

**arquitectura, símbolo y modernidad**



Edición a cargo de  
Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro

## ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Darío Álvarez Álvarez, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga  
Ignacio Feduchi Benlliure, Juan Millares Alonso, Ramón Rodríguez Llera,  
Daniel Villalobos Alonso, José María Jové Sandoval, Jairo Rodríguez Andrés,  
Sara Pérez Barreiro, Cecilia Ruiloba Quecedo, Iván Rincón Borrego, Alberto López del Río,  
Nieves Fernández Villalobos, Andrés Jiménez Sanz, Óscar Miguel Ares Álvarez,  
Carlotta Torricelli, Daniel Fernández-Carracedo Pérez, Silvia Cebrián Renedo,  
Leonardo Tamargo Niebla, José Ramón Sola Alonso, Daniela V. de Freitas Simões,  
Paula André, Fátima Filipe, Carlos Caetano, Eusebio Alonso García,  
Enrique Jerez Abajo, Carlos Rodríguez Fernández, Sagrario Fernández Raga,  
Esther Escribano Rivera, Miguel Ángel Rosique Valverde, Sergio Walter Martínez Nieto,  
Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez, Rodrigo Almonacid Canseco,  
Marta Úbeda Blanco, Daniel Dávila Romano, Salvador Mata Pérez, Yolanda Martínez Domingo

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

Arquitectura, Símbolo y Modernidad / edición Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro; (et al.);.- Valladolid: Real Embajada de Noruega en España. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2014. Cargraf, Valladolid.

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

ISBN: 978-84-617-3470-2

1. Arquitectura, Símbolo y Modernidad. I. Real Embajada de Noruega en España. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Villalobos Alonso, Daniel, Rincón Borrego, Iván, Pérez Barreiro, Sara ed. V. Álvarez Álvarez, Darío. VI. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. VII. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. VIII. Feduchi Benlliure, Ignacio. IX. Millares Alonso, Juan. X. Rodríguez Llera, Ramón. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Jové Sandoval, José María. XIII. Rodríguez Andrés, Jairo. XIV. Pérez Barreiro, Sara. XV. Ruiloba Quecedo, Cecilia. XVI. Rincón Borrego, Iván. XVII. López del Río, Alberto. XVIII. Fernández Villalobos, Nieves. XIX. Jiménez Sanz, Andrés. XX. Ares Álvarez, Óscar Miguel. XXI. Torricelli, Carlotta. XXII. Fernández-Carracedo Pérez, Daniel. XXIII. Cebrián Renedo, Silvia. XXIV. Tamargo Niebla, Leonardo. XXV. Sola Alonso, José Ramón. XXVI. V. de Freitas Simões, Daniela. XXVII. André, Paula. XXVIII. Filipe, Fátima. XXIX. Caetano, Carlos. XXX. Alonso García, Eusebio. XXXI. Jerez Abajo, Enrique. XXXII. Rodríguez Fernández, Carlos. XXXIII. Fernández Rago, Sagrario. XXXIV. Escribano Rivera, Esther. XXXV. Rosique Valverde, Miguel Ángel. XXXVI. Martínez Nieto, Sergio Walter. XXXVII. Galván Desvaux, Noelia. XXXVIII. Alonso Rodríguez, Marta. XXXIX. Almonacid Canseco, Rodrigo. XL. Úbeda Blanco, Marta. XLI. Dávila Romano, Daniel. XLII. Mata Pérez, Salvador. XLIII. Martínez Domingo, Yolanda.

© de los autores

© 2014, de la edición

Real Embajada de Noruega en España

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Iván Rincón Borrego.

ISBN: 978-84-617-3470-2

Depósito legal:D.L. VA-937-2014

Imprime: Cargraf,S.L.

## ÍNDICE

<b>Presentación</b>	11
Daniel Villalobos Alonso	
<b>Paisajes metafísicos contemporáneos</b>	15
Darío Álvarez Álvarez	
<b>La Arquitectura Moderna y la Técnica como Símbolo</b>	31
Juan Carlos Annuncio Pastor	
<b>Templos del trabajo. El Edificio Larkin y los Edificios Johnson Wax de Frank Lloyd Wright</b>	45
Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga	
<b>El edificio Carrión. Capitol</b>	61
Ignacio Feduchi Benlliure	
<b>La arquitectura como lugar del crimen: El Pabellón de Barcelona</b>	91
Juan Millares Alonso	
<b>El Bosque Sagrado</b>	101
Ramón Rodríguez Llera	
<b>El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos</b>	135
Daniel Villalobos Alonso	
<b>El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua</b>	151
José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés	
<b>Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica</b>	165
Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo	



