en el Instituto de Pensiones de Helsinki.*—Una «composición» plana y pura, de carácter urbano, había sido empleada ya por Aalto en el edificio del periódico en Turku. Posteriormente a la guerra realizó varios edificios en Helsinki más comprometidos en cuanto a lo que significaba actuar en una ciudad mayor, y a menudo en un lugar histórico.

El *Instituto Finlandés de Pensiones* (Helsinki, 1948-1956) fue el caso más especial, pues no se trataba de un edificio entre medianerías, sino, por el contrario, exento. Pero Aalto lo planteó con una

fachada principal que sirve de fondo de perspectiva a una calle y que caracteriza el edificio, de disposición y volumen más complejo. Fue realizada esta fachada con el vocabulario racionalista, aunque no con sus matices materiales y cromáticos, y también con ayuda de algunos principios «académicos» interpretados en la línea corbuseriana de la *villa en Garches*.

El plano de esta fachada se dividió en franjas horizontales de ladrillo por medio de huecos corridos («*fênêtres en longueur*»), dejando una parte baja a modo de basamento y una franja superior más alta para hacer el papel de cornisa con la ayuda del simple tamaño. Las franjas de ladrillo acentúan su continuidad mediante el dintel y el alféizar, ambos corridos, que las enmarcan y refuerzan. Hay en estos detalles ecos de Holanda y, naturalmente, de Wright. Soportes y divisiones se manifiestan como elementos metálicos de partición de las franjas, dando lugar a huecos cuadrados o a rectángulos pregnantes.

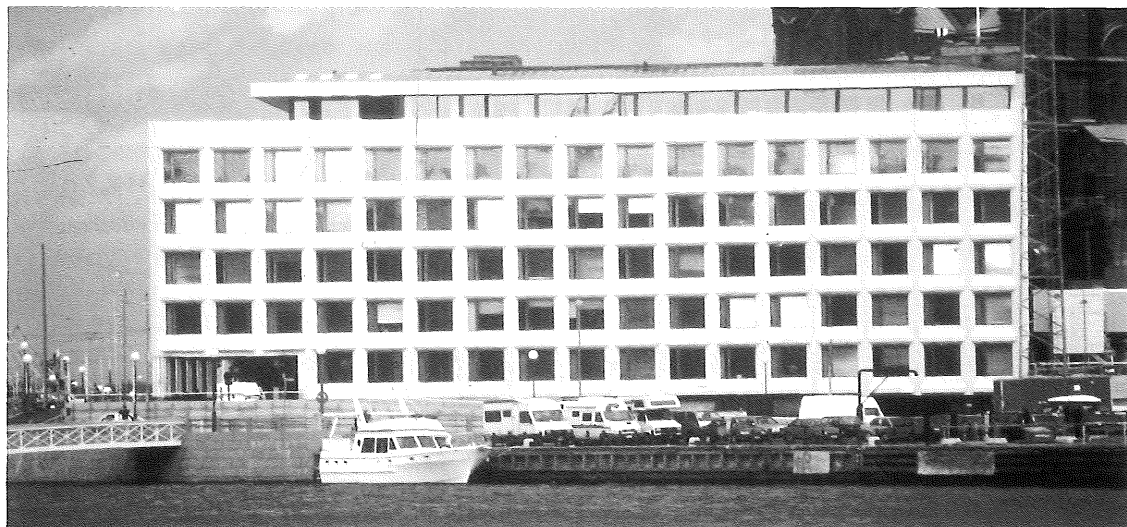
El resultado es magnífico, sencillo, y de elegantes matices, pues la fachada tiene en su conjunto proporciones nobles, como si de un palacio clásico se tratara. La lección de la villa en Garches había dado resultado.

Pero lo más interesante es, sin embargo, el modo en que este sistema de composición trasciende el plano principal para servir de dominio formal exterior del conjunto, generando la composición de la totalidad a partir de lo que, en un primer momento, se hubiera pensado que eran los autónomos principios de una fachada plana.

Las bandas de ladrillo continúan así más allá de este plano primario, produciendo «trozos» de fachada similares, cambiando de altura y retranqueándose en elementos escalonados, hasta servir de tema formal primario para el completo dominio de la superficie de todo un complejo volumen, y dotándolo así de unidad.

El recurso, artificioso y hábil, tal vez pueda enlazarse con la tradición del ya citado clasicismo nórdico. El diseño de una fachada moderna con serenidad clásica, que trasciende su papel para apropiarse de un volumen fracturado y complejo, recuerda la universalidad académica de los órdenes, pero anticipa también, o incluso supera, ideas como las que más adelante harán popular a Venturi.

4. 6. 3. *Un palacio moderno para el centro de Helsinki: el edificio Enso-Gutzeit. Otros edificios urbanos.*—El caso más singular en que Aalto empleó la composición plana fue en el *edificio para la*



*Edificio Enso-Gutzeit (Helsinki, 1959-1962), de A. Aalto*

*sociedad Enso-Gutzeit* (Helsinki, 1959-1962). Casi exento, en un solar rectangular del centro antiguo de la ciudad, el edificio había de presentarse sobre el mar y oponer su imagen a la presencia de una gran y singular iglesia.

Aalto se planteó aquí cuestiones semejantes a las que el italiano Ernesto N. Rogers enunciara como la teoría de las «pre-existencias ambientales». Esto es, a la exigencia de que la arquitectura moderna se adecuara en su imagen al ambiente histórico.

Fue él mismo quien citó el muelle de los Schiavoni de Venecia a propósito de este edificio, y es una referencia clara dada la imagen protagonizada por la blancura de la piedra y su relieve. La respuesta formal fue la de un paralelepípedo, de proporciones palaciegas, configurado mediante la repetición sistemática de un expresivo hueco, abocinado y cuadrado, elegantemente dividido, y de unos efectos volumétricos poderosos y bellos, reforzados por la piedra blanca. La composición así generada acudió a recursos elementales y efectivos —la distancia, el vacío— para sugerir cornisa y basamento.

El volumen adquirió una gran integridad como paralelepípedo de matriz clásica, que define los frentes y esquinas urbanas con gran nitidez. Esta integridad permitió además que su volumen no nece-



*Edificio de la biblioteca universitaria*  
(Helsinki, 1962-1969), de A. Aalto



sitara ser compacto, realizando una edificación abierta al disponer un patio o vacío a la calle de atrás. Esto es, sin perjuicio de que la imagen del paralelepípedo se manifieste como completa hacia las dos vistas principales

El edificio tuvo un impacto bastante fuerte, incluso en sus recursos formales exactos, que fueron imitados repetidas veces. La posición de Aalto, paralela a la de las «pre-existencias ambientales», dio prestigio a la consideración que se hacía de éstas, tanto por su autoridad como por su condición de arquitecto moderno por antonomasia, no sospechoso de veleidades con la tradición. Y aumentando así a la intensidad del compromiso entre historia y modernidad defendido por los italianos, pero ya enunciado por Asplund en la ampliación del Ayuntamiento de Götteborg.

En otros edificios con un emplazamiento menos comprometido, pero también en presencia de la ciudad antigua, Aalto utilizó soluciones de más acusada modernidad, próximas a la arquitectura de muro-cortina popularizada por Mies van der Rohe, aunque matizadas en su composición debido a su entorno.

Fueron éstos el *edificio comercial «Rautatalo»* (1952-1955), el de la *Banca Nórdica* (1962-1964) y el de la *biblioteca universitaria* (1962-1969), todos ellos en Helsinki.

Las fachadas se concibieron como planos continuos con los colindantes, pero en todos ellos estas fachadas son simples cierres, una imagen adecuada frente a la ciudad, planteando la disposición planimétrica del edificio con la libertad que exigía el programa y que permitía el terreno.

Esto es, las fachadas tienen una estructura que atiende a los ritmos, proporciones, y hasta variaciones de la composición, incluso con cambios de luces según los pisos. Como en la Escuela de Chicago, Aalto usaba por completo la libertad de la planta y reservaba el orden para la fachada, ligando en ella de forma absoluta el trazado compositivo al hecho estructural, y de modo que las columnas aparentes son así, siempre, reales. No parcialmente reales, como ocurría a veces en los edificios de la Escuela de Chicago (por ejemplo, en los de Sullivan).

