

LECCIÓN CUARTA

ARQUETIPOS EN LOS PROYECTOS DE ASPLUND Y AALTO

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

Lección cuarta_Arquetipos en los proyectos de Gunnar Asplund y Alvar Aalto

El diseño del paisaje, la integración en él de los edificios y el diseño de sus elementos particulares, tanto en la Naturaleza como en lugares antropizados, fueron temas que preocuparon a los arquitectos nórdicos Eric Gunnar Asplund y Alvar Aalto a lo largo de su carrera. En Asplund, el paisaje no cumple sólo ese papel secundario y pasivo que le asignaba el Movimiento Moderno sino que, más que romper revolucionariamente con el pasado, Asplund intentó revitalizar y renovar el paisaje tradicional. La sensibilidad hacia el paisaje de Asplund se hace evidente en el concurso para el *Cementerio del Bosque*, que ganó con Sigurd Lewerentz en 1915.

El proyecto del *Cementerio del Bosque*, de Asplund y Lewerentz, fue escogido entre otros veinticinco participantes que proponían un intenso naturalismo romántico. El proyecto premiado era el único que tenía en cuenta el existente bosque nórdico, convirtiéndolo en el motivo dominante de la propuesta.¹ Los otros competidores eran estructurados paisajes a la inglesa, atravesados por ejes, con áreas abiertas tratadas unas veces de modo formal y otras informal. El proyecto de Asplund y Lewerentz evocaba imágenes mucho más primitivas. Los senderos que atravesaban libremente el bosque se reducían al mínimo. Las tumbas se distribuían libre e informalmente por el interior del bosque preexistente. Las pequeñas intervenciones, como la ordenación de dos antiguos pedregales o de la zona alrededor de la capilla mayor, encontraban el lugar gracias a su presencia escondida, en contraste con el bosque rudo y virgen del que están rodeados. La idea para el cementerio, era la de fusionar el paisaje nórdico y el simbolismo arquitectónico.



Paisaje nórdico. Gunnar Asplund

En el esfuerzo por encontrar el aspecto psicológico del pesar, intentaron aprovechar el carácter especial de un área de bosque de pinos con setenta y cinco hectáreas de superficie, ubicada al sur de la ciudad de Estocolmo. Asplund y Lewerentz rechazaron la idea tradicional de cementerio existente en Europa –una ciudad de muertos o un jardín paradisíaco– y optaron por incorporar

¹ Cfr. S. Wrede, "Paisaje y arquitectura. Clásico y vernacular en Asplund", en C. Caldenby, O Hultin, *Asplund*, trad. esp. J. J. Lahuerta, Gustavo Gili, Barcelona 1988, págs 41-46. (*Asplund*, Stockholm 1988)



Propuesta denominada *Tallum*, presentada por Asplund y Lewerentz al concurso de cementerio en Estocolmo



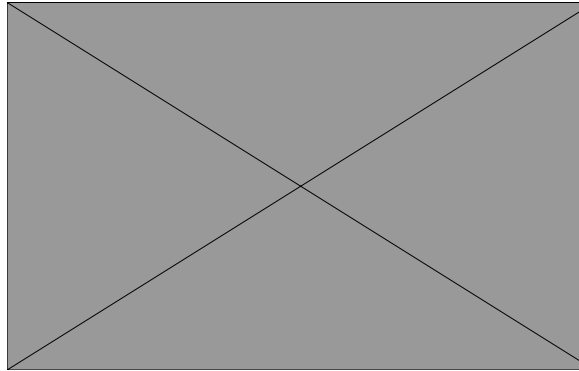
Vistas del *Cementerio del Bosque*, *Camino de la Cruz*, Pórtico y lago de la Capilla principal

ancestrales vínculos nórdicos que recuperar y renovar, buscando dar fuerza vital a sus paisajes tradicionales. Liberaron al proyecto de cementerio de cualquier dependencia de motivos tradicionales cristianos y confiaron en lo que el paisaje mostraba: alto y bajo, cielo y tierra, bosque y claridad, pradera y pantano, revelando asociaciones entre muerte y resurrección por medio de la dimensión espiritual del paisaje. Con una intervención mínima crearon senderos, a través del bosque, bordeados de sepulturas. En un rasgo primitivo lleno de sentimiento, diseñaron una formación rudimentaria de terrazas y una disposición de colinas con sepulturas con el objeto de reimplantar y fortalecer el carácter de un terreno con naturaleza propia.



En el camino del ingreso principal propusieron una gran planicie semicircular, antesala del área abierta de césped, sin huellas de sepulturas, evocando el sentimiento de paz que produce el paisaje. El único elemento que rompe el horizonte es una gran cruz de granito que crea un umbral hacia tres capillas que están en un lugar preponderante al final de ese espacio abierto. Una cruz que proporciona un fuerte simbolismo al paisaje.

Al final hay una lámina de agua que simboliza el ciclo de la vida y la muerte en eterno movimiento y sirve como fondo hacia el lugar de ceremonias al aire libre. En el lado contrario, una larga escalinata de piedra conduce hacia una significativa colina, un espacio cercado por un muro bajo,



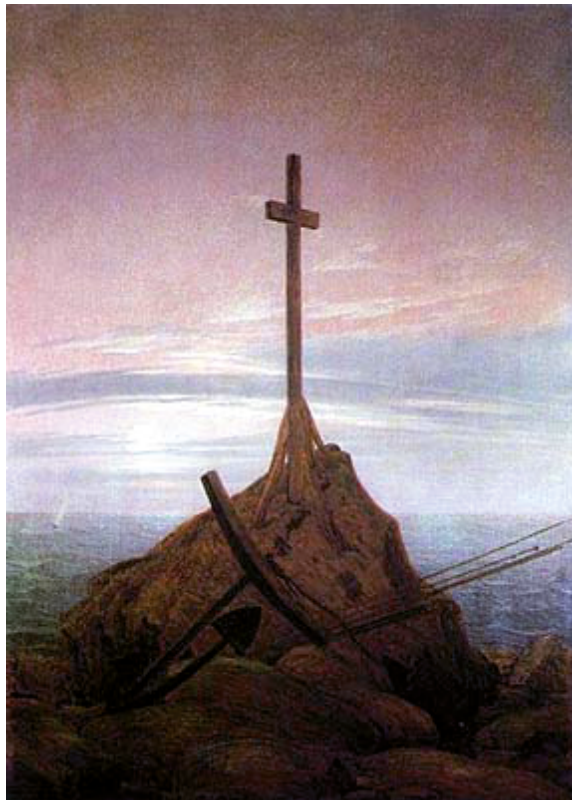
Templo de Agrigento. Acuarela de Asplund, 1913

bordeado de olmos colgantes que contrasta con el cielo y marca el límite del bosque. Los árboles forman un lugar abovedado que mira hacia el área sepulcral trasera. La primera impresión del bosque original se refuerza con la alfombra de césped, provista de lápidas que, a semejanza de la capilla, se encuentran orientadas hacia el sol. La evocación de la rudeza de las extensiones nórdicas constituye un punto de partida en la concepción del cementerio y en la configuración del paisaje. Entre las referencias de Asplund y Lewerentz, además de la propia arquitectura, la pintura o el paisaje, también están los arquetipos vernaculares de la naturaleza nórdica. Con ellos aparecen libremente mezclados elementos mediterráneos y de la Antigüedad clásica, que alcanzan nuevos significados al mostrarse aislados en un bosque nórdico. El recuerdo del arquetipo y su valor emocional es la clave para entender este proyecto. El consciente mantiene un diálogo con los arquetipos del inconsciente con el propósito de reconocerlos e integrarlos. Según Jung, durante milenios el hombre primitivo proyectó sobre los sucesos de la Naturaleza sus propios arquetipos psíquicos.²

El inconsciente se desplegaba entonces con naturalidad sin la presión del mundo consciente. Después, en edad histórica, surge la metafísica griega y el sentido de la individualidad y del yo consciente. A lo largo de muchos siglos el yo consciente de la metafísica convive con los ritos y dogmas religiosos, en los que el psicólogo Jung ve elaboraciones arquetípicas del inconsciente, así como en tradiciones intelectuales paralelas. Con el racionalismo ilustrado cayó la idea de Dios cristiano, como también cayeron los dioses griegos o romanos al final de la antigüedad. Mediante