<b>El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn</b>	175
Iván I. Rincón Borrego	
<b>Arquitectura del bosque en la modernidad finlandesa</b>	191
Jairo Rodríguez Andrés	
<b>El árbol como referente simbólico en la arquitectura contemporánea japonesa. La abstracción del modelo en la definición del espacio arbóreo</b>	203
Alberto López del Río	
<b>Un Altar en la Naturaleza. La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957</b>	215
Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz	
<b>Tres iglesias en Finlandia. La arquitectura sacra de Aarno Ruusuvuori</b>	233
Óscar Miguel Ares Álvarez	
<b>The Symbolic Dimension and the Pursuit of the Origins in the Sacred Place. The Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm</b>	245
Carlotta Torricelli	
<b>Celsing y el campanario. Presencias en su arquitectura religiosa</b>	257
Daniel Fernández-Carracedo Pérez; Silvia Cebrián Renedo	
<b>Naturaleza, arquitectura y signo. La Capilla Thorncrown</b>	269
Leonardo Tamargo Niebla	
<b>Habitar una espiritualidad arquitecturizada. La Peregrina (s.XIII) &amp; la Tourette (s.XX)</b>	279
José Ramón Sola Alonso	
<b>Modern Religious Architecture in Portugal. Modernism, Architecture and Symbolism in four tempi</b>	293
Daniela V. de Freitas Simões	

<b>Timelessness of symbolic space in religious buildings</b>	313
Paula André; Fátima Filipe	
<b>El Convento de Gondomar de Fernando Távora. Elementos simbólicos de la modernidad</b>	323
Silvia Cebrián Renedo; Daniel Fernández-Carracedo Pérez	
<b>La campana de los concejos portugueses en las Épocas Medieval y Moderna</b>	335
Carlos Caetano	
<b>De Ronchamp al Hospital de Venecia. Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier</b>	349
Eusebio Alonso García	
<b>Espacio, símbolo y modernidad en la Iglesia de Los Padres Dominicos en Valladolid de Miguel Fisac</b>	367
Daniel Villalobos Alonso; Sara Pérez Barreiro	
<b>Miguel Fisac: mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente</b>	383
Enrique Jerez Abajo	
<b>El paisaje cósmico de Isamu Noguchi</b>	397
Carlos Rodríguez Fernández	
<b>Zollverein. Símbolo del progreso actualizado en el paisaje</b>	409
Sagrario Fernández Raga	
<b>Vacío semántico y arquitectura como mediación: Bruder Klaus Kapelle y Steilneset Memorial</b>	423
Esther Escribano Rivera; Miguel Ángel Rosique Valverde	
<b>El espacio efímero religioso. Una membrana habitada</b>	433
Sergio Walter Martínez Nieto	
<b>Zonnestraal: la máquina de curar, un icono del Funcionalismo moderno</b>	443
Cecilia Ruiloba Quecedo	



<b>Louis Kahn y Anne Tyng en los Baños de Trenton. La búsqueda de un lenguaje perdido</b>	457
Noelia Galván Desvaux; Marta Alonso Rodríguez	
<b>Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan</b>	469
Rodrigo Almonacid Canseco	
<b>El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo</b>	483
Marta Úbeda blanco; Daniel Villalobos Alonso	
<b>La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la <i>Einführung</i></b>	493
Daniel Dávila Romano	
<b>El Palacio de todos, una utopía libertaria española</b>	509
Salvador Mata Pérez	
<b>Torres de Babel. El declive del contenedor residencial</b>	523
Yolanda Martínez Domingo	
<b>La piel que habita. Ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias</b>	533
Marta Alonso Rodríguez; Noelia Galván Desvaux	
<b>Bibliografía</b>	543

## **El espacio como imagen de un país**

### **Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua**

José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés

Entre 1937 y 1939 el estudio del arquitecto finlandés Alvar Aalto se enfrentó de manera encadenada al diseño de tres pabellones feriales distintos. El Pabellón para la Exposición Universal de París de 1937, el de la Exposición Universal de Nueva York de 1939 y una pequeña pero sugestiva intervención en la Exposición Agrícola de Lapua en 1938 se afrontaron en este periodo. Su especial interés hacia estas tipologías se plasmó en la riqueza e intensidad de las propuestas elaboradas. En el concurso convocado para el proyecto de París recibió los dos primeros premios, y los tres primeros con los trabajos realizados en pocos días para el caso de Nueva York. Según Aalto, al igual que los científicos, los arquitectos debían disponer de laboratorios o campos de pruebas, generalmente vinculados a proyectos de pequeña escala y territorios afines, para ensayar nuevas ideas<sup>1</sup>.