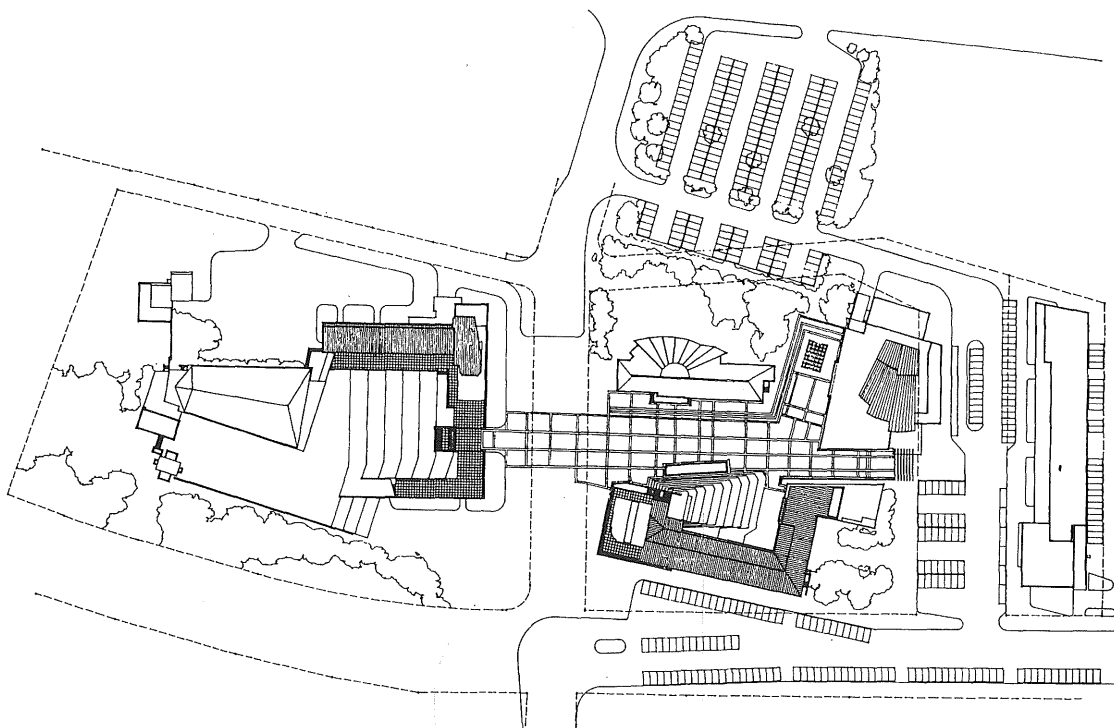
El orden y la congruencia entre estructura y forma es, pues, tan riguroso en ellas como lo fue en las fachadas de las obras de Mies van der Rohe, si bien la coherencia miesiana, que se extendía a todo el edificio, se redujo en el caso de Aalto a este plano del cerramiento. La fachada y su estructura no miden ni reflejan necesariamente el interior, que permanece independiente, pues hasta la estructura se produce en él de forma discontinua para acomodarse mejor a su forma y necesidades.

Así, y además de la ligadura al lugar histórico, Aalto reflejó en estas obras un riguroso sentido de la arquitectura al unir construcción y composición, idea que también formaba parte de la mentalidad orgánica, y que utilizó con libertad. Pero también reflejó su poderoso realismo, capaz de resolver la cualificada elegancia que necesitaba sin complicaciones y sin dejar de situarse al servicio del programa y del carácter que éste implica.

**4. 7. ARQUITECTURA MODERNA PARA UNA CIUDAD IDEAL: EL CENTRO DE SEINÄJOKI.**—Alvar Aalto trabajó en numerosos proyectos urbanísticos, aunque pocos de ellos fueron realizados. En las páginas que anteceden hemos examinado algunos edificios, como el central de la *Universidad de Otaniemi*, o el del *Ayuntamiento de Säynätsälo*, que estaban integrados en ordenaciones urbanísticas generales también proyectadas por él, pero que luego no se llevaron a cabo completamente según su trazado.

Conjuntos más pequeños, como el de *Rovaniemi*, del que hemos tratado acerca de la biblioteca, se llevaron a cabo en gran parte. También realizó conjuntos arquitectónicos de considerable escala, como el de la *Universidad de Jyväskylä*, o la *urbanización de Pavía*. Cabía mencionar aún algún otro de alto interés, como el del *centro cultural de Leverkusen* (Alemania, 1962).

Pero fue solamente en Seinäjoki donde, a una escala limitada, Aalto tuvo la oportunidad de proyectar y construir un completo «corazón de la ciudad». Examinaremos este tema con un cierto detenimiento.



*Planta del centro de Seinäjoki, de A. Aalto. A la izquierda de la calle transversal, Iglesia, atrio y centro parroquial. A la derecha, abajo, Ayuntamiento; arriba, Biblioteca y Teatro; en el extremo derecho, edificio administrativo*

Después de la segunda guerra mundial, Seinäjoki fue elegida como sede episcopal de la Finlandia norte y oeste, convocándose un concurso para la iglesia-catedral en 1952, ganado por Aalto. Pero, además, en 1959 la población fue elevada al rango de ciudad, capital de provincia. Los espacios centrales contiguos al solar de la iglesia se destinaron a centro direccional y de servicios, celebrándose en ese mismo año otro concurso, que Aalto también ganó.

Así, pues, tuvo la oportunidad de realizar la iglesia, ampliada después con el centro parroquial, el Ayuntamiento (1960-1965), la biblioteca (a la que nos hemos referido con anterioridad, de 1963-1965), el Teatro (proyectado en 1968-1969) y un edificio administrativo (realizado por su estudio posteriormente a su muerte). Es así un conjunto completo.

Las condiciones de su país volvieron a dar a Aalto la oportunidad de realizar edificios fundacionales, como había ocurrido ya con el *Ayuntamiento de Säynätsälo*, pero tratándose esta vez de todo un conjunto, al que podemos considerar como una suerte de «ciudad ideal».

Pues, en efecto, se presentó ante él un problema clásico, a realizar de nueva planta: el lugar central, donde la ciudad va a ser dotada de sus más altos servicios y, con ellos, representada. El lugar donde han de situarse juntos, de un lado, los poderes tradicionales, el eclesiástico y el civil, y, de otro, las instituciones culturales —no menos tradicionales— la biblioteca y el teatro.

Aalto tuvo que sentir la emoción que estos hechos significaban y, al tiempo, el reto que para su arquitectura representaba. Esto es, el reto que suponían, en definitiva, para la arquitectura moderna, obligada a competir en un terreno que había sido el brillante y antiguo patrimonio de la arquitectura clásica.

Que una capacidad semejante era posible también para la arquitectura moderna es lo que —de hecho, y al margen de que se lo propusiera o no conscientemente— demostrará Aalto en el centro de Seinäjoki. De un lado, emulando los principios de la arquitectura tradicional; de otro, completándolo-

los con instrumentos modernos. Si bien, claro está, siempre con una arquitectura concreta dentro de lo que había significado la revolución moderna, aunque ejercida en el peculiar y diverso modo que le era propio.

Aunque en 1952 no podía adivinar que realizaría el centro completo, tal vez fuera la cualidad de iglesia-catedral lo que le llevara a plantear un templo que, aunque ligeramente abocinado, sigue la tradición de la basílica, y que hasta tiene una cierta condición gótica en su estructura vertical, ligeramente abierta en forma arbórea, y en su configuración mediante tramos de bóveda. El sencillo volumen del templo muestra su modernidad, pero, al tiempo, la naturaleza compacta y firme de un gran bulto eclesial, acompañado por un esbelto campanario, exento, y que —como ocurrió con tantas catedrales, sobre todo de las ciudades cuya importancia era en gran parte la de ser sedes episcopales— está a una escala mayor que la propia iglesia, pues sirve de hito para toda la ciudad.

La construcción posterior del centro parroquial dotó a la iglesia de un atrio, concebido como una capilla abierta y constituido por un terreno ligeramente escalonado. Este atrio se abre en su parte frontal, conectando directamente con el espacio cívico mediante una escalinata, pero deja libre la parte izquierda de la iglesia para que se produzca desde allí otra entrada lateral presidida por el campanario.

Con ello, la iglesia se presenta simultáneamente, sin dejar de ser casi exenta, como un templo frontal y lateral, con dos espacios conectados correspondientes a cada una de sus condiciones y, así, siguiendo una implantación muy común en la historia de las iglesias urbanas. El centro parroquial se ha construido en una arquitectura racionalista y tiene un frente de muy escasa altura, lo que permite que la fachada principal de la iglesia no quede oculta desde el centro cívico. La escalinata de acceso al verde atrio propone la solemnidad que supone ascender a un espacio sagrado, si bien dará la sorpresa de encontrar, al culminarla, un suelo que desciende sutilmente hacia el templo.

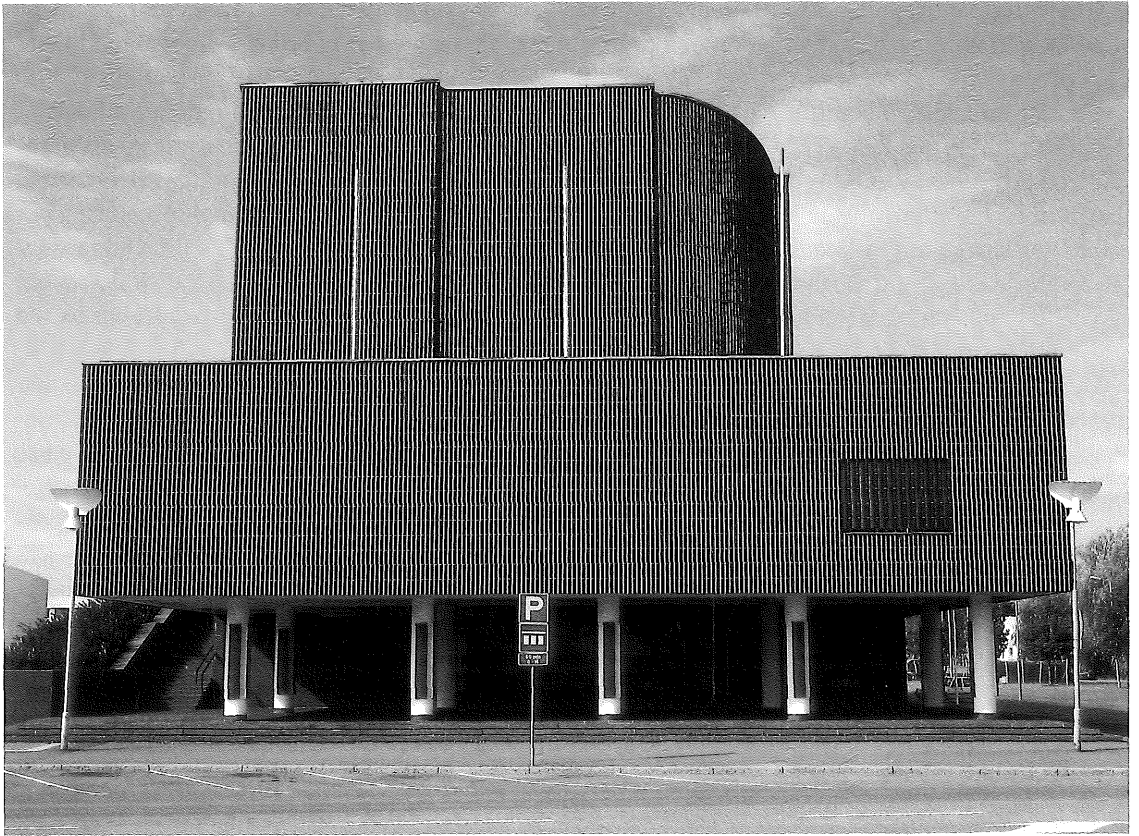
La disposición evita cualquier mecanismo de corte académico —no hay ejes, simetrías ni igualdades—, enlazándose con una tradición antigua, clásica y barroca, propia de las poblaciones construidas en el tiempo y condicionadas por la topografía y las construcciones irregulares. Es, no obstante y como dijimos, con las formas concretas de la arquitectura moderna como consigue esta sutil y lograda composición, y en la que Aalto no ha renunciado, pues, ni a la perfección que supone lo exento —y el seguimiento de arquetipos como el de basílica-atrío-campanario—, ni al atractivo que significa lo asimétrico, complejo y pintoresco debidos a las irregularidades planimétricas y altimétricas de las ciudades, aquí, sin embargo, no existentes.

No es la primera vez que podemos observar que estas irregularidades son consideradas por Aalto tan importantes, tan intrínsecas a una naturaleza de la forma arquitectónica como identidad con la corteza terrestre, que son introducidas en el proyecto aun cuando el terreno sea, como es el caso, completamente horizontal y las condiciones de los edificios exentas.

La iglesia y el campanario son las formas más grandes y altas de todo el conjunto, pero utilizan el atrio formado por el centro parroquial para alejarse del cívico y evitar así una molesta confrontación entre escalas muy desiguales. La iglesia puede ser grande porque está más lejos, y esa condición de lejanía no sólo tiene un buen efecto visual, sino también significativo: alejando y aislando la principal jerarquía simbólica —la religiosa— el espacio civil puede organizarse sin problemas en torno al protagonismo del ayuntamiento.

De otro lado, el conjunto completo se articula también, por este medio, de forma más rica. El atrio, aislado por unos servicios parroquiales de altura suficientemente baja para respetar la escala menor de los edificios institucionales, se relaciona con el espacio civil al prolongarse la plaza alargada o calle que aquéllos forman mediante la continuidad de su elaborado pavimento, y constituyendo así una unidad articulada en una dualidad de espacios.

Así las cosas, la calle perpendicular permite acceder al conjunto por su centro y hacer que se alcance ante ella un edificio de ayuntamiento que ya se ha podido comprender como tal desde fuera. Pues este



*Volumen del Ayuntamiento de Seinäjoki desde la calle transversal, de A. Aalto*

edificio presenta hacia el exterior del recinto un largo lado recto, que no sigue exactamente la dirección de la calle, sino que se sitúa en una posición oblicua que invita a entrar y que descubre también el acceso lateral de la iglesia.

El volumen principal del ayuntamiento —que aloja la sala de sesiones bajo un basamento de acceso destacado por un soportal de pilares cilíndricos— tiene una forma singular que, es especialmente atractiva, e invita a realizar el recorrido de entrada. El volumen de inclinaciones quebradas que forma la cubierta de la sala se redondea en su esquina externa, como invitando aún más al giro, y presentando ante la calle de acceso el frente más alto y equilibrado. El soportal permite tanto el acceso como la realización de este giro bajo el volumen principal.

Aparecida la plaza interna, es el propio espacio el que invita a entrar. El ayuntamiento se ofrece dentro completo y cóncavo, formando un patio abierto que ensancha el espacio exterior, si bien este patio se encuentra ocupado por una gran «escalinata» de terrazas vegetales, que convierte en extremadamente monumental el volumen del municipio y lo relaciona en un intenso y atractivo diálogo con la distante iglesia. Pero estas escalinatas son «falsas» pues, como en Säynätsälö, no permiten el acceso, aunque sí ver la entrada directa a la sala, que habrá de ser alcanzada por una escalera lateral y externa, en posición opuesta a las terrazas vegetales.

El ayuntamiento, pues, ensancha visualmente el espacio público al tiempo que define, con las terrazas escalonadas y una fuente, el suelo pisable de la alargada plaza. La biblioteca, enfrente, completa con su gesto recto y dilatado la definición de este espacio; precisamente donde es más oportuno porque el ayuntamiento lo ensancha; mientras expande libremente su trasera hacia un prado posterior.



*Vista de la calle longitudinal, o foro cívico, del centro de Seinäjoki, de A. Aalto. A la izquierda, sala de sesiones del ayuntamiento con la pseudo-escalinata vegetal. Al fondo, centro parroquial e iglesia*

El edificio municipal vuelve a ceñir la plaza-calle justamente cuando el gesto de la biblioteca ha concluido. Poco después, el teatro asoma su bulto mediante una expresiva esquina aguda y estrecha el espacio público en un tramo final. Todavía el edificio administrativo, bastante retrasado, sirve de fondo de perspectiva a este último tramo, y remata de modo completo este elaborado lugar cívico.

Como en las ciudades ideales del Renacimiento, este espacio está compuesto por el diálogo entre edificios exentos, y a cada uno de ellos se le ha dado la importancia y la colocación que su jerarquía simbólica exige. Pero, como en el barroco, las posibilidades formales de los edificios y las relaciones entre ellos son utilizadas en favor del mejor y más matizado «dibujo» de dicho espacio; o, si se prefiere, de la bondad formal y significativa de todo el conjunto.

Los edificios no son de forma pura, pero tampoco necesitan a los demás para explicarse a sí mismos. De hecho, en las grandes monografías aaltianas se publicaron siempre por separado, sin utilizar al conjunto como una posible explicación del modo de configurarlos. Esto es, consiguen los efectos que se han denominado «barrocos» con una forma que, siendo compleja y sirviendo al conjunto, adquiere sin embargo una cierta autonomía. Una autonomía que conserva el carácter «renacentista» no en la pureza de sus formas, pero sí al servir a la naturaleza arquitectónica que para ellos se piensa como algo propio.

En efecto, el Ayuntamiento es una pieza compleja y articulada que se «monumentaliza» únicamente por efecto de una de sus partes, el volumen principal coronado por la cubierta de la sala de sesiones. Su organización es la de yuxtaposición de partes distintas y, a la vez, la de la configuración de un patio incom-

pleto y abierto. Son instrumentos éstos que han sido repetidamente utilizados por Aalto como cuestiones autónomas, como parte de lo que piensa acerca de la naturaleza de la arquitectura. No obstante, y como hemos visto, son utilizados simultáneamente al servicio de los valores del conjunto.

Aalto logró con Seinäjoki una de sus más intensas y completas realizaciones, poco conocida y apreciada como un conjunto por la forma de publicación independiente, en la que sólo se divulgó la maqueta y la planta. Logró así vencer el reto que esta fundación de una ciudad le había planteado, probando la capacidad de la arquitectura moderna para emular al pasado tanto a través de una nueva interpretación de instrumentos propios de éste como de la incorporación de otros diferentes y de formas contemporáneas que no quieren ni necesitan insinuar recuerdo historicista alguno.

Proclamó así, implícitamente, la continuidad de la disciplina arquitectónica a través de la revolución moderna en cuanto aquélla era capaz de renovarse figurativamente, de servir estricta y directamente a las necesidades de uso, de utilizar las nuevas técnicas constructivas, pero de conservar al tiempo la naturaleza de la arquitectura como algo en que la forma no es un discurso gratuito ni banal, sino pleno de sentido. Pleno de sentido por lograr que su atractivo final no sea algo abstracto o autónomo, sino el resultado visible de una apretada y densa síntesis que ha incorporado todas las diversas cuestiones que a la arquitectura interesan.

#### 4. 8. LA COMPLEJIDAD DE LA FORMA Y DEL ESPACIO Y SU CONTROL. IGLESIAS Y AUDITORIOS.—4. 8. 1. Variaciones basilicales y complejidad extrema en las iglesias.—

El estudio de la complejidad formal y espacial en la obra de Aalto, de particular importancia en la misma, ha sido avanzado ya al hablar de la *biblioteca de Viipuri*, del *pabellón finés* en la Feria de Nueva York de 1939 o de la *Universidad de Otaniemi* y su auditorio.

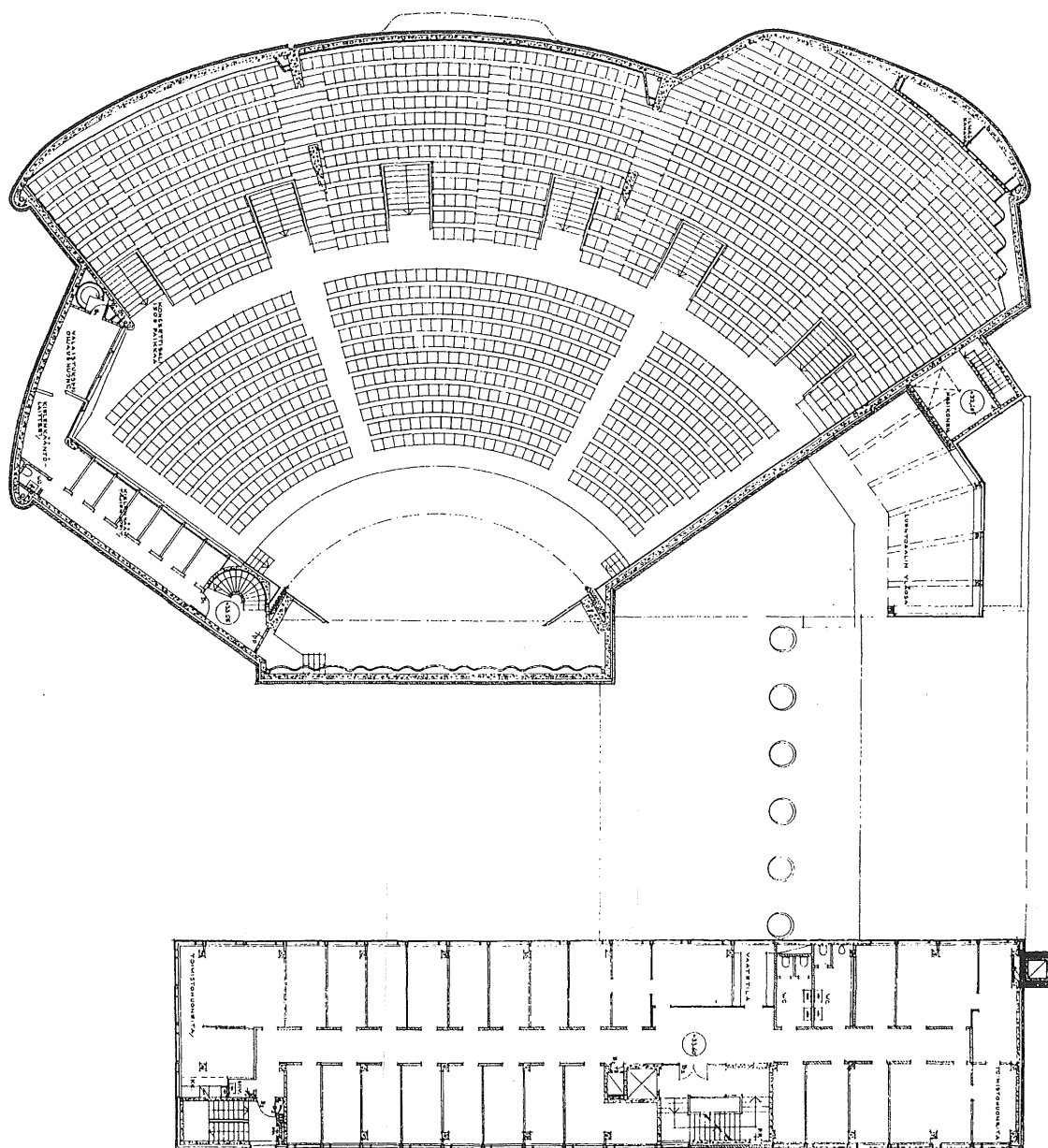
Muchos otros edificios, sin embargo, hacen referencia a este tema y completan, por otro lado, la idea sobre su obra. En la cuestión enunciada destacan sus proyectos de iglesias, debiendo citarse el primer proyecto para *Lathi* (1950) y la de *Seinäjoki* (1952-1960) de entre las que tienen un esquema planimétrico y formal más sencillo. De entre las más complejas han de considerarse la de *Imatra* (1957-1959), la de *Wolfsburg* (Alemania, 1959-1962) y la de *Riola*, en Bolonia (Italia, 1966).

La experiencia de riqueza y control espacial, empleando recursos variados, fue en el trabajo de proyectar templos muy notable. La libertad de los mismos hizo recorrer a Aalto toda una serie de posibilidades formales y espaciales muy diversas.

En los templos señalados en primer lugar se emplearon instrumentos sencillos: son esquemas basilicales de planta abocinada, como se ha visto ya en el de Seinäjoki; esto es, una nueva huida de las características convencionales de lo lineal. En la iglesia de Imatra, la más compleja, los tres planos del espacio actúan en conjunto y en favor de la riqueza formal, acentuada por la radical asimetría, en un ejercicio afortunado, pero que casi podríamos llamar «neobarroco». Aalto nunca había diseñado nada tan complejo, alejándose en este caso de su habitual «justo medio». La *iglesia de Wolfsburg* es un singular ejemplo de abanico y la de *Riola* vuelve a ser otro caso de complejidad total a través de los tres planos del espacio, si bien de resultados más simples que la de Imatra.

No puede percibirse ninguna relación, sin embargo, entre dicha complejidad y la calidad arquitectónica final, que es, en general y en las iglesias, no tan alta —a juicio de quien esto escribe— como la que normalmente corresponde a la de las otras producciones de este autor.

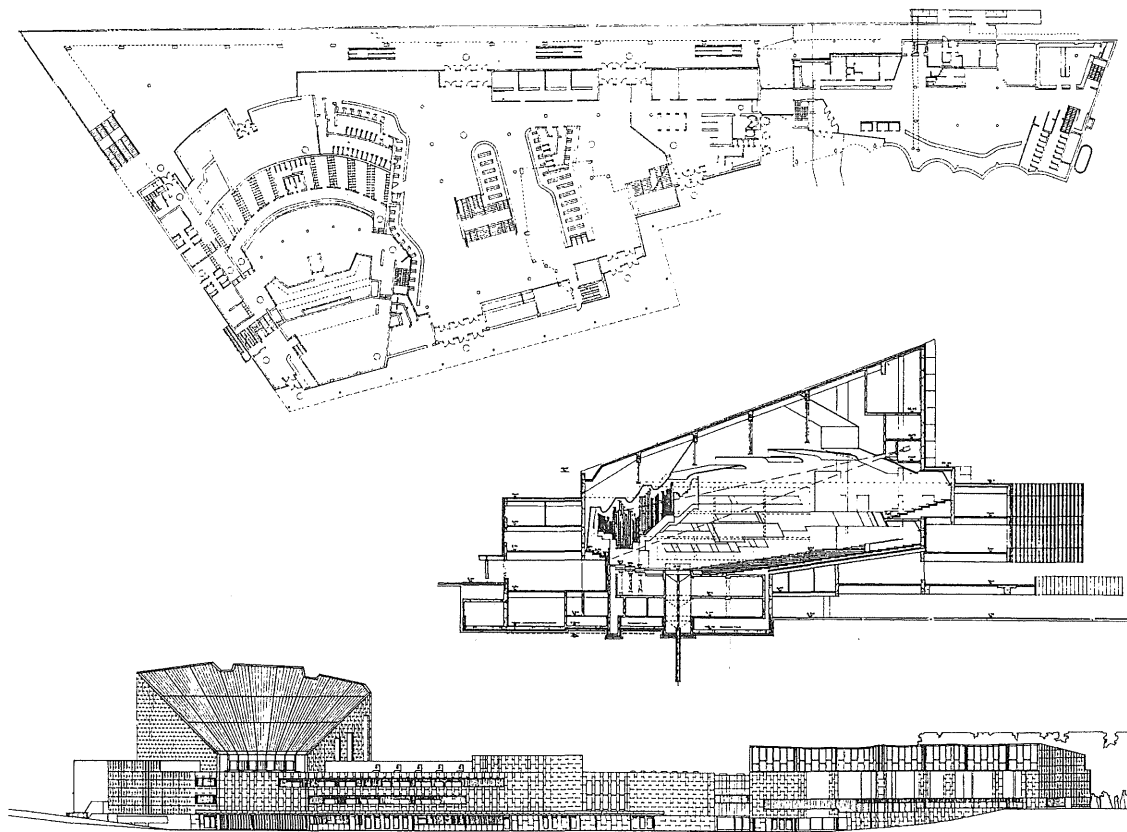
4. 8. 2. *Espacio y conjunto: la casa de la Cultura y el palacio de Congresos de Helsinki.*—En la cuestión que nos ocupa, la complejidad de la forma, el espacio y la disposición, son básicos los edificios de auditorios. Examinaremos tres de ellos, el de la *casa de la Cultura de Helsinki* (1955-1958), el del *palacio de Congresos de Helsinki* (1962-1971) y el edificio de la *Ópera de Essen* (Alemania, 1959-1961-1989), todos de muy diferentes características.



*Planta de la casa de la Cultura de Helsinki (1955-1958), de A. Aalto*

La *casa de la Cultura de Helsinki* es un edificio compuesto por dos piezas, el auditorio, que exhibe su condición de «bulto» urbano, y el edificio de servicios, en forma de bloque recto y unido al anterior mediante un elemento de conexión. Para Aalto seguía vigente el método de composición por partes, exhibiendo así, drásticamente, la naturaleza discontinua de la arquitectura y el distinto valor de significado y carácter que corresponde a las piezas.

El auditorio es en abanico; esto es, una variación del arquetipo del aula magna de Otaniemi: se genera mediante una sección transversal que gira según la planta del anfiteatro, pero que se va modificando a



*Planta baja, sección de la sala principal y alzado general de acceso del palacio de Congresos de Helsinki (1962-1971), de A. Aalto*

medida que el giro se realiza en favor de la asimetría. La sección transversal está lejos de la expresividad de la de Otaniemi por la incierta relación entre forma y estructura. Ésta se dispone con independencia del falso techo que en un auditorio es preciso, ocultándose entre éste y el distinto perfil necesario para la cubierta. El «bulto» urbano y el espacio interior son, en cierta medida, autónomos.

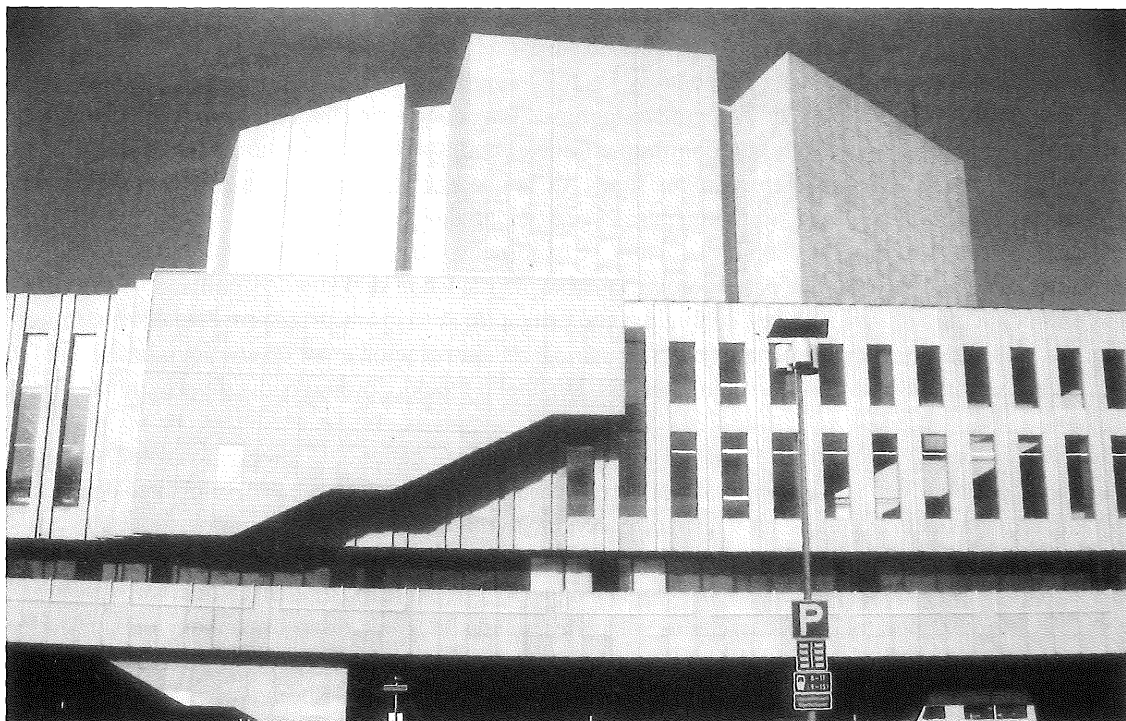
El *palacio de Congresos de Helsinki* es un conjunto de programa grande y diversificado, ampliado posteriormente, y en él se pusieron en juego recursos proyectuales de gran interés.

En el conjunto se distinguen dos piezas singulares, las dos salas, grande y pequeña, además del espacio para amplios «foyer» y diversos programas complementarios. Aalto dispuso para ordenar este complejo programa un dilatado cuerpo horizontal, que permanece casi por completo en una altura invariable de tres plantas. Forma un frente recto y continuo sobre el lago, hace de «basamento» del que emergen las cubiertas de las salas, y presenta un dorso que, hacia el terreno de entrada, manifiesta su irregularidad; es decir, la condición «distinta» de la arquitectura: la expresión del programa en fin.

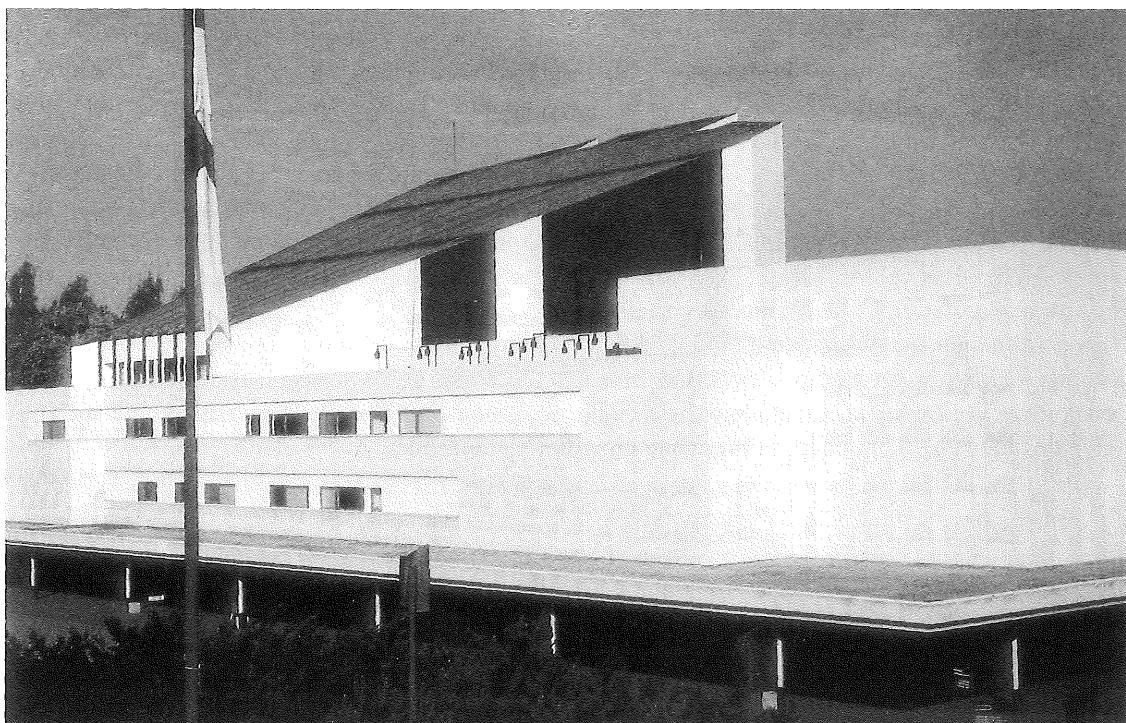
La planimetría de este acoplamiento es extraordinariamente informal, abierta y compleja, resuelta con el uso de la oblicuidad, pero ello ocurre en las plantas, pues en la sección sólo se acudió a las variaciones de nivel. Es, en este sentido, un espacio «corbuseriano», esto es, de una complejidad reducida a la libertad de la planimetría, y que Aalto usó muy pocas veces. Demostró saber moverse con extrema soltura en el empleo de instrumentos tan limitados, mediante los cuales se suceden los episodios espaciales más variados.

En la sala principal, que emerge de la masa horizontal y continua y que se dispone en ligero abanico asimétrico, la sección tiene un diseño más claro y radical que en la *casa de la Cultura*. El techo





*Detalle del volumen del palacio de Congresos de Helsinki en la parte de acceso, de A. Aalto*



*Detalle de la fachada posterior del palacio de Congresos de Helsinki, de A. Aalto*

interior atiende a la acústica y a la forma del espacio, relacionándose ligeramente con la estructura, y la cubierta es un simple y rotundo plano inclinado, soportado directamente por aquélla, y que esconde amplias cámaras que resuelven el encuentro y los usos auxiliares.

El interior queda dotado así de una gran autonomía, introducido en el «contenedor» que forman la cubierta, las paredes y el basamento continuo en que el auditorio se «incrusta». Este contenedor se relaciona directamente con la estructura resistente, de la que el plano de cubierta es expresión, siendo este gran volumen que emerge suficiente para la plasticidad del conjunto.

La relación, ahora compleja, con la estructura, se ha resuelto. La organicidad y jerarquía del conjunto, de acuerdo con la diversidad que para la arquitectura se piensa, y con su poder de significado y de expresión limitada a las piezas singulares, continúa como principio. Pero los recursos proyectuales puestos en juego no se limitaron a la unión entre elementos, sino a una integración entre un continuo basamental y unas piezas singulares que caracteriza la totalidad. Un nuevo método, propio para este programa.

4. 8. 3. *Complejidad unitaria en la Ópera de Essen.*—Este camino de integración tomó su punto culminante en el edificio para la *Ópera de Essen* que, como corresponde a este uso, se planteó como una arquitectura compacta que ha de alojar, sin embargo, una gran diversidad de elementos.

Se acudió, como siempre, a la distinción formal entre las partes, pero de forma diferente a los edificios anteriores, y dando un paso más sobre el *palacio de Congresos*: la máxima diversidad formal y espacial, derivada del programa y del carácter de sus partes, queda integrada en un organismo total, unitario.

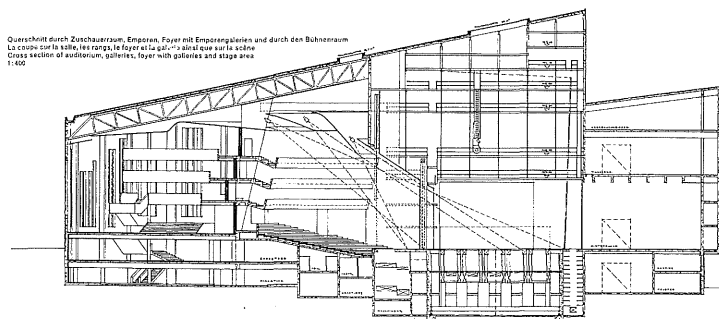
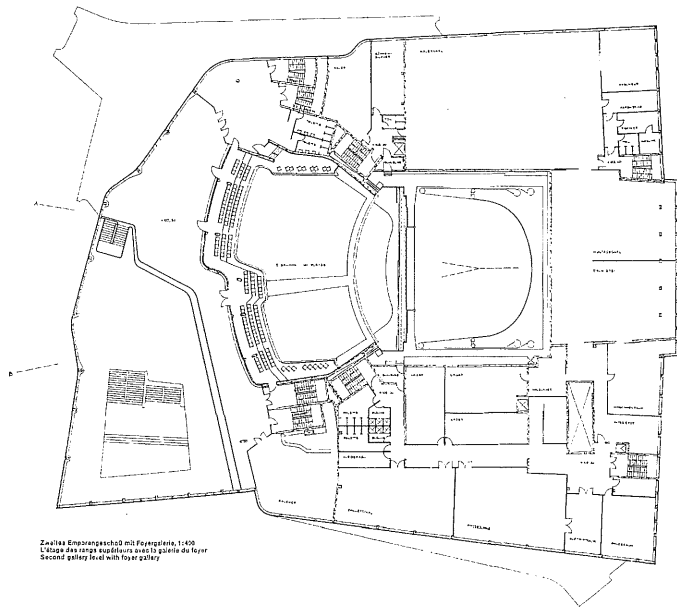
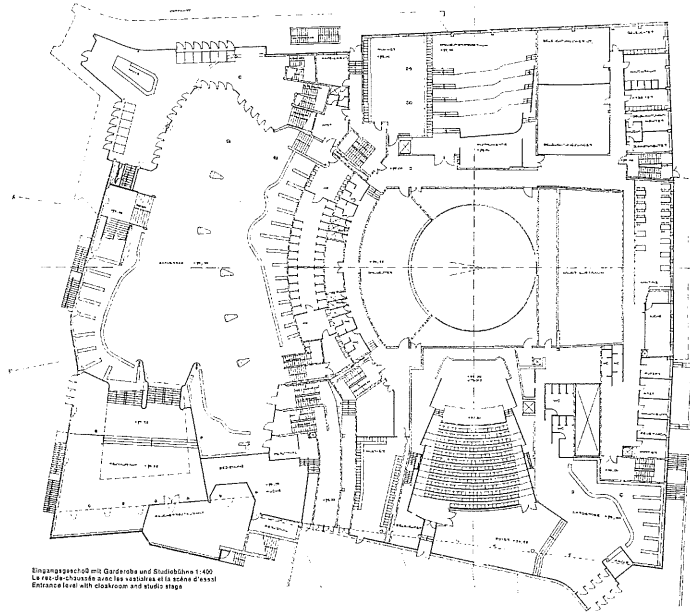
Mediante la condición central del núcleo sala-escenario se hizo que el teatro presentara una disposición no lejana de la tradicional, que tiende así a ser simétrica. Pero Aalto no quiso llevar las cosas hasta ese punto, y, siguiendo el mismo modo de hacer característico de sus salas, asimétricas, pero de plan simétrico, enriqueció formalmente de modo extraordinario el diseño de los vestíbulos y sistemas de acceso. Con ello evitó para ellos cualquier convención, consiguiendo un orden visual, interior y exterior, completamente libre. Al tiempo, los espacios auxiliares se sometieron a una geometría mucho más regular.

Pero el atractivo naturalismo así originado —una nueva ilusión— se consiguió con los modos más simples, pues, de nuevo, todos los espacios de uso público confían su riqueza al diseño en planta y a los vacíos espaciales o alturas múltiples, y tan sólo los dos planos inclinados en que la cubierta se resuelve introducen una mayor complejidad. Estos planos se relacionan directamente con la estructura resistente, afectan espacialmente tanto al «foyer» como a la sala, y se combinan con los intencionados perfiles dados a las plantas para obtener un volumen fuertemente asimétrico, enormemente expresivo, de altos valores plásticos, y relativamente sencillo. Más sencillo, al menos, que su aparente gran complejidad, que la riqueza visual que ofrece.

Todo ello significó un nuevo método, de máxima integración, lejano de la analítica moderna de la composición por partes y más próximo, en sus intenciones no figurativas, al eclecticismo tradicional, valga la paradoja. Un método ya anunciado, no obstante, por los casos de Viipuri o de la Exposición de Nueva York, al ocupar libremente un volumen unitario.

\* \* \*

Pero el eclecticismo de Aalto fue siempre instrumental, esto es, al servicio del lugar concreto, del programa, del carácter. La singularidad personal de su modo de hacer no excluyó nunca una diversidad de sus distintas aproximaciones, diversidad que llegó a entenderse incluso como propia de la naturaleza de la arquitectura. La arquitectura fue, para Aalto, una unión de partes diferentes: una idea de discontinuidad, de no coherencia, de riqueza y complejidad. Como la propia naturaleza, pero sin mimetizarse con rasgos estrictamente naturalistas.



Plantas y sección del teatro de la Ópera de Essen (Alemania, 1959-1989), de A. Aalto

Producto en gran parte de su sutil analogía con ésta, Aalto no admitía esquematismos ni convenciones para la forma arquitectónica. Enemigo de la ortogonalidad o el paralelismo sistemático, de la igualdad entre elementos o recursos, para Aalto cada trazo sobre la tierra es diferente, único, posee su propia razón individual.

Moderno por excelencia, respetó sus principios sin aceptarlos como convenciones, y los enriqueció con recursos de la tradición, con su propia inventiva metodológica y con interpretaciones originales de las artes figurativas. Su voluntad de riqueza y de complejidad formal, sometida a recursos de control y de limitación desde los instrumentos proyectuales más directos; su reflexión y brillante empleo de métodos como el de la forma apriorística, de recursos como el «ilusionismo»; y su realismo profesional, en cuanto a la economía de medios y de problemas proyectuales, transformó la arquitectura moderna, e hizo de su obra un verdadero y variado arquetipo de la misma del más elevado interés.

Analista riguroso de lo irracional, demostró que la arquitectura más compleja es, hasta en sus matices más emocionales, algo que puede manejarse desde el pensamiento, desde la razón. Moderno y revisionista simultáneamente, dicha ambigüedad fue en su caso extraordinariamente creadora.

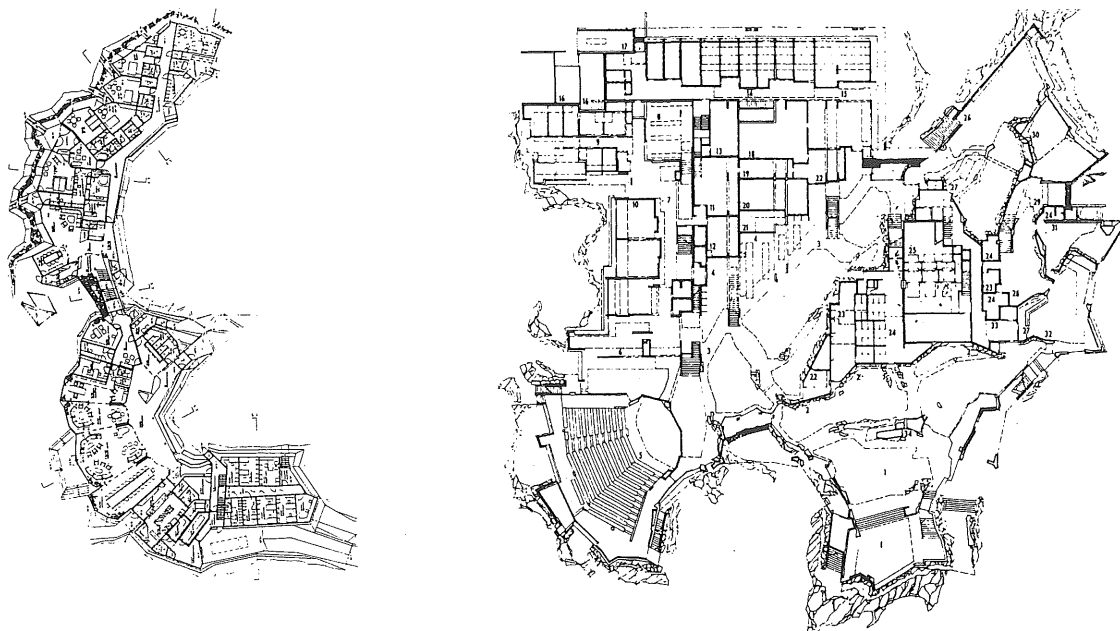
Tuvo así una gran influencia, pero muy difusa, no teniendo continuadores ni discípulos reales, si no fue, acaso, en la arquitectura finlandesa. En ella puede destacarse la cualificada obra de Reima Pietilä. En España tuvo un influjo muy importante entre las generaciones revisionistas de los años sesenta y, sobre todo, en la llamada «Escuela de Madrid».

Su lección se volvió actual, de nuevo, al final del siglo XX cuando, consumada la crisis del pensamiento moderno y agotada incluso la etapa que contribuyó a diluirlo y transformarlo, la sensibilidad colectiva se ha vuelto de nuevo hacia algunas de las conquistas de la modernidad, como tradición rica y no agotada. De una modernidad que no puede unirse ya, sin embargo, a las preocupaciones y principios mentales que un día le fueron propios, pues el tiempo les hizo perder por completo el sentido que entonces tuvieron.

**4. 9. UN ANTECEDENTE AALTIANO Y UN DISCÍPULO: ERIK BRYGGMAN Y REIMA PIETILÄ.**—Ya se había indicado al principio de este capítulo que Aalto y su mujer, Aino trabajaron algunos años con su compatriota el arquitecto **Erik Bryggman** (Turku, 1891-1955). Admirador de Asplund —o, al menos, muy coincidente con su manera— practicó el clasicismo nórdico, entre otras obras, en la *casa Skogsböle* (Kemiö, 1924), en la *villa Solin* (Turku, 1924), en el *edificio de viviendas en Brahenkatu* (Turku, 1924) o en el llamado «*Atrium*» (Turku, 1927). En dicha tendencia destacó la tardía *capilla de la resurrección del cementerio de Turku* (1938-1941), verdaderamente muy asimilable a los trabajos de Asplund y de Lewerentz.

Pero la manera clásica de Bryggman era tan poco convencional como la de estos arquitectos suecos. Un concurso para crematorio en Helsinki (1919) lo demostraba ya en el curvo trazado que afecta incluso a su basilical capilla. Su obsesión por el paisaje circundante a la obra y su gusto por seguir con la arquitectura la irregularidad topográfica tuvo que tener una importante influencia en Aalto. Probablemente éste conociera a Bryggman y a su obra antes de trabajar con él, lo que explicaría incluso algunas proximidades anteriores a esta colaboración. El caso es que, juntos, pasaron de la arquitectura clásica a la moderna: la audacia del joven Aalto —que era un clasicista convencido— se combinó con la mayor seguridad conceptual de Bryggman, debiéndose así a la influencia de este último el inicio de una carrera que pronto se haría famosa y, enseguida, mítica.

Otras obras de Bryggman fueron la del *pabellón finlandés* en la Exposición Internacional de Amberes (1930), el *club deportivo Vierumäki* (1931-1936) y la *biblioteca de la academia Öbo en Turku* (1935).



*Planta del centro de estudiantes Dipoli en la Universidad Politécnica de Otaniemi (1961-1966) y de la residencia oficial del presidente de la República de Finlandia (Helsinki, 1983-1993), de Reima Pietilä*

La influencia de la obra de Aalto fue muy grande y la admiración hacia su obra extraordinaria. Sin embargo, no puede hablarse con rigor de una verdadera escuela aaltiana.

El discípulo directo más próximo fue su compatriota **Reima Pietilä** (Turku, 1923-1993), que estudió en la Escuela Politécnica de Helsinki y que trabajó con su mujer, Raili, desde 1960.

Pietilä extremó la herencia aaltiana al desligarse de la tradición racionalista y preocuparse por la formación de una moderna arquitectura nacional finlandesa. Se interesó así, sobre todo, por llevar al límite algunas de las ideas que tenían el origen en su maestro, y entre las que destaca el de la complejidad de la forma. Su obra más conocida, el *centro de estudiantes Dipoli*, en el Instituto de Tecnología de Otaniemi (Helsinki, 1961-1966), apuró dicha complejidad hasta límites muy exacerbados, si bien ésta se practicó sobre todo como una cuestión planimétrica y no tanto como una operación espacial llevada a las secciones y a las elevaciones, que reciben de la planta la mayor parte de su riqueza formal. No obstante, la cubierta, de una solución constructiva muy original, aumenta la condición escultórica del edificio, que se integra con las rocas existentes en el suelo del lugar.

La planta de este edificio exhibe una telúrica condición amorfa, pero la compatibiliza con partes de geometría ortogonal, trasladando así a su obra el concepto de la naturaleza discontinua de la arquitectura aprendido en Aalto, aunque dándole una versión más extrema: frente a la aaltiana «composición por partes» —los espacios públicos tienen una condición orgánica o singular; los de servicio siguen disposiciones cartesianas—, en el edificio de Pietilä partes ortogonales y partes amorfas se mezclan e integran en una cierta y deliberada confusión naturalista y globalizadora. Sintética y no analítica.

La asimilación de la arquitectura con la naturaleza circundante llegó a ser así una de sus más obsesivas preocupaciones, buscando con frecuencia la inspiración en procesos geomórficos para llegar a una identidad entre obra y lugar. Ello puede verse en el *centro de estudiantes de Otaniemi*, como ya se ha sugerido, pero alcanzó una expresión más elaborada en años mucho más tardíos y en la *residencia oficial del presidente de Finlandia* (Mäntyniemi, Helsinki, 1983-1993). Más aún que en Otaniemi, la complejidad es sobre todo planimétrica, pues, al ser tan acusada, el volumen puede aumen-

tarla realmente sólo mediante los cambios de altura que sirven para articular y dar sentido a éste. Los diferentes espacios son, pues, producto de la forma de la planta, de su altura y de las variaciones de detalle que revelan en las obras de los Pietilä el mismo o mayor disgusto por lo sistemático que puede observarse en la obra aaltiana. En cuanto a la distinta naturaleza de las partes arquitectónicas, la residencia del presidente está dominada por el desarrollo naturalista de la geometría —o de la falta de ella— que la protagoniza por completo; pues si bien no se han llegado a eliminar los gestos o pequeños sistemas ortogonales, quedaron éstos completamente integrados en la «masa» amorfa.

Aunque la relación directa de los Pietilä fuera con Aalto, puede detectarse en las obras citadas una considerable cercanía con preocupaciones formales que fueron propias también de Hans Scharoun. Es bien lógico, pues trataron a menudo problemas con bastantes semejanzas, aun cuando la influencia no haya sido directa o deliberada.

En los dos casos anteriores se trataba de obras en terrenos campestres; en estas zonas tenía sentido la búsqueda de la mayor identidad posible entre arquitectura, lugar y leyes geomórficas. Al actuar en la ciudad, y por el contrario, parece que los Pietilä perdieron, alguna vez, su inspiración: probablemente su obra menos interesante sea la *biblioteca de Tampere* (1978-1985), en una arquitectura cupulada y de analogía biológica no demasiado convincente.



*Detalle exterior del centro Dipoli en Otaniemi, de R. Pietilä*

La obra de Pietilä ha sido relativamente abundante. Antes de su colaboración con Raili puede destacarse el *pabellón de Finlandia* para la Feria Mundial de Bruselas (1958), original obra en madera de espacio interior prácticamente único y que parece expresar una complejidad de forma conducida desde los tres planos del espacio. En la *iglesia Kaleva* (Tampere, 1959-1966) se produce lo contrario: una planta de forma muy compleja que se eleva hacia el techo sin variación alguna. Puede citarse también el *conjunto de viviendas Suvikumpu* (Tapiola, 1959-1966) y la *embajada de Finlandia en Nueva Delhi* (1985).

Como ocurrió con Aalto, aunque no con tanta intensidad o importancia, Reima Pietilä fue considerado en Finlandia un «héroe» nacional, adquiriendo una cierta condición mítica en cuanto artista capaz de haber conseguido que la arquitectura moderna de su país tuviera una naturaleza tan propia como cualificada y admirada. Entre maestro y discípulo formaron una tradición que ha demostrado y seguirá demostrando, probablemente, su fertilidad.