² La teoría de los arquetipos de Jung afirma la existencia de unas imágenes primigenias o protoimágenes que se hallan en lo profundo de todo hombre. Son imágenes íntimas a cada ser individual y al mismo tiempo comunes a cada hombre, y en ese sentido son universales. Estas imágenes primigenias arquetípicas son muy difíciles de identificar. Es necesario buscar el material mismo de investigación allí donde el inconsciente haya podido desplegar su vitalidad de una manera más libre, no inhibida por el control de la conciencia. En la vida individual, los sueños, en la historia de la cultura, los símbolos de las culturas míticas, las religiones universales, las experiencias de los místicos y la tradición heterodoxa. Las imágenes contenidas en estas manifestaciones culturales no son propiamente los arquetipos originarios, sino, como cuidadosamente distingue Jung, elaboraciones secundarias de ellos que llama "representaciones arquetípicas". En cambio, en los sueños se muestran los arquetipos sin mediación de interpretaciones conscientes. No toda imagen del inconsciente es un arquetipo, sino sólo algunas arcaicas o elementales. Además, estas protoimágenes adoptan contenidos diversos variando por épocas culturales. Agrupa los arquetipos en cinco clases: Persona, Sombra, *Anima-animus*, Anciano sabio, Mí-mismo. Cada uno admite una pluralidad de imágenes concretas simbolizando todas el mismo arquetipo.

la razón “se llegó a la terrible pobreza de símbolos que hoy predomina”. El imperio de lo consciente pragmático campa por todas partes creando una situación de desierto espiritual. “*Nuestro intelecto –dice Jung- ha hecho conquistas tremendas, pero al mismo tiempo nuestra casa espiritual se ha desmoronado*”. El intelecto ha ocupado el lugar de espíritu: “*El espíritu sí puede atribuirse la patria potestas sobre el alma, pero no el terrenal intelecto, que es una espada o un martillo del hombre y no un creador de mundos espirituales, no un padre del alma*”.³



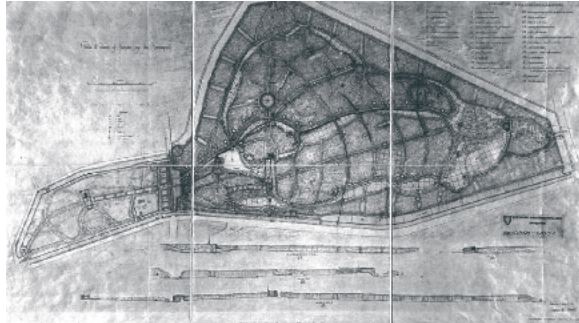
La cruz del Báltico. Caspar D. Friedrich, 1815

La psicología del inconsciente de Jung afirma que el más íntimo ser está estructurado en *imágenes*, más fundamentales que el lenguaje con que se revisten en el plano consciente. En consecuencia, frente al predominio metafísico del lenguaje durante siglos, que sustituyó al imaginario orgánico de los mitos, resurgen ahora estas imágenes, trayendo consigo la posibilidad de un pensar concreto. Prepara un modo de pensar en el que se concibe la realidad constituida en su más fundamental raíz por unos seres personales antropomórficos. Los arquetipos “*hacen la realidad más antropomorfa*”, dice expresamente Jung.⁴ En segundo lugar, estos arquetipos del inconsciente son y actúan *a priori*, antes de la experiencia subjetiva, a diferencia del inconsciente freudiano. Son tan profundos que con ellos se estructura la realidad. Son como las formas a priori del entendimiento o los esquemas de la imaginación, pero personales-figurativos, más acá del lenguaje y del concepto, susceptibles, por esa causa, de atraer la inclinación de la sensibilidad. Como tercera característica, los arquetipos son *colectivos*. La vivencia de los arquetipos ha sido vivida antes por todos los hombres del pasado y del futuro, y será repetida hasta el infinito.

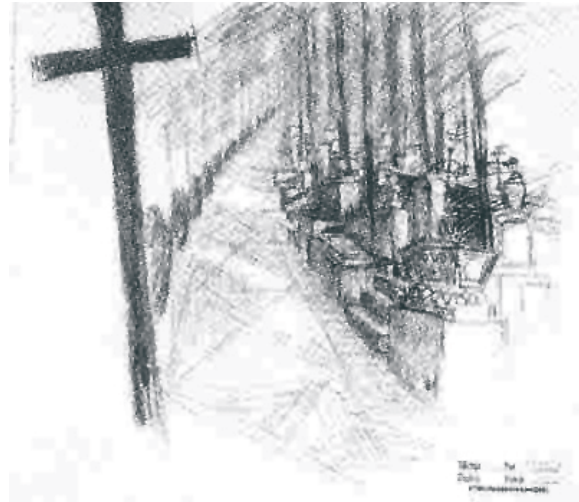
Para las sociedades de occidente: “*Dios ha muerto*”, y esto quiere decir que la imagen científica del mundo rechaza la legitimación de las proyecciones arquetípicas del inconsciente como explicativas de la realidad, de modo que las representaciones culturales arquetípicas pierden su influencia y su virtud. “*Fue necesario un empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver*

³ C. G. Jung, *El arquetipo y el inconsciente colectivo*, trad. esp. M. Murmis, Paidós, Buenos Aires 1970, págs. 18-30. (*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich 1954)

⁴ C. G. Jung, op. cit., pág. 63.



Plano de ordenación del *Cementerio del Bosque*, 1916



Croquis de Lewerentz para el *Camino de la Cruz*

a descubrir los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos. (...) Desde que las estrellas cayeron del cielo y nuestros más altos símbolos se desvanecieron, rige la vida secreta en lo inconsciente. En una época y en una cultura que tuviesen símbolos, todo eso sería superfluo”.⁵ La tarea, por tanto, consistirá en recuperar el mito, los dioses y los arquetipos, no ya proyectados en fenómenos de la Naturaleza, sino originados y vivos en lo interior del inconsciente.

Además, del interés por los antiguos arquetipos nórdicos, Asplund y Lewerentz tenían otros referentes. El esquema formal de los arquitectos tiene su origen en la tradición romántica y pintoresca del jardín inglés, que había arraigado en Suecia con Frederik Magnus Piper, autor de los jardines ingleses de Drottningholm y de Haga.⁶ Eric Dahlberg recogió, a finales del siglo XVII, en su obra *Suecia Antiqua et Hodierna* los más importantes cementerios antiguos y los lugares rituales del país. En esa época se construyó la *colina de las ruinas* de los jardines de Rosersberg. Piper también había evocado imágenes de parecido primitivismo en su *colina monumental* de Drottningholm. Sin embargo, la *colina de las ruinas* estaba emplazada en el extremo de un barroco jardín francés y la *colina monumental* en el ordenado y estructurado jardín inglés de Drottningholm. En ambos casos el elemento del paisaje primitivo había sido aislado y extraído de su contexto natural, para ser colocado artificialmente en otro lugar que, en cierto modo, había sido domesticado, fuera de su contexto perdía su aura y se convertía en algo pintoresco.

En contraste, el esquema de Asplund y Lewerentz se desarrolla como novedad en un contexto totalmente nórdico, primitivo y salvaje, y el hecho de que deba ser un cementerio le añade más verosimilitud. El interés por el rudo paisaje nórdico, al margen de constituir un fenómeno nuevo al tomarlo como referente, estaba muy extendido entre la cultura romántica nacional sueca desde 1890. Los poemas y los escritos de Verner von Heidenstam cantaban al paisaje nórdico igual que

⁵ C. G. Jung, *Ibidem*.

⁶ Cfr. S. Wrede, op. cit., pág. 42.



La cruz y catedral en las montañas. Caspar D. Friedrich, 1812



Graveyard bajo la nieve.
Caspar D. Friedrich, 1826

a la arquitectura vernácula que era parte inseparable de él. Heidenstam, que reconoció la íntima e indivisible relación que existe entre construcción y paisaje, escribió también sobre el alma y el contenido emocional de paisajes y edificios. Conceptos que iban a ser básicos en la concepción del *Cementerio del Bosque*.