#### **Preludio**

##### **El Pabellón para la Exposición Universal de París de 1937**

Los conocidos obstáculos sobrevenidos en el entendimiento global y durante la ejecución por parte del comité finlandés responsable del proyecto de París, derivaron probablemente del carácter experimental que a todos los niveles presentó esta obra. La atención a dos factores como la sensible acomodación al emplazamiento dado y la consecuente elaboración de un recorrido dinámico y rico, en continuidad entre exterior e interior, caracterizaron desde una óptica innovadora este trabajo. Una cualidad más a destacar en este caso, de naturaleza más integral, sobre la que se reflexionó

1. Göran Schildt: *Alvar Aalto. Obra completa, arquitectura, arte y diseño*, 170. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.



desde el estudio de Aalto, fue la de alcanzar la materialización de una unidad artística completa entre el edificio y lo expuesto. Una conjunción capaz de trasladar no solo valores comerciales, objetivo de muchas de estas exposiciones, sino una verdadera imagen cultural nacional. El propio Aalto reconocería en una entrevista en 1937: “[...] (el Pabellón de Finlandia) constituiría una demostración coherente de una cultura, con los aspectos materiales y espirituales unidos de forma consciente para constituir una imagen sencilla”<sup>2</sup>. Añadió también: “Este principio de unidad no es un principio estético fútil”, como alternativa a la música realizada en base a una sola nota: “una estructura sinfónica tiene el poder de estimular la imaginación y establecer la base para asimilar una información y unas referencias nuevas”<sup>3</sup>.

Aalto estaba convencido de que ante la posibilidad de ofrecer una propaganda y una publicidad baratas, frente a lo que podía convertirse en una simple secuencia de objetos e imágenes, y por encima de algunos emblemas folclóricos ya manidos, como las tradicionales alfombras *ryijy*, expresión de “la absurda cultura del abedul y el ladrillo de 1905”<sup>4</sup>, resultaría mucho más fructífero y eficaz la traslación de una imagen global unitaria, material, social y cultural al mismo tiempo, que pudiera con facilidad quedar fijada en la retina a modo de gran impresión. La experiencia del bosque y la dependencia del mismo fueron los temas principales elegidos por Aalto para dar coherencia al conjunto.

En la búsqueda de este retrato alegórico, la arquitectura hizo referencia a diferentes realidades ambientales características de este medio en el país finlandés. Tras subir la ladera y recorrer esta insinuación boscosa visitando la exposición, al final, al asomarse a la terraza o salir del edificio, Aalto proyectó para la parte inferior un estanque exterior que no se llegó a construir<sup>5</sup>. Este nuevo elemento, representativo de un accidente natural igualmente característico de este país: el lago, serviría para completar una experiencia intencionadamente natural del complejo. Su existencia se explicaría desde la complementariedad establecida gracias a una formalización ondulada entre el espacio bosque y el espacio lago, como pareja indisociable de la geografía nacional (Fig. 1).

2. Peter Mackeith y Kerstin Smeds: *The Finland pavilion. Finland at the Universal Expositions, 1900-1992*, p. 53.

3. *Ibidem*.

4. Opinión vertida por Aalto en relación al Pabellón que representó a Finlandia en de la Exposición Universal de 1905. Göran Schildt: *The Early Years*. New York: Rizzoli, 1984, p.160.

5. Las diferencias entre Aalto y el comité organizador llevaron a que este elemento no se ejecutara. Cabe señalar como fue tal el descontento de Aalto a este y otros respectos que no acudió a la inauguración, llegando a declarar que el edificio realmente había acabado siendo solo una “concha” de sus ideas. Gorän Schildt, *The Decisive Years*, p.134-135.



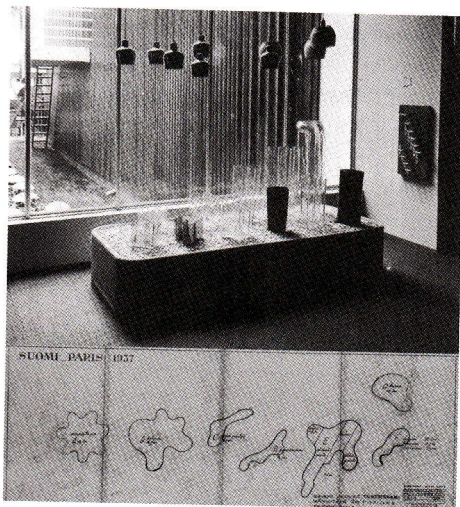
1 Arquetipos del paisaje finlandés. [Publicado en BLASER, Werner: *Il design di Alvar Aalto*. Milano: Electa, 1981 y fotografía de Petri Leskinen, 2006]

La ambivalencia y afinidad de este perfil sinuoso, implícitamente alusivo al mismo tiempo tanto al bosque como al lago, serviría para establecer un primer vínculo premeditado entre lo acuoso y lo lúneo en la obra de Aalto.

La exposición interior, en perfecta consonancia con el contenedor que la alojaba, también dependió del principio generador concebido por el arquitecto. Entre los objetos seleccionados para ser expuestos y representar al país nórdico, Aalto aprovechó dos conjuntos de ellos para hacer patente de nuevo la dualidad referida anteriormente. La exposición de una serie de sinuosos vasos de cristal de karhula-littala, evocadores de la realidad acuosa, y la de unos singulares listones de madera encolada, también de sección ondulante, alusivos igualmente a la realidad boscosa, repitieron de nuevo el diálogo o ambivalencia bosque-lago, haciendo patente el interés de Aalto en esta etapa por la conciliación de estos dos ámbitos tan representativos (Fig. 2). Tras un concurso nacional de nuevo ganado por Aalto, para la cita de París se produjeron las primeras ediciones de la colección de vasos de cristal de Karhula-littala, entre los que destacaría el posteriormente conocido como vaso "Savoy"<sup>6</sup>. Diez variaciones de este diseño, de diferentes alturas y configuraciones, ocuparon un expositor bajo en la parte final del primer edificio. Su colocación, delante de la apertura vertical entre la gran caja de madera y este volumen bajo, les dotaba de una luminosidad y reflejos que potenciaron su cualidad cristalina y acuosa derivada de su naturaleza sinuosa. Paralelamente, como

6. La evolución de los trabajos realizados en vidrio desde 1932, tanto por Alvar como por Aino, sirve para entrever algunas pistas, desde su vinculación con la modernidad y con los orígenes profesionales de la familia de Alvar, sobre lo topográfico, lo inclinado y la línea ondulante. Markku Lahti: *Alvar Aalto. Designer*. Vammala: Gallimard, 2003.





2 Alvar Aalto, Interior del Pabellón de París y documento con la sección de los listones de madera expuestos en el mismo pabellón, 1937. [Peter Mackeith y Kerstin Smeds, op. cit., p. 51 y Fundación Alvar Aalto 68/238]

un elemento a exponer en el espacio dedicado a las manufacturas de la madera, Aalto diseñó unos singulares listones de madera laminada, en base a diferentes tipos de madera encoladas, de los cuales se presentaron unas muestras seccionadas de pequeña altura<sup>7</sup>. La reflexión alrededor de estos elementos sin duda alguna se alineaba con las experiencias aaltianas de entablillados de madera verticales y enlistonados con escuadrías circulares, alusivos igualmente a la singularidad vertical del bosque nórdico<sup>8</sup>. Como se puede comprobar, la innovación más notable en estas figuras se encontró en su contorno, con una solución próxima e igual de diversa que los anteriores jarrones. Si desde los jarrones se apelaba al característico límite de los lagos y a la condición fluida de su contenido, enriquecida con los diferentes colores elegidos para el vidrio, desde las varas se hacía lo mismo hacia al bosque y su unidad mínima, el árbol, de manera igualmente elaborada desde una sección recompuesta y abstracta. El diálogo o ambivalencia bosque-lago se convirtió en un importante territorio de exploración en esta fase de la carrera de Alvar Aalto. Alcanzar una integración contemporánea, ideal y simbólica, representativa de su país a través de una impresión paisajística sintética y sugerente fue un objetivo del maestro finlandés en este periodo.

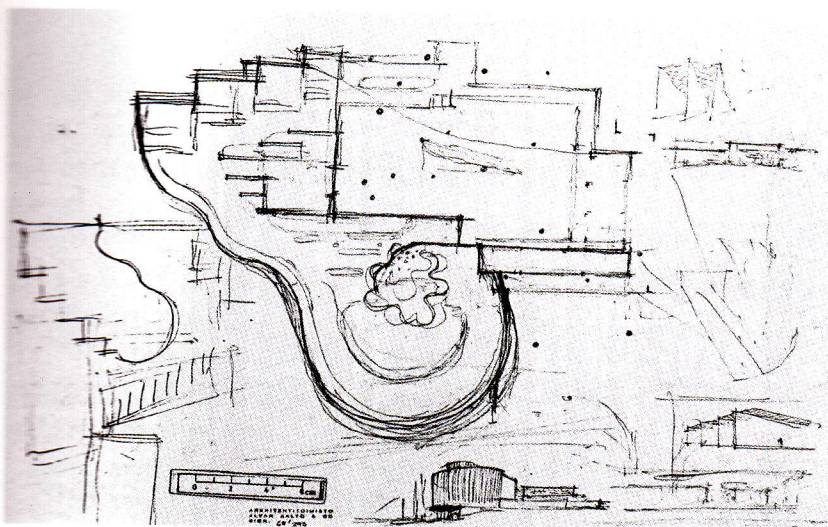
### La forma como rodaja de árbol

#### Metsäpaviljonki o el Pabellón bosque para la Feria Agrícola de Lapua, 1938

La búsqueda de Aalto continuó abriendo nuevos campos de experimentación. El pequeño pabellón para la Feria Agrícola de Lapua, elaborado un año después del proyecto de París, apareció como un nuevo laboratorio. Ciertos dibujos realizados para el caso francés durante la fase del concurso, en los que se vislumbraba un camino diferente a las soluciones definitivas presentadas, sentaron las bases de este nuevo proyecto. En algunos documentos del primero (Fig. 3), Aalto ensayó a modo de cuerpo principal un volumen ondulado enlazado a la parte ortogonal de la propuesta. Su forma redondeada y apariencia estriada denotaba de nuevo un claro origen lígneo y suponía un antecedente para el diseño

7. En el croquis catalogado bajo el número 68/285 en la Fundación Alvar Aalto se observa que estos listones deberían haberse expuesto con una altura mayor. En 68/230 se especifica como su fabricación inicial quedó prevista con dos metros de altura.

8. Consultar, José María Jové Sandoval: Alvar Aalto. *Proyectando con la naturaleza*, p.150-151.



3 Alvar Aalto, croquis de trabajo para el concurso del Pabellón de París, 1936. [Fundación Alvar Aalto 68/298]

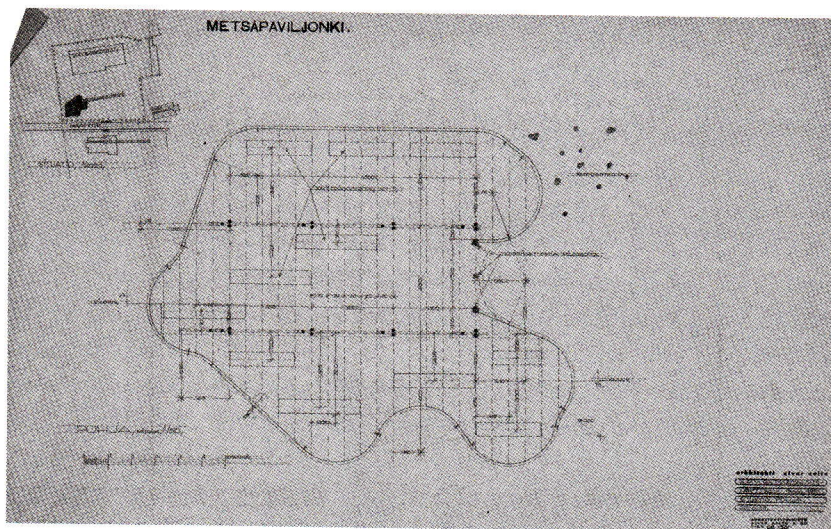
de 1938. El encargo del pequeño pabellón de Lapua, destinado a exponer recursos y productos forestales, situado en el umbral del bosque, supuso una ocasión perfecta para recoger el testigo y avanzar en los principios de una arquitectura bosque. En el acceso al mismo, antes de ingresar, un cartel colgado que daba al pabellón el nombre de "Metsä", "Bosque" en finlandés, ya revelaba el tipo de espacio al que se iba a acceder.

El proyecto de Lapua sirvió para explorar también muchas experiencias precedentes en relación a las maderas curvadas, los contornos tallados y los extrusionados. El pabellón se conformó como un objeto de bulto redondo en base a una línea ondulada, cerrada en este caso, referente a todo lo anterior (Fig. 4). Arcos curvos de igual diámetro y segmentos rectos tangentes a los anteriores, otorgaron de manera magistral al pabellón su configuración natural y leñosa, que aparenta formar parte de la masa de árboles circundante, haciéndolo incluso identificable con el contorno de alguno de los troncos cercanos<sup>9</sup>. Su construcción, completamente realizada en madera, con un cerramiento de tablas sin descortezar y una estructura directamente clavada en el suelo, realizada también con troncos de árbol, reforzaron estos aspectos. Si para Adélaïde de Caters<sup>10</sup> en la colección de jarrones elaborados con anterioridad

9. En los planos de Aalto los árboles se suelen representar seccionados, solo la silueta de su tronco, semejantes a los que se representan en la planta de este pequeño edificio, el plano 68/501, justo en el borde derecho de la entrada, un conjunto de once árboles que crecían en ese lugar, o quizás tan solo unos troncos de árbol dispuestos de manera intencionada en ese lugar, en el plano del proyecto se escribe: "troncos de árboles"; y no: "árboles".



4 Alvar Aalto, plano de planta para el Pabellón de Lapua, 1938. [Fundación Alvar Aalto 68/501]



por Aalto se producía una metafórica cristalización o solidificación del objeto representado, así como de su contenido, el agua, algo similar ocurriría en el Pabellón de Lapua en relación al bosque. Su forma, asimilable a la de una agrupación forestal y a la de un tronco al mismo tiempo, sirvió a Aalto para construir simultáneamente un espacio igualmente representativo y contenedor del bosque. Silueta del árbol, silueta del lago, ambos contornos se aproximaban en su geometría amébrica y oscilaban casi indistintamente en la búsqueda aaltiana. En su reciprocidad y ambivalencia, como se verá más adelante, maduraba un poderoso signo expresivo dotado de una alta carga simbólica nacional.

10. Adélaïde De Caters: *El despertar de la materia. Aalto, Eisenstein y Proust*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p. 23-24.

11. Puede consultarse al respecto Cristian Suau: *Alvar Aalto and the Wooden Pavilions. Towards the Tectonic Dissolution of the Matter*. Barcelona: Doctoral thesis, UPC, 2001.

A pesar de su carácter extremadamente efímero y los escasos recursos y componentes con los que fue elaborado, la concepción del pabellón de Lapua contuvo un gran abanico de experiencias<sup>11</sup>. El pequeño edificio, presentado al visitante desde su lado más alto, ofrecía una fluida entrada labrada entre dos prominencias convexas. Desde esta zona, la cubierta descendía hasta la parte posterior como un plano inclinado continuo, avanzando la que a la larga sería otra de las características aaltianas: el volumen en cuña. Este mecanismo sirvió también para enriquecer el perfil del conjunto en su encuentro con las paredes curvas. Como resultado

de la disposición de la entrada y la cubierta, a Aalto se le abrió la posibilidad de trabajar el edificio desde la superposición de tres planos ondulados apilados en vertical: el contorno de cota cero, el de la sección por encima de acceso y el de la cubierta. Tres líneas cerradas distintas pero muy similares, superpuestas al compartir generatriz vertical, cuya condición sería reconocible desde una lectura topográfica de la planta, algo propio del maestro finlandés y de sus dibujos de trazos superpuestos en la búsqueda de un perfil convincente<sup>12</sup>.

El caso de Lapua evidenció de nuevo el modo en que experiencias formales y compositivas llevadas a cabo en otras escalas podían acabar plasmadas en un hecho arquitectónico. La configuración laminada de los listones elaborados para el Pabellón París, realizados mediante el encolado de piezas paralelas acabadas con un tallado de silueta compleja, fue trasladada directamente a la relación establecida en Lapua entre forma exterior y estructura (Fig. 2, forma "E"). En el pabellón, dos líneas paralelas de pilares, iniciadas en relación con la entrada, dividían la planta de este edificio en tres franjas de manera casi idéntica a como ocurría en las citadas piezas de madera. Con ello no solo se redundaba en este modo multidisciplinar de reflexión, sino también en la naturaleza construida y real del resultado, y por tanto en la necesidad final de poder controlar de manera geométrica los objetos diseñados.

En su materialización constructiva las dos crujiás centrales lineales y paralelas, conformadas cada una en base a cuatro pilares compuestos triples y unas vigas dobