

Alvar Aalto: dibujos de viajes al sur

Cabanes Ginés, Miguel

Abstract

The relation that Alvar Aalto has with Europa's south is intense. It is in this area where we will analyze the drawings of trips realized to Italy, Greece and Spain and from that way they gather those aspects that influenced his way of understanding the architecture and in his way of projecting. Our communication tries to analyze the graphical style of these drawings and since they show his interest for the balance between the language of the landscape and the creation humanizes of the constructed. Drawings that being spontaneous and simple in his outline and to execute, gather essential concepts for the later drawing of project.

Keywords: *Aalto drawings south.*

Alvar Aalto tuvo dos vocaciones que sin duda le acompañaron toda la vida: una temprana de pintor y otra más madura de estudios de arquitectura. Su padre, Johan Henrik Aalto trabajaba de agrimensor lo que le influyó notablemente en su interés por el dibujo tal y como él mismo manifiesta en su escrito de principios de los años setenta llamado “la mesa blanca”, en donde pone de manifiesto su temprano contacto con los dibujos y los lápices en una mesa blanca que para él es “un plano neutro que puede decir lo que sea, dependiendo de la fantasía y de la capacidad del hombre. Es el banco más blanco de los blancos. No contiene ninguna receta; nada obliga al hombre ha hacer esto o aquello. Es una circunstancia extraña y única” (Aalto 1970). Analizando su extensa obra gráfica, podemos pensar que casi un dibujante compulsivo con más de 100.000 dibujos y bocetos. Dibujos que no sólo corresponden a los estudios de las mas de 800 obras de arquitectura que realizó sino también a los dibujos que realizaba durante los viajes. En la actualidad, su fundación conserva todos

los dibujos, planos de proyecto, escritos y fotografías. Bajo su tutela se encuentran los dos despachos del arquitecto en Helsinki, en las calles Riihitie (1935-36) y Tiilimäki (1954-55). Además, el Museo Alvar Aalto en Jyväskylä (1971-73) y la casa de Muuratsalo (1952-53) son centros abiertos para la investigación de su arquitectura. Los dibujos del archivo de Aalto han sido publicados por la Editorial Garland en una edición de diecisiete volúmenes, que recogen los proyectos desde 1917 hasta 1939. Todas las obras van acompañadas de un breve comentario de Göran Schildt, considerado el crítico con más autoridad sobre su obra.



Figura 1. Aalto a los catorce años en su estudio de pintura.

Aalto comienza a dibujar pronto, sus dibujos más tempranos revelan más una mirada de pintor que de arquitecto y en ellos se notan influencias de la pintura romántica finlandesa y en particular de pintores como Eero Järnefeldt o Tyko Sallinen. Ya desde estos dibujos se aprecia la importancia que Aalto concede a las formas del paisaje, a sus formas orgánicas, a su configuración dinámica y fluida dejando en un segundo plano el dibujo de la arquitectura construida. Este interés por lo natural es un tema que indudablemente influyó en el planteamiento orgánico posterior de su arquitectura. Según Luis. Moreno Mansilla

“a veces la obra de Aalto tiene el ademán de la naturaleza, más que parecer animales, los edificios se comportan como manadas, más que parecer árboles, tiene la compostura de los bosques.” (Moreno Mansilla. 2001). Naturaleza, bosques, lagos, paisajes que desde el joven Aalto tiene en la retina pues su niñez y juventud las pasa en la población de Jyväskylä. Las suaves colinas, los bosques, el paisaje lacustre y los edificios administrativos que serpentean sus riberas le marcan a un joven que estudia en el Liceo de la ciudad entre 1908 y 1916.