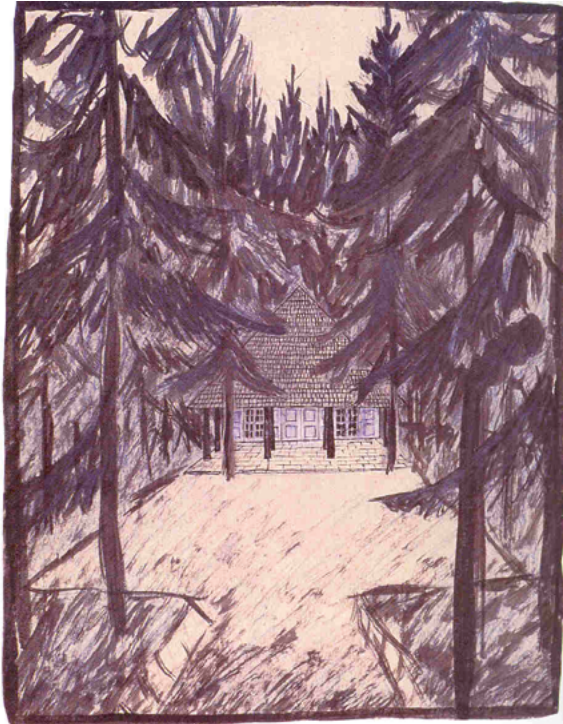
En un ensayo escrito en 1939, Lewerentz mantenía: “...Pero ¿cómo puede ser de otra manera, cuando la práctica usual es ahora aquella de amontonar una gran cantidad de enormes masas de granito y de piedra, que sobresalen del terreno como un bosque lítico? El ojo no consigue encontrar reposo y la confusión de masas y de piedras produce angustia. Diferente es la sensación que se prueba entrando en algunos de nuestros viejos cementerios, dominados por restos de monumentos en piedra y tumbas horizontales. En estos cementerios, cada vez más escasos en nuestros días, el contacto con la muerte no es tan espantoso e impresionante, al contrario ahí se siente la sensación de serenidad que emana de la eternidad”.⁷

El pasaje nórdico se había convertido en el centro de interés de algunos pintores contemporáneos de Heidenstam que habían asimilado las técnicas realistas del *plein air* en París, y que reaccionaron contra la cultura metropolitana de las ciudades, regresando a Suecia para descubrir su país nativo. Les interesaba captar el espíritu del paisaje y su contenido emocional, más que los detalles realistas de su formación parisina. Su trabajo fue entendido como una revitalización de las tradiciones románticas nórdicas. La referencia más importante para estos pintores nórdicos fue Caspar David Friedrich (1774-1840), autor con estrechas conexiones en los países escandinavos, ya que mientras que el redescubrimiento de Friedrich no se produjo en Alemania hasta 1906, los artistas escandinavos lo habían descubierto mucho antes a través de los escritos del crítico de arte e historiador Andreas Aubert.⁸

⁷ S. Lewerentz, “Cementerios Modernos: apuntes sobre el paisaje”. Ensayo elaborado por Lewerentz para un volumen de Lindfors Bokförlag de Estocolmo dedicado al paisaje sueco. J. A. Quintanilla Chala, *Sigurd Lewerentz: 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*. Tesis doctoral, págs. 369-373.

⁸ S. Wrede, op. cit., pág. 43.

Friedrich utilizó por vez primera en su pintura ciertos arquetipos de la imagen del paisaje nórdico: los espesos bosques con tumbas perdidas en sus profundidades, la iglesia rodeada por un cementerio, el montículo coronado por robles, y la cruz del caminante. Pero más que por su valor paisajista, los paisajes de Friedrich son imágenes intensamente concentradas, su composición es a menudo elemental y simétrica pero alcanzan una fuerte dimensión simbólica y trascendente.⁹ El proyecto de concurso de Asplund y Lewerentz toma como referente estas imágenes –la cruz del caminante, las tumbas y las capillas en un denso y profundo bosque, la referencia a una edad anterior y más primitiva- evocadas en las pinturas de Friedrich, pero suavizando y matizando en tono moderno la componente romántica y la esencialidad que caracteriza la obra del pintor alemán.



Gouache de la *Capilla del Bosque*, 1918

A pesar de que el proyecto incluye elementos extraídos de la *Via Sepulchra* pompeyana y otras imágenes de la Antigüedad, continúan siendo el paisaje primitivo y los antiguos cementerios nórdicos la fuente dominante. El proyecto de Asplund y Lewerentz contrasta con una importante fuente de inspiración de los cementerios europeos del cambio de siglo: el de las pinturas simplistas de Arnold Böcklin y, especialmente, su famosa *Isla de los Muertos*. El paisaje de Böcklin, con sus fragmentos clásicos y sus figuras enigmáticas, evoca un sentido de decadencia y refleja un cierto gusto por lo siniestro. Que el jurado del concurso prefiriese el paisaje nórdico de Asplund y Lewerentz a los otros proyectos basados en los motivos de Böcklin, es una señal indicativa de la diferente cultura que los países escandinavos, frente al resto de Europa, buscaban de sí mismos en aquel momento.¹⁰

La *Capilla del Bosque*, proyectada y construida entre 1918 y 1920, representa tanto una intensificación como una disciplinada formalización del naturalismo del proyecto del concurso. La capilla, que se encuentra en un soto de viejos abetos rodeado de un muro, tiene como

⁹ Particularmente interesantes sobre el carácter simbólico de la cruz y sus relaciones con el bosque sagrado y como han sido reflejadas por los pintores, en particular por Friedrich, son las reflexiones de Simon Schama en el capítulo "La Cruz en flor" de su libro *Paisaje y Memoria*. S. Schama, op. cit., págs. 190-247. (*Landscape and Memory*, London 1997)

¹⁰ Cfr. S. Wrede, *Ibidem*.

punto de partida la forma vernácula de construcción típica en este paisaje: la iglesia rural junto al cementerio cerrado entre abetos. Edificio y paisaje son concebidos como un todo. Si se quisiera separar el edificio de su emplazamiento, le haría perder todo su sentido. Asplund abstracta, intensifica y transforma la experiencia original. No sólo consigue que el tejado de madera evoque la iglesia rural, sino que con una combinación brillante de proporciones, lo levanta sobre columnas toscanas, provocando que visto frontalmente parezca una primitiva pirámide de madera elevada entre los abetos.

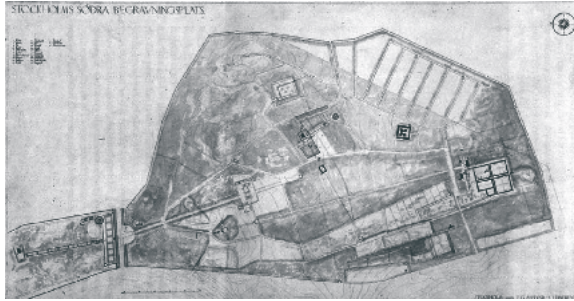


Gruta de las urnas junto a la *Capilla del Bosque*

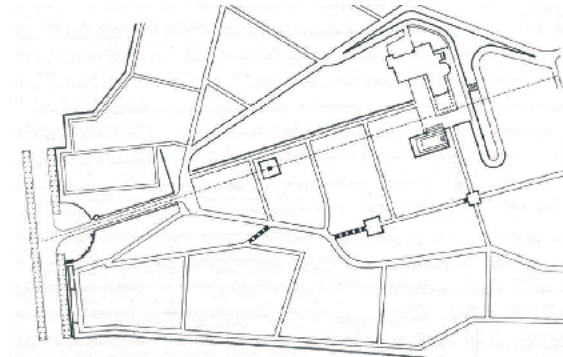
Vista del bosque de pinos desde el pórtico de la Capilla



Ejemplificando una arquitectura inspirada en la Naturaleza el tejado piramidal es un eco de las copas de los robles, mientras que las columnas toscanas lo son de los troncos. Frente a la capilla hay una gruta cubierta con tierra que contiene los cofres de los incinerados y refuerza el simbolismo fúnebre de la composición, reforzando también la cualidad primitiva del diseño. Gruta y Capilla representan los arquetipos básicos de las construcciones humanas, con su contraste, simbolizan también una dualidad esencial: organicidad amorfa del túmulo frente a la forma platónica de la pirámide. La pirámide flota a la altura de las copas de los árboles mientras que el túmulo está hecho de tierra. La materia se contrapone al espíritu y a la más elemental de las ideas cristianas sobre la muerte: la separación del cuerpo y el alma.



Ordenación del Cementerio, 1923



Ordenación del Cementerio, 1932



Gouache desde la entrada realizado por Asplund en 1935

La evolución de la forma de la capilla mayor del *Cementerio del Bosque* y del paisaje que la rodea se produce paralelamente a la evolución estilística de Asplund y Lewerentz. En un proyecto de 1923 los arquitectos sacaron la capilla de su situación pintoresca en la cima de la colina, tal y como preveía el proyecto de concurso, y la colocaron en el eje de la entrada, en una posición estrictamente clásica, al vez que Lewerentz diseñaba un muro semicircular de acceso al cementerio. Para la capilla se propuso la construcción de un templo clásico del que surgía un porticado bastante innovador, como en la *Capilla de la Resurrección* de Lewerentz, con muchas libertades respecto a la forma canónica del templo clásico.

La forma final del montículo frente al cementerio y la decisión última sobre el lugar de la capilla principal se ven en un plano fechado en 1932. La capilla principal se desplazó fuera del eje, hacia el lado oriental de la superficie que se abre a la entrada.¹¹ El paisaje, del que han sido eliminados los árboles en el espacio comprendido entre la entrada y la capilla principal, aparece como un gran campo abierto cubierto de césped. En esta propuesta se da forma definitiva a la *Colina de la Meditación*, que es coronada por un bosquecillo. Un *gouache* del paisaje, dibujado por Asplund en 1932, muestra todas las piezas ya en su lugar: el paisaje abierto, el montículo de la meditación, los abedules en la cima de la colina y el camino de la capilla. Ésta exhibe ya los elementos que conservará hasta el final: el pórtico y el muro bajo que sigue el camino hasta la cima de la colina. El crematorio, como en la *Capilla del Bosque*, se subordina al paisaje y se hace parte integrante de él. Pero, al contrario del íntimo bosquecillo de la capilla, éste se levanta en un espacio abierto y monumental. El paisaje se convierte en espacio. El edificio se levanta al final del muro bajo, que bordea el sendero ascendente, en el extremo del bosque oriental, fundiéndose con él y al mismo tiempo, limitándolo. Desde el acceso al cementerio, el sentido ascendente del muro bajo, fuertemente direccional, se remata con la forma estática del gran porticado. La gran cruz pétrea surge como una silueta contra el cielo y actúa como contrapunto a la linealidad del muro, convirtiéndose en punto focal de la composición.

¹¹ Cfr. S. Wrede, op. cit., pág. 46.

Contrapesando la presencia del crematorio en el lado oriental surge el montículo al sudoeste. El bosquecillo de su cima crea un segundo punto de atención en el paisaje. Estos puntos focales, el pórtico, la cruz, la colina de la meditación, todos recortados contra el cielo, están esparcidos en el mínimo espacio existente entre el cielo y la tierra. La superficie de hierba asciende desde el primer plano hasta el perfil de la colina, conduciendo la vista hacia el vacío del cielo. Pueden entreverse las copas de los abetos y los abedules del bosque que se extiende más allá. Como en la desnuda y lisa superficie de la fachada principal de la *Villa Snellman*, organizada también sobre dos focos, la abierta extensión de césped y cielo forman un tablero cósmico sobre el que los arquitectos realizan su composición.



Planta definitiva del *Cementerio del Bosque*, 1935

En el *Cementerio del Bosque* el paisaje tiene la intensidad y el poder de las obras de Friedrich. Pero más allá de esas referencias pictóricas, el conjunto de edificios, contemplado en una posición oblicua desde la entrada o desde la colina de la meditación, se percibe con un tranquilo clasicismo que recuerda a los planos horizontales de Poussin. Por tanto, de la fuerza con que al principio nos domina el sentimiento de lo sublime, se pasa a la tranquilidad y al arcádico reposo que se espera encontrar en un paisaje occidental.

Arquitectura y Naturaleza se intercambian sus motivos sin dejar de representar la dualidad básica que su oposición simboliza. La imagen arcaica de la colina contrasta con la geometría horizontal



Colinas y Campo de Dresde. Caspar D. Friedrich



Colina de la Meditación en el Cementerio del Bosque. Asplund y Lewerentz

de la arquitectura, la estricta forma cuadrada sobre la que están plantados los árboles de la colina de la meditación evoca la forma del pórtico, con los troncos como pilares. En contraste con la geometría frontal del edificio, la capilla principal adopta una forma orgánica que le otorga una dimensión natural, por otra parte ya incluida en la compleja articulación del sistema de patios. Las tres capillas pueden ser interpretadas como capillas laterales del gran espacio catedralicio que es el paisaje abierto, empleando la metáfora que tanto utilizó Asplund en sus proyectos, el cielo es el techo.

Como en la *Capilla del Bosque*, también aquí las formas de los elementos arquitectónicos y naturales tienen un sentido simbólico. La *Colina de la Meditación* se refiere al arquetípico túmulo nórdico, pero evoca también el gran vientre de la tierra; el doble simbolismo se hace eco de las ideas de la muerte y de la resurrección. La capilla mayor evoca el mismo simbolismo, la tumba y el vientre materno. Tanto el pórtico como el bosquecillo de la colina de la meditación provocan una tensión entre el cielo y la tierra, una especie de sistema de comunicación simbólico. Los árboles de la colina se levantan hacia el cielo mientras que el pórtico, con su techo invertido y abierto como un *impluvium*, recibe el agua de la vida y la envía al suelo.

El crematorio representa formalmente una organización lineal, con una cabeza y una cola, la primera formada por la estática capilla principal y la segunda por las fachadas de las capillas pequeñas, organizadas a lo largo del muro bajo el que sigue el camino de acceso. Éste es un tema recurrente desde el proyecto vencedor del concurso, en el que el *Camino de la Cruz* era

una serpenteante cola que conducía a la capilla mayor, la cabeza, hasta el proyecto de 1938 para el *Crematorio Kviberg*, en el que el muro desciende por la colina hasta fundirse en la capilla.¹² Es el mismo concepto de articulación que está en la base de su propia casa de veraneo y en el anteproyecto de 1926 para Odenhalle, donde la biblioteca pública y las tiendas forman un claro esquema de cabeza y cola. Pero al margen de esta característica semiantropomórfica, el

¹² Cfr. S. Wrede, *Ibidem*.



Vistas del Cementerio del Bosque

La forma en la que Asplund coloca sus edificios en el paisaje podría ser vista como una afortunada combinación de tradiciones, la clásica y la vernacular, integradas del mismo modo en su arquitectura. Los edificios son una pieza aislada, estática, colocada sobre el paisaje en un sentido clásico, pero al mismo tiempo surgen de él y se integran en él gracias al muro, como en la tradición vernacular.

Pocos años después de la definitiva terminación del *Cementerio del Bosque*, Ernesto Nathan Rogers publica en 1954, en las páginas de *Casabella-Continuità*, el artículo *La responsabilità verso la tradizione* en el que propone la relación entre arquitectura, historia y contexto en la obra moderna. En ese artículo, que analizaremos con detalle en el capítulo próximo, subraya el valor de observar las preexistencias ambientales como material de proyecto, señalando algunas significativas referencias en el panorama proyectual de su época. La lectura de Rogers señala también algunos de los pioneros de la modernidad que han demostrado mayor atención a concretar “*felizmente, en los términos de la arquitectura, la síntesis de las diversas fuerzas de la tradición*”, al arquitecto finlandés Alvar Aalto, autor emblemático para la interpretación en clave moderna de la historia y de la tradición.¹³

¹³ “*felicamente, nei termini dell’architettura a concretizzare delle diverse forze della tradizione*”. Particularmente interesantes son los editoriales publicados por E. N. Rogers en las páginas de Casabella, revista dirigida por él en los años



Paisaje invernal. Alvar Aalto, 1914

En la primera mitad del siglo XX, la obra de Alvar Aalto representa el ejemplo de una arquitectura capaz de conjugar los dictámenes de la modernidad con el contexto y el paisaje, es decir, “de establecer la unidad entre la cultura y la vida en un ciclo fecundo, donde se deben crear continuamente nuevas síntesis armónicas entre las contradicciones dialécticas”.¹⁴ Comparando dos obras significativas de la modernidad, la *Maison Carré* de Alvar Aalto y la *ville Saboye* de Le Corbusier en su relación con el entorno, la primera aparece como un volumen blanco destinado a colocarse en el paisaje, la segunda parece indiferente al paisaje y sin embargo también forma parte de él, lo construye. Sin embargo, en la *Maison Carré* surge de manera explícita el paisaje como nuevo material de proyecto. El entorno de la *Maison Carré* es proyectado por Aalto haciendo artificiales las curvas de nivel, hasta el punto que llegan a ser referentes directos de la misma articulación de la casa. Los croquis de Aalto revelan un cuidadoso estudio de la casa buscando una integración entre arquitectura y topografía.

La arquitectura aaltiana –y en general la nórdica– ha representado, para los arquitectos del pasado siglo, un significativo modo de entender la arquitectura moderna por medio de la atención a la historia, a la tradición, al contexto y al paisaje. Christian Norberg-Schulz describe el carácter de la arquitectura nórdica como “cercana a la Naturaleza”,¹⁵ no como contextualismo figurativo, que retrae la cercanía a la Naturaleza en la reproducción figurativo-orgánica de sus caracteres: ni figurativo, en el sentido de utilización decorativa de todo lo que se reconoce como perteneciente al mundo natural. Se refiere, en particular, a la utilización de materiales autóctonos que permite a las arquitecturas nórdicas “una estrecha relación con la Naturaleza de alrededor, de la cual tienden a visualizar el *genius loci*”.¹⁶

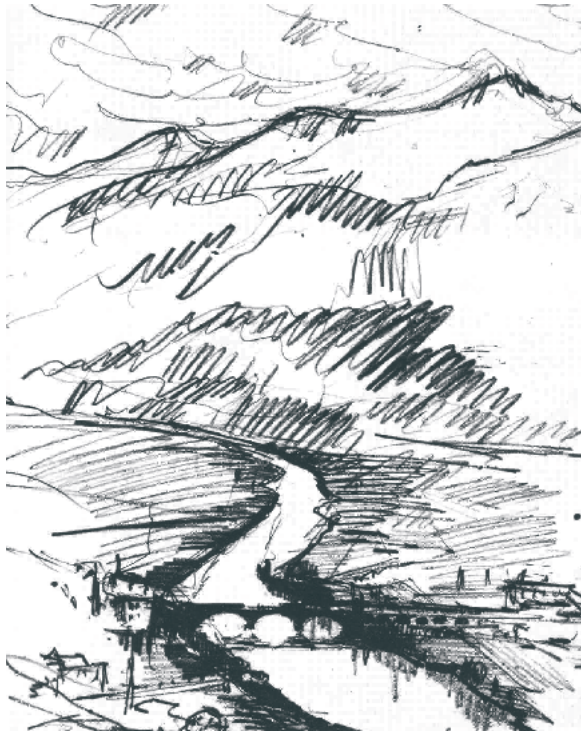
cincuenta. En particular aquí se hace referencia a “La responsabilità verso la tradizione”, en *Casabella*, nº 202, Milano 1954, y “Le preesistenze ambientali e temi patrici contemporanei”, en *Casabella*, nº 204, Milano 1954.

¹⁴ “di stabilire l’unità tra la cultura e la vita in un ciclo fecondo, dove si debbono creare continuamente nuove sintesi armoniche fra le contraddizioni dialettiche”. E. N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino 1958, págs. 296-310.

¹⁵ C. Norberg-Schulz, “Passato, presente e futuro: un’analisi dell’architettura norvegese”, en *Domus*, nº 658, Milano 1985.

¹⁶ “una stretta relazione con la natura circostante, di cui tendono a visualizzare il *genius loci*”. En este sentido Norberg-

En un país caracterizado por la inexistencia de una cultura urbana como la mediterránea, rodeado por un paisaje boscoso, inmensos lagos y una realidad puntiforme de diminutos núcleos habitados dispersos, Alvar Aalto descubre, no tanto lo vernáculo de la relación con la Naturaleza, ni la reevaluación de la arquitectura orgánica contra la racionalidad del Moderno, sino el uso de aquel material natural autóctono (la madera, incluso el ladrillo y el cobre) como transposición de la materia Naturaleza a la arquitectura, medida por un concepto de abstracción formal y conceptual. El tratamiento de los materiales se convierte en verdaderas metáforas de la Naturaleza en la investigación aaltiana.



Paisaje de Innsbruck. Apunte de viaje a Italia, Alvar Aalto, 1924

Aalto trabaja la materialidad de la Naturaleza en clave moderna, haciendo sensible la manipulación del tipo abstracto de matriz funcionalista al contexto natural, como se ha dicho, a través del uso del material pero también con el estudio del detalle. Una elección determinada por el arquitecto, cuyo cliente constituido principalmente por la industria finlandesa de la madera, lo llevo a considerar *“el cambio de la expresión del hormigón armado a la madera y los materiales naturales como de la mayor importancia para el desarrollo de su arquitectura”*,¹⁷ pero también por el problema de la escasa presencia de materiales, como el cemento o el hierro, en un país al margen de los comercios europeos.

En un escrito de 1925, el mismo Aalto había relevado la importancia de la “integración del edificio en el paisaje” como otras de “nuestras debilidades”. El arquitecto subraya la fundamental consecuencia del clima nórdico, generador de dos caracteres de la arquitectura finlandesa: por un lado, la búsqueda de la integración con la Naturaleza; por otro, la necesidad de separar el interior del exterior con una pared que comprende en sí dos caras diversas: una

Schulz recuerda que en los países escandinavos poco dados a las grandes transformaciones y revoluciones arquitectónicas del Movimiento Moderno, sobrevive la arquitectura vernácula de los profundos y solitarios valles: allí un disperso grupo de campesinos había creado un arte de notable cualidad, basado en el uso de los más característicos materiales del lugar: la madera”. C. Norberg-Schulz, op. cit.

¹⁷ K. Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. esp. E. Rimbau i Sauri, Gustavo Gili, Barcelona 1981, pág. 199. (*Modern Architecture: A Critical History*, London 1980)

que se relaciona con el paisaje, la otra que define la interioridad a través de la decoración que acentúa el calor. Mantiene Aalto: “*El paisaje (y empleo esta palabra porque es la que mejor caracteriza la Naturaleza ofrecida a nuestra vista) debe jugar también un papel muy importante en las ciudades (...). En el campo, nuestros paisajes, hechos no de naturaleza virgen, sino modelados por el hombre, están a menudo formalizados con casual fortuna...*” y continúa: “*(...) mi principal objetivo es el de subrayar un detalle, que muy frecuentemente se presta a malentendido: el paisaje ofrecido por la naturaleza primitiva con todos sus encantos y sortilegios no sabría reemplazar una perspectiva donde la mano del hombre ha dejado rastros visibles, desde el instante en que esta “impronta humana” la completa armoniosamente y la pone en valor*”.¹⁸



Llegada y vistas desde la *Maison Carré*

La analogía que el autor establece con *La Anunciación* de fray Angélico, subraya el tema de la relación interior-exterior que busca una comunión con la Naturaleza. La importancia atribuida al patio-jardín como continuidad de la casa hacia el paisaje, verdadera estancia a cielo abierto, la explica el arquitecto finlandés por medio de la pintura de fray Angélico,¹⁹ y la construye en años posteriores en diversos ejemplos de casas unifamiliares pero, en particular, en *Villa Mairea* (1938-39) En esta casa, Aalto incorpora la idea del *collage* cubista con objeto de manejar una diversidad de intenciones, que tenían que ver con la reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre el edificio y el lugar que ocupa, sugiriendo además los modos posibles de combinar los fragmentos y manteniendo un sentido unitario de orden.²⁰

¹⁸ A. Aalto, “La arquitectura en el paisaje de Finlandia Central”, en VV.AA., *Alvar Aalto. Escritos 1921-1966*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA, Sevilla 1993, págs. 16-18.

¹⁹ Aalto hace además un paralelismo entre el peristilo de la casa romana, una villa patricia pompeyana y una buena casa finlandesa. Como en Pompeya que hay un espacio filtro entre el interior y el exterior que tiene como techo el cielo también en la casa moderna debe haber un espacio de distribución que acoja al visitante en el ingreso revelándole la distribución de la casa con una doble altura.

²⁰ Cfr. W. Curtis, “Notas sobre la invención: Álvaro Siza”, en *El Croquis*, nº 68/69+95, El Escorial 2000, págs. 246-255.

Desde sus primeros proyectos, directamente relacionados con la experiencia funcionalista y constructivista de los años veinte, el arquitecto finlandés demuestra su capacidad compositiva y tipológica al adaptar modelos modernos al contexto local, a la dimensión humana del espacio y a la voluntad de relacionarse con su paisaje. Partiendo de una descomposición racional, la *Biblioteca Cívica* (1927-35) en Viipuri se subdivide claramente en dos volúmenes que dialogan con el parque cercano, creando un espacio público de pertenencia a la biblioteca y a la iglesia limítrofe, incluso manteniendo una identidad autónoma en la sala de lectura, en la cual el tema de la iluminación cenital se constituye en motivo central. El otro cuerpo más bajo y alargado de las oficinas, aloja el depósito de los libros en la planta baja y el auditorium en la primera planta.

A la claridad y pureza de los volúmenes, Aalto contrapone un cuidadoso estudio de los interiores, donde el espacio está en contacto con el hombre. Para Reima Pietila el sueño del hombre nórdico es la “caverna de madera”, es decir, un interior en el cual es posible sobrevivir a las frías temperaturas del lugar y donde el contacto con el material tiende a la “directa inmersión en la Naturaleza” para defenderse de ella, redescubriendo las raíces.²¹ La sección del techo de madera del auditorium de Viipuri resuelve técnicamente y racionalmente el problema acústico pero constituye al mismo tiempo el tema de proyecto de un interior, en el cual el techo, sin solución de continuidad con el pavimento, es como un gran tapiz que acoge a quien lo habita, abriéndose lateralmente hacia el paisaje.

El *Sanatorio de Paimio* (1929-33) es, quizá, la obra más representativa del periodo funcionalista, en la que indaga una racionalidad de formas, proporcionadas según la dimensión humana, en relación con el paisaje. Por su función de hospital, el sanatorio es una “maquina de habitar” según las diversas funciones. La articulada planta está descompuesta en volúmenes autónomos, que alojan usos diversos, cada uno de los cuales se dispone según la optimización de la orientación: la gran ala de las habitaciones de enfermos es una máquina técnica cuya regla de las celdas de dos



Anunciación, de la serie *Vida de Cristo* del convento de San Marcos en Florencia. Fray Angelico, 1437-47

²¹ R. Pietila, cit. en C. Norberg-Schulz, op. cit.

camas es repetida horizontal y verticalmente. Los bloques de subida verticales en los extremos están unidos por un corredor de distribución, verdadero lugar de convivencia entre los enfermos, modulado según las reglas de la relación con el paisaje y el horizonte.

Los infinitos detalles que subrayan la atención de Alvar Aalto con la relación interior y exterior se suman desde el funcionalismo del diseño del lavabo, según las reglas de la máxima higiene e insonorización, al detalle del picaporte de ingreso a las cámaras, cuya iluminación natural y artificial está pensada en relación al enfermo en posición horizontal. La larga ventana corrida del corredor está remarcada por un alfeizar de madera de sección ergonómica como apoyo para quien mira el paisaje.

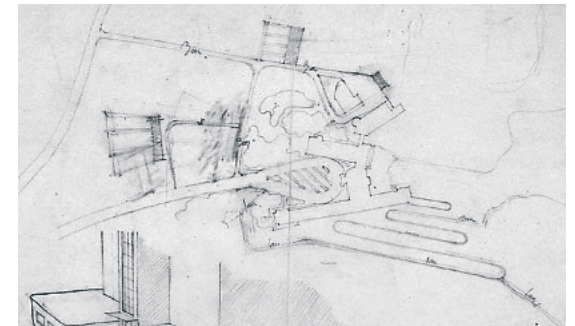
Todo en Paimio, desde la fuerza constructivista de los volúmenes señalados por las terrazas horizontales al diseño de los detalles, incluso la racionalidad de la implantación de raíz constructivista, demuestran la intención de Alvar Aalto de relacionarse con el paisaje. Para quien llega a Paimio, el sanatorio aparece de repente inmerso en una densa y fingida masa boscosa. Desde fuera, el edificio matiza su gran volumen con el ritmo horizontal de sus alzados que introducen los árboles del bosque cercano. Desde el interior, el hombre se constituye en el origen de la modulación espacial, construida en torno a la visión resanadora del paisaje.

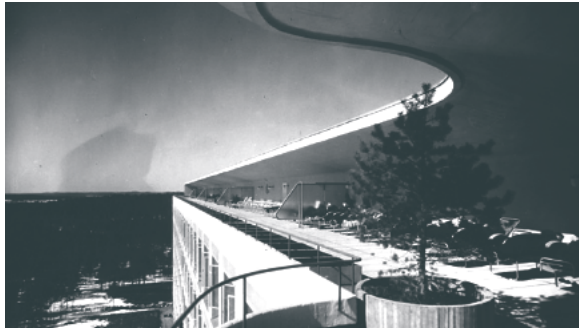
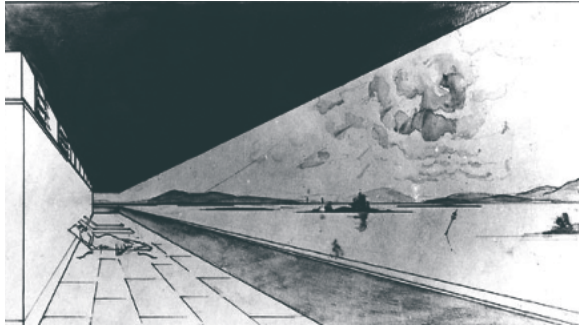


Croquis e interior del auditorium de la *Biblioteca* en Viipuri



Vistas y croquis de planta del *Sanatorio* en Paimio





Perspectiva y vistas desde las terrazas de descanso del Sanatorio de Paimio

Como otros arquitectos que han vivido las transformaciones de la arquitectura moderna, Alvar Aalto también ha conocido diversos momentos arquitectónicos, que van desde el atento interés por el funcionalismo en los años veinte, a la recuperación de sus propias raíces culturales en los años treinta, y por último, a búsquedas de síntesis durante el periodo de la segunda posguerra con la realización de grandes edificios públicos. El funcionalismo en Aalto, contemporáneo a la participación en los CIAM, es repensado como optimización de la arquitectura en relación a la Naturaleza y al hombre. Aalto es funcionalista en la medida en la que sus edificios nacen de la descomposición de los programas funcionales más complejos en tipos –el hall, las aulas, el aula magna, la biblioteca– y posteriormente son recompuestos después de una cuidada lectura del contexto, -la topografía, la iluminación, las preexistencias arquitectónicas- junto con las funcionalidades constructivas y distributivas, con el fin último de encontrar una equilibrada relación entre hombre, paisaje y contexto.²²

Son ejemplo de ello, las maduras intervenciones de los complejos universitarios para el *Politécnico* (1953-66) de Helsinki en Otaniemi en la que la descomposición del complejo programa funcional y la voluntad de crear una especie de ciudad-campus inmersa en el verde, llevan a Aalto a hacer evidentes las estructuras urbanas y las jerarquías entre los edificios. La misma modulación es retomada después en un solo edificio, una *Iglesia* (1955-58) en Imatra que se compone de tres volúmenes superpuestos, que pueden ser utilizados en conjunto o subdivididos en espacios diversos a través de grandes paneles de madera correderas. Una modularidad de la arquitectura que permite manipular el edificio por partes, encontrando una adecuada implantación en el paisaje con un lenguaje completamente moderno.

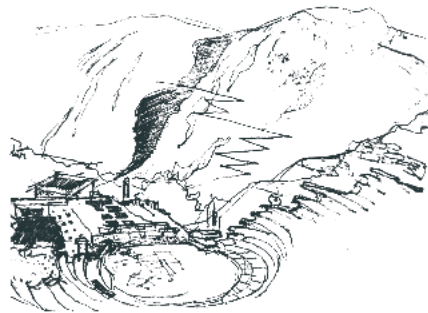
²² Leonardo Mosso nos recuerda, a raíz de las diversas críticas a una presunta organicidad en la obra de Aalto, que en realidad el arquitecto finlandés no ha dejado nunca el hábito moral, la claridad lógica del 'racionalismo' de sus primeros trabajos como se puede apreciar si nos detenemos un poco en la estructura lógica de sus obras, incluso en las más abiertamente libres, donde la aparente espontaneidad es siempre consecuencia de una ley o de un principio secreto. Cfr. L. Mosso, "La luce nell'architettura di Alvar Aalto", en *Zodiac: Rivista Internazionale dell'Architettura Contemporanea*, nº 7, Milano 1960, pág. 68.



Escuela Politécnica en Otaniemi

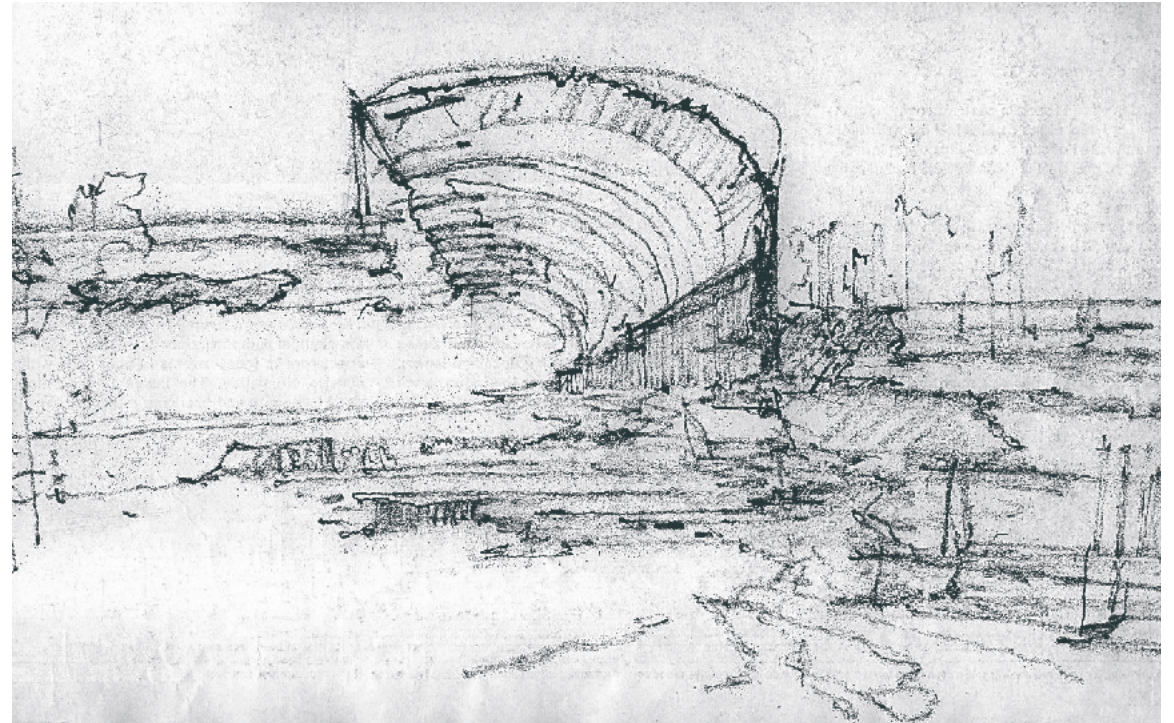


Agrigento. Apunte de Alvar Aalto, 1952



Teatro de Delfos. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1953

El concurso para un *Cementerio* (1951-52) en Dinamarca define claramente el entendimiento del paisaje como material de proyecto en la obra aaltiana. La implantación propuesta para el cementerio descubre en las reglas de la topografía una referencia útil para un posible diseño de una estructura urbana, configurándose como un signo natural del artificio arquitectónico. En la *Casa Experimental* (1953) en Muutratsalo, capturando en las vistas de uno de sus extremos el lago y sus alrededores, es donde Aalto realiza una fantástica reinterpretación del arquetipo mediterráneo en términos modernos.



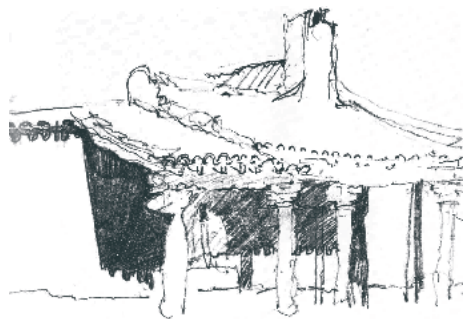
Croquis para la Escuela Politécnica



Croquis e Iglesia en Imatra



Juncos en el Nilo, entre Luxor y Esna. Dibujo de Alvar Aalto, 1954-55



Casas en Olías del Rey, España. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1951

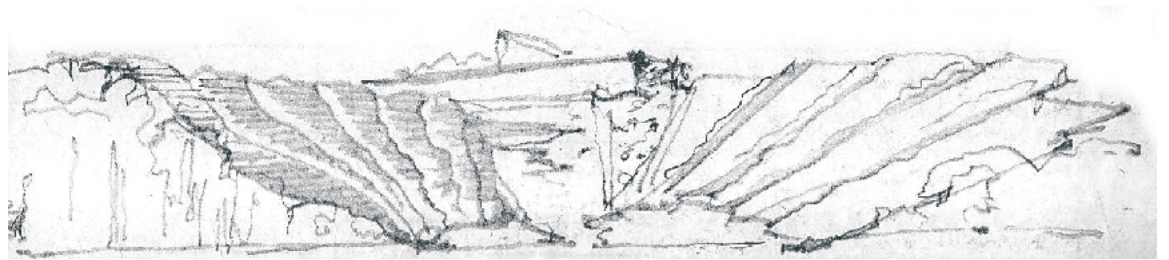


En 1947, Ernesto N. Rogers invita a Aalto a una reflexión sobre la relación entre arquitectura y arte abstracto. En cuanto “hombre de oficio” –y no teórico de la arquitectura– el arquitecto finlandés profundiza la relación entre proyectación y arte de manera mucho más significativa de cuanto había hecho en sus artículos precedentes.²³ En la conocida similitud con el recorrido vital de los salmones que suben por las vías fluviales, la proyectación aaltiana conoce momentos en los que la racionalidad no puede ser suficiente. *“Las exigencias sociales, técnicas, humanas y económicas que se presentan espalda con espalda con los factores psicológicos concernientes*

²³ A. Aalto, “Architettura e arte concreta”, en *Domus*, nº 223-225, Milano 1947, págs. 103-115.

Templo de Apolo en Delfos. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1953

Propuesta para concurso de *Cementerio en Dinamarca*.
Croquis y planta





Cristo en el monte de los olivos. Andrea Mantegna, 1455

a cada individuo y cada grupo, sus ritmos y el coloquio interior, todo ello es una madeja que no puede ser desenrollada de manera racional. (...) En casos similares (...) olvido por un instante el núcleo de lo problemas, los dejo en mi memoria y me ocupo de cualquier cosa que puede ser llamado arte abstracto. Dibujo, dejándome enteramente guiar por el instinto y, de repente, la idea madre nace, un punto de pertenencia que reúne los diferentes elementos arriba citados, a menudo contradictorios, y los mete en armonía”.²⁴ Aalto describe una analogía entre arte y arquitectura, no formal, sobre “un (mismo) punto de pertenencia que ciertamente es abstracto, pero al mismo tiempo influenciado por todos los conocimientos y los sentimientos en nosotros acumulados”.²⁵

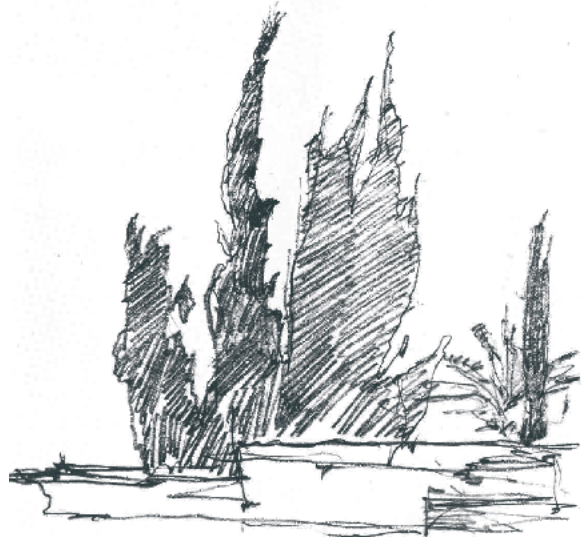
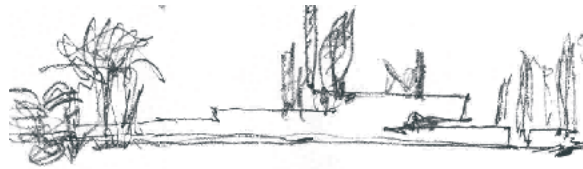
Materiales, contexto, paisaje se componen en una única idea de arquitectura a través de la abstracción, con un cierto sincretismo o mestizaje. En palabras de Alvaro Siza lo admirable de la obra de Aalto, que responde tan bien al paisaje y a la cultura nórdica es porque: “...lo tomó del Sur: el patio, la expresión marroquí, las formas cubistas (...) ahí está ese brillante dibujo del Anfiteatro de Delfos que luego aparece de otra forma en su Universidad de Otaniemi (...) Todo eso son grandes lecciones (...) descubres ese mestizaje...”²⁶ En 1939, analizando el *Cristo en Getsemani* (1455) de Mantegna, Aalto había motivado su admiración por un fresco que representa una “visión arquitectónica del paisaje”, es decir un “paisaje de síntesis” como lo llamaba el propio Aalto. Es importante destacar la significativa capacidad del arquitecto nórdico para encontrar referencias extradisciplinares al proyecto y reflexionar sobre la utilización del término y del concepto de paisaje a través de la pintura: “esta ciudad ascendente se transformó para mi en religión, enfermedad, obsesión, llamémosla como se quiera”.²⁷

²⁴ A. Aalto, “La trucha y el torrente de la montaña”, trad. esp. A. Cortina, en *Arquitectura*, nº 13, Enero 1960. Su título original era: *Taimen ja tunturipuru*, fue un artículo publicado en el año 1947 por la revista *Domus* dirigida por E. N. Rogers. en contestación a una encuesta realizada por la revista.

²⁵ A. Aalto, “La trucha...”, op. cit.

²⁶ A. Siza, “Una conversación...”, op. cit., págs. 244-245.

²⁷ A. Aalto, Villa Mairea: *Arkkitehtoninen selostus*”, en *Arkkitehti*, nº 9, Stockholm 1939, citado por J. Pallasmaa, “De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura”, en VV.AA., *En contacto con Alvar Aalto*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla 1993.



Cipreses en Marruecos. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1951

Croquis para el Ayuntamiento de Säynätsalo

Algunos críticos han asociado directamente la descripción de Aalto del cuadro de Mantenga al *Centro Cívico* (1948-52) de Säynätsalo, una de las obras del arquitecto finlandés más representativa de la relación entre arquitectura y paisaje. El complejo municipal, una suma de volúmenes inmersos en el paisaje boscoso de la ciudad finlandesa, recuerda las secuencias urbanas de las ciudades latinas estudiadas por Aalto en sus viajes. En el cuadro de Mantenga, el artificio y lo natural conviven, en palabras del propio Aalto, en un “paisaje de síntesis”, en una armónica continuidad entre Arquitectura y Naturaleza. Más allá de lecturas excesivamente formalistas, que ligan el ayuntamiento a una idea de ciudadela italiana –como se representa en *Cristo en Getsemani*– o a los pueblos españoles e italianos tantas veces croquizados por Aalto, el complejo de Säynätsalo nace de una fuerte relación con el paisaje y de la voluntad de conferir al centro cívico un rol urbano reconocible. Donde el lugar era pregnante, Aalto usa tierra de relleno para generar una topografía artificial que le permite hacer emerger el lugar público respecto al plano del campo, una especie de “agora” en torno a la cual organizar el complejo. También en este caso, como en el *Sanatorio de Paimio* o en la *Iglesia* en Imatra, el edificio es descompuesto en volúmenes independientes que revelan su interior y modulan su relación con la topografía y la distribución externa e interna.

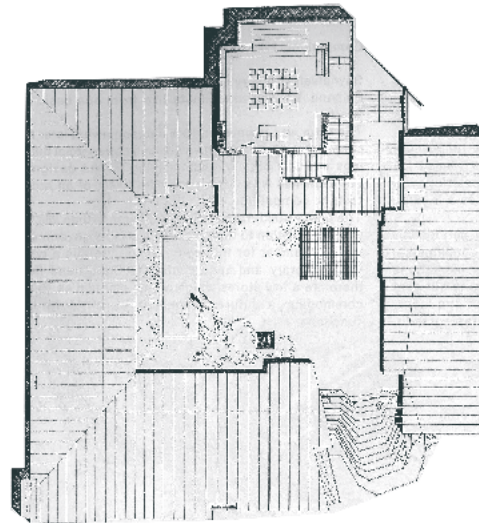
La unión de los volúmenes ciegos le da al complejo un cierto grado de abstracción pero al mismo tiempo un cierto carácter de urbanidad. La utilización del ladrillo visto otorga unidad a la



intervención compuesta por fragmentos que se yuxtaponen según una especie de composición

cubista, aquí es la marcada textura y el color cálido del revestimiento los que dialogan con los árboles de la vegetación de alrededor. El acceso a la plaza-patio en altura es acompañado por un ligero desplazamiento de los volúmenes, guiados por una escalinata tallada en el suelo verde y continuo del terreno. La arquitectura nace del suelo y al mismo tiempo construye nuevas jerarquías: desde el patio el hombre se siente en un lugar recogido de carácter urbano pero al mismo tiempo inmerso en la Naturaleza, de la que siente su presencia a través de la arquitectura.

La gran aportación de la arquitectura aaltiana es la manipulación de la abstracción moderna en un diálogo con el paisaje, a través del uso del material natural. La relación con el paisaje de Aalto es imitativa, tiene un deseo de paisaje y busca un profundo sentido de pertenencia a él; tanto cuando proyecta un edificio como cuando diseña un detalle o un objeto, la arquitectura de Alvar Aalto nace del paisaje. Dice Alvaro Siza: *“para él no existen tantas fronteras; y como en*



Planta y acceso del Ayuntamiento de Säynätsalo

el paisaje de Finlandia, los accidentes constituyen un fino tejido, continuo y variado. Incluso cuando ese paisaje orienta su producción, cuando aproxima la forma de los lagos y la de los cristales que dibuja, éste no es más que un aspecto particular de su forma de incluir todo en el dibujo, tomar todo como estímulo”.²⁸ Pero es el propio Aalto quien mejor lo resume: “...es un amor a la Naturaleza de este orden al que deberíamos habituarnos si queremos ver aquí algún día una civilización del paisaje sensible y refinada”.²⁹



Pintura al óleo. Alvar Aalto, 1949

28 A. Siza, en VV.AA., *Alvaro Siza. Obras y Proyectos 1954-1992*, trad. esp. C. Sáenz, A. R. de Oliveira, Gustavo Gili, Barcelona 1995, págs. 59-61. (*Alvaro Siza*, Porto 1993)

29 A. Aalto, “La arquitectura en el paisaje...”, op. cit., pág. 18.