Aalto siempre dibuja con un lápiz blando 6B y su trazo ondulante y tembloroso produce un inconfundible estilo gráfico. En palabras de su segunda esposa Elissa Mäkineniemi “no recuerdo haber visto jamás a Aalto con un bolígrafo en la mano. En general usaba un lápiz 6B (...). También teníamos un tablero de dibujos de viaje, muy pequeño, pero permitía a Aalto dibujar tranquilamente incluso en la habitación de un hotel.” (Elissa Mäkineniemi 1953). Sus dibujos de viajes son bocetos realizados de manera rápida y recogen indudablemente su forma de ver la realidad para posteriormente influir en su forma de entender la arquitectura. Es importante pensar que Aalto se forma en el Instituto de Tecnología de Helsinki (1916-1921) con un programa académico derivado de la *Beaux Arts* en donde la representación de la arquitectura estaba basada en una definición volumétrica del objeto por medio de plantas, alzados y secciones dibujadas en el mismo papel para que facilitar su lectura simultánea. Paralelamente a esta formación académica, Aalto está influenciado por el Movimiento Nacional Romántico Finlandés lo que le hace sentirse interesado por una visión más pintoresca de la realidad. Gráficamente esta influencia se traduce en una representación en perspectiva de la arquitectura lo que le permite registrar texturas, luces y sombras, colores y materiales, y en último término la definición volumétrica de lo construido de una manera más visual. Es esta vertiente pintoresquista la que más influye en la ejecución de los bocetos de viajes pues son bocetos que más que recoger la realidad fielmente, representan una atmósfera fruto del impulso creativo del artista. El uso de lápiz blando aporta a estos bocetos gran dosis de sensibilidad pues se crean zonas de emborronamiento junto con zonas más definidas, manchas de distintas intensidades y trazados, contornos y líneas ejecutadas con distintas

valoraciones, para generar un organismo gráfico que sugiere más que define, que propone ideas convirtiéndose en un mecanismo de reflexión y de análisis formal. En definitiva son dibujos que buscan la esencia de lo que se ve para convertirse luego en arquitectura al incluir muchos aspectos formales del proyecto posterior. En este sentido podemos pensar que además de una intención lúdica del acto de dibujar entendido como placer creativo, Aalto intenta captar aquellas cualidades arquitectónicas y paisajísticas que le interesan para después filtrarlas en sus proyectos. Elissa Mäkineniemi lo vuelve a comentar: “los croquis de viaje en sí son mas historia de la arquitectura que la arquitectura de hoy. Inconscientemente debieron de influir en él: por ejemplo, los anfiteatros, a lo que en mayor o menor medida aspiran todos los espacios públicos de Aalto, aunque de hecho rompiera el molde clásico” (Mäkineniemi 1953).

Los bocetos de viaje que analizaremos van a ser los ejecutados en el sur de Europa, Italia (1924), España (1951) y Grecia (1953). La relación de Aalto estos países es intensa ya que los períodos vacacionales siempre empiezan en estas latitudes que para él son las áreas del nacimiento del humanismo. Mucho se ha escrito sobre estos viajes por lo que esta comunicación pretende analizar pormenorizadamente el estilo gráfico de estos dibujos- la calidad y cadencia de la línea, la ejecución de los sombreados, su inmediatez, su fractura lineal- y como muestran el interés del arquitecto por el equilibrio entre el lenguaje del paisaje y la creación humana de lo construido. Características gráficas que se trasladarán a los dibujos de proyectos tanto en su fase de ideación como en su fase de ejecución.

Empezaremos a analizar el interés mostrado en los dibujos por la relación entre lo orgánico y lo construido por el hombre, entre el lenguaje de la naturaleza y el de la creación humana. Esta compleja relación se nos muestra claramente en los dibujos realizados en su viaje a Grecia de 1953. Aalto está fascinado por como la arquitectura se integra en un entorno natural imponente, en como la arquitectura aprovecha las condiciones del lugar para formar parte de él. Sin embargo “no hay lugar en la filosofía de Aalto para una victoria definitiva: el dominio del hombre sobre la naturaleza es imposible” (Schildt 1991). La ruina de la arquitectura demuestra como la batalla está perdida en cuanto el hombre rompe el

equilibrio de la naturaleza. Son dibujos ejecutados de manera rápida en donde los accidentes naturales, las montañas, rocas o vegetación se muestran como siluetas o contornos fracturados que incorporan zonas informes de manchas o borrones que indican su topografía. Sin embargo, la arquitectura se dibuja con una definición algo más rigurosa en donde predomina la línea y la sombra para definir el arizado de lo construido. Un claro ejemplo es la serie de dibujos del Teatro de Delfos que apoya su graderío o Koilon a los pies del monte Parnaso. El arquitecto recorre el teatro y lo dibuja primero desde el sur para ver como el teatro se adapta a la topografía de la colina sobre la que se asienta y posteriormente desde el norte para ver como desde el graderío se domina el valle de Cirra repleto de olivos. Son en estos bocetos donde, según menciona Juhani Pallasmaa: a propósito de la puesta escena en la arquitectura aaltiana comenta:

“Aalto crea constantemente discontinuidades: parece saltar permanentemente a nuevos ritmos, medidas y melodías. Aproxima los contrarios, romántico-nacional, moderno-popular, nuevo-tradicional, natural-artificial, libertad-geometría de las formas. Manipula las exigencias de la lógica y de la ortodoxia arquitectónica para suscitar un clima de expectativa poética, de descubrimiento, de aventura y de intimidad secreta...” (Pallasmaa 1993).

Es en definitiva un juego de contrastes formales y de geometrías que se dejaron filtrar de manera inconsciente en sus planteamientos arquitectónicos.

A propósito de estos dibujos L.M. Mansilla escribe:

“la arquitectura deformada, desplazada, reflexiona sobre el eterno intercambio de la naturaleza tallada de fragmentos del terreno a los que el hombre dio forma, que caen de nuevo al suelo para volver quizá a levantarse más tarde. Unas piedras todavía abocetadas, como la propia modernidad, esperando su figura, expectantes por conocer los perfiles de su sombra, con la cabeza vuelta como los esclavos inacabados de Miguel Ángel” (Moreno Mansilla 1991).

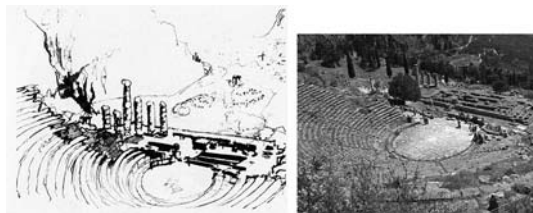


Figura 02 y 03 Serie dibujos del teatro de Delfos.

El anterior argumento nos enlaza directamente con otro aspecto de importancia para entender las formas de su arquitectura. Es la definición gráfica del contorno o la “forma en sí” como característica intrínseca de lo fragmentado, de la diferencia dentro de la uniformidad y en último término de lo singular. Para intentar demostrar este segundo aspecto analizamos algunos de sus apuntes del viaje a España realizados en 1951, dibujos que muestran su interés en el valor de la arquitectura vernácula y de como ésta se integra en el paisaje. De nuevo vemos un arquitecto que lejos de fijarse en los grandes edificios se muestra interesado por lo singular, por lo vernáculo, por la arquitectura espontánea fundamentalmente de las zonas de montaña, un artista que es capaz frente al edificio de el Escorial de darle la espalda en la escena contada por el cicerone de la visita, el arquitecto Miguel Fisac!. De los los múltiples

dibujos realizados en durante este viaje (tres molinos de viento, casa en Ollao del Rey, paisaje en Salilla de Jalón, casa con higuera...) tomemos como modelo a analizar el apunte de Aliza en Valladolid.



Figura 04. Apunte de Aliza en Valladolid

En este caso, y a diferencia de los dibujos ya comentados de Delfos, toda la escena tiene el mismo grado de definición o mejor dicho de incertidumbre. La montaña que protege al pueblo se dibuja con trazos de gran intensidad pero facetados por otros, manchas o líneas de trazado vertical, que fragmentan el plano del fondo. El pueblo, situado a los pies de la montaña, se grafía también de modo indeterminado pero con un trazo más rectilíneo y geométrico, lo que permite al espectador intuir las casas con sus tejados a dos aguas definidos por líneas todas ellas paralelas a modo de tejas, e incluso se puede atisbar una edificación de mayor presencia en lo alto de la población, más abajo aparece un río grafado como una mancha enmarcada en dos líneas sinuosas. Incluso el perfil más cartesiano de lo construido se enfatiza con una línea de trazo más grueso que compite visualmente con la del contorno “blando” de la montaña que la protege. Naturaleza frente a arteificio, lo orgánico frente a lo artificial, contorno indeterminado frente a borde delimitado, distintas formas geométricas en una sola unidad, en donde, es el espectador el que tiene que descubrir lo que se nos muestra convirtiéndose en parte activa de la narración gráfica. Este interés por el contorno azaroso del perfil de la montaña en contraste con una geometría más cartesiana producto de la intervención del hombre es inclusivo, es decir, admite lo diverso e irregular huyendo de las simplificaciones. Es la denominada por Venturi “inclusión dramática de elementos o partes contradictorias” (Venturi 1966) la que desde

estos bocetos se trasladan a sus proyectos al no rechazar la tensión y el equilibrio que produce la cohabitación entre distintas geometrías. Sin embargo, este mecanismo no impide adoptar un orden compositivo general que ya no tiene porque ser ortogonal y rígido sino que es quebrado y blando, permitiéndose que unas piezas se deformen para adaptarse a otras. Como apunta Joaquim Español: la arquitectura de Aalto expone como “las líneas radiales se adaptan, con una elegante inflexión, a las directrices de las dependencias rectangulares” para asegurar la correcta relación de las partes con el todo. Estamos hablando de los abanicos que son señas de identidad geométrica de mucho de sus proyectos. Aalto tiene abanicos en planta, alzado, en detalles de interiores etc. y en muchas ocasiones coexisten con polígonos regulares estableciendo espacios ambiguos de traslación entre ambas geometrías. Proyectos como la Biblioteca de Seinäjoki, la de Otaniemi –con un abanico de contorno más lineal–, la biblioteca de Rovaniemi, la iglesia de Imatra, el cementerio Lynby Tarberk en Dinamarca, la torre de viviendas de Bremen, el ayuntamiento de Aaljarvi o el proyecto de la vivienda usan su planta el contorno en abanico junto con los polígonos estableciendo ese mecanismo de inflexión en la composición del conjunto. En Rovaniemi el abanico se reserva para la sala de lectura entendida como pieza principal del programa, mientras que el vestíbulo de acceso se convierte en esa pieza ambigua de transición entre la sala de lectura y la zona de administración, de servicios y la sala de exposiciones de geometría más contenida y racional. En los bocetos del proyecto se pueden ver el mismo estilo gráfico “blando” de los bocetos de viajes con líneas trazadas con el lápiz 6B que vuelan sobre el papel recogiendo las ideas sin preocuparse por un dibujo preciosista en su definición. Los trazados gráficos superpuestos, los emborronamientos, las manchas o las anotaciones al margen constituyen un viaje gráfico que recorre el pensamiento proyectual. Son dibujos que no sólo aceptan las geometrías contrarias sino que además asumen distintos intentos de definir las.

En otras ocasiones, como en la Escuela Politécnica de Otaniemi 1955, el auditorio adquiere también una forma en abanico pero volcado hacia el interior del espacio de acceso convirtiendolo en un ámbito fluido, ambiguo y blando de transición con el resto

del programa desarrollado de manera más racional. La forma en planta y su resolución volumétrica no deja de recordarnos también aquellos anfiteatros que pocos años antes había visitado en su viaje a Grecia.

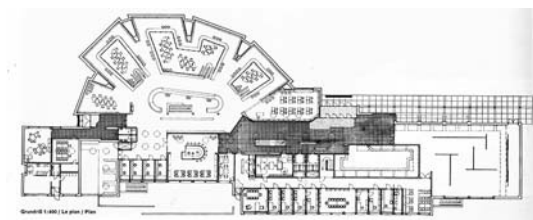
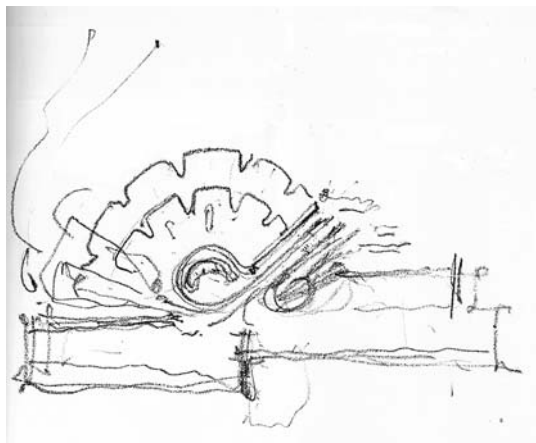


Figura 05 y 06. Planta biblioteca de Rovaniemi. Dibujo de ideación y planta definitiva.

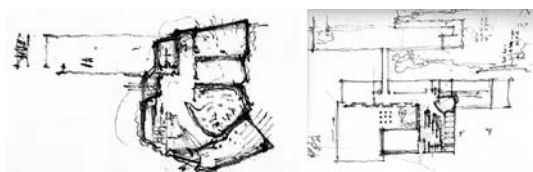


Figura 07. Escuela Politécnica de Otaniemi: bocetos de ideación

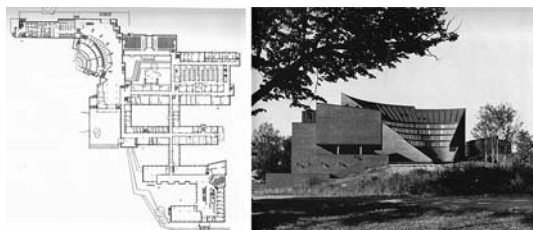


Figura 08. Escuela Politécnica de Otaniemi planta de proyecto e imagen

Subyace en los anteriores argumentos lo que el propio Aalto llama el primitivismo. Para ver este ter-

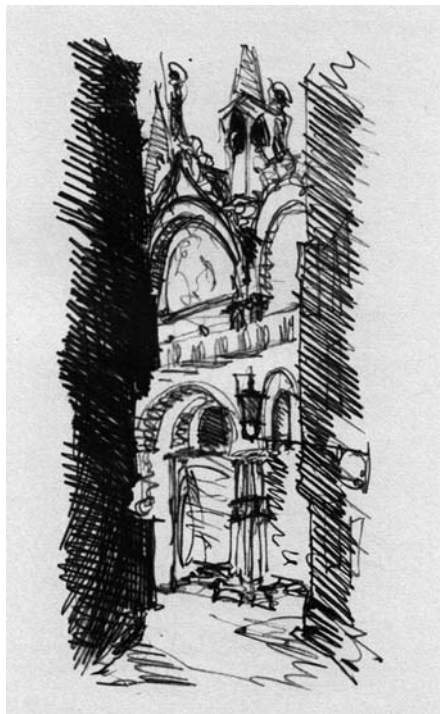
cer aspecto nos vamos a centrar en los dibujos de viaje a Italia. Este país del sur se convierte en un lugar recurrente para sus viajes desde que en 1924 realizará su viaje de bodas por la Italia septentrional con su primera mujer Aino Marsio. Posteriormente realiza otros viajes pero con Florencia y Venecia de destino. Como él mismo escribe:

“me atrae Italia, y no por sus críticos sentimentales, ni por la necesidad de aprender refinadas proporciones. Todas las culturas, como las regiones o las ideologías, llevan implícita una sencillez pura, original. El problema crucial en arquitectura no atañe a su perfección formal, sino a la tarea de crear, con medios sencillos un entorno atractivo que armonice con nuestras necesidades biológicas. Italia representa para mí cierto primitivismo, caracterizado hasta un grado sorprendente por formas atractivas pensadas a escala humana. Una plaza de dimensiones correctas, que da satisfacción hasta a los vecinos más pobres, es una hazaña arquitectónica que supera con creces a la de una plaza de armas para altos mandos militares” (Aalto 1954).

Los dibujos de este primer viaje de 1924 son apuntes de escenas urbanas como los de la plaza de San Marcos en Venecia o la torre de Gimignano en Padua.

Nos llama especialmente la atención el dibujo de la Basílica de San Marcos pues lejos de mostrar el espacio urbano de la plaza, nos insiste en enmarcar la iglesia desde el callejón que desemboca en ella partiendo de la calle Larga San Marcos, estableciendo un recorrido más acorde con el pasear y el disfrutar de manera sosegada de este espacio urbano y su magnífica arquitectura. Aalto no quiere dibujar una imagen de postal sino quiere mostrarnos un enfoque distinto más ligado a la capacidad de sorpresa. Podemos observar como los edificios que definen la sección de la calle son manchas que enmarcan la fachada de la Basílica, situada en el centro de la composición, dibujados así para no quitarle su protagonismo, y nos revelan la transición desde el espacio angosto y sombrío de la calle, hasta el espacio amplio e inundado de luz de la plaza; es en definitiva el descubrimiento lo que nos atrae de este dibujo. Por su parte, la Basílica se dibuja lleno de luces y sombras con rayados en múltiples direcciones definiendo sus

aristados y volúmenes pues es este edificio el destino último del caminante. Sin embargo nos preguntamos porqué el arquitecto no incluye en la escena algún personaje que aporte escala a lo descrito; quizá sea para evitar la evidencia.



Figuras 09 y 10. El viaje a Italia. Escenas urbanas: Basílica de San Marcos y la torre de Gimignano

Esta idea humanista en sus dibujos se traslada a su arquitectura, lo que hace que Aalto se distancie paulatinamente del funcionalismo propio del movimiento moderno. La idea de hogar, de arquitectura hecha para y por el hombre, la escala doméstica, la idea de lo biológico y la naturaleza como parte fundamental en la concepción del mundo son para él aspectos irrenunciables de su arquitectura. Es por ello que sus dibujos recogen atmósferas más que arquitecturas. Dibujos que como hemos intentado exponer en esta comunicación insisten en la relación de la arquitectura y la naturaleza, de cómo hacen hincapié en los contornos, en sus asimetrías y yuxtaposiciones, en los quiebros y las rupturas, en los fragmentos y los cambios de escala, y todo dirigido a una naturalidad, esto es, a una “espontaneidad y sencillez en el trazo y modo de proceder”. Todo el pensamiento aaltiano se podría resumir en una frase que pronunció en una convención de arquitectos suecos celebrada en Malmö y que dice: “la arquitectura tiene un modo oculto que, por así decir, siempre está a punto de revelarse: la idea de crear un paraíso” (Aalto 1957) para el uso y disfrute del hombre.

Referencias

- AALTO, Alvar. 1954. “Viaje a Italia”. Entrevista en Casabella Continuita nº 200. Italia. Véase el libro *De palabra y por escrito* de Schildt, Göran. 1970 “La mesa blanca” Archivo Aalto. Véase el libro *De palabra y por escrito* de Schildt, Göran. 1978. *The complete work* (3 volúmenes). Karl Fleig, Bei Birkhäuser.
- ESPAÑOL, Joaquim. 2001. *El orden frágil de la arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona.
- IGLESIAS, Helena. 1998. “Dibujar el rigor a sentimiento: los dibujos de Alvar Aalto”. Revista COAM nº 315: 20-27. Madrid.
- MÄKINIEMI, Elissa. 1953. “Siguiendo la trayectoria”. Revista COAM nº 315: 12-13. Madrid.
- MORENO MANSILLA, Luis. 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de arquitectos. Colección Arquitehsis nº 10. Barcelona.
- PALLASMAA, Juhani. 2010. *Conversaciones con Alvar Aalto*. Gustavo Gili. Barcelona
- SCHILDT, Göran. 1991. *The travels of Alvar Aalto. Notebook sketches*. Revista Lotus International nº 68.. Electa. Milán.
2000. *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. El Croquis Editorial. Madrid

VENTURI, Robert. 1966. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona.

Notas

- 1 Lo cuenta Fisac: "llegamos a casa de Gutiérrez Soto (...) y cuando terminamos de comer dijimos que íbamos a ir al Escorial y nos pusimos en el coche; me acuerdo que iba este señor (Aalto) en el centro, Aburto a un lado y yo al otro. (...). Cuando llegamos al Escorial (...) dijo que él El Escorial no. Y dijimos que ya que habíamos ido, pero él dijo que no, de ninguna manera. Pensamos vamos a irnos al Hotel Felipe II para que vea la perspectiva; salimos a la terraza del Felipe II, llegó, volvió la cabeza, e hicimos un corro y estuvimos con él dando la espalda al Escorial. No lo quiso ni ver; pero así, ¡nada! Que a nosotros nos pareció una cosa un poco absurda... porque le iba a afectar... Véase DELGADO ORUSCO, Eduardo, "Alvar Aalto en El Escorial", *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura: Actas del Simposium*, 8/11-IX-2002, p. 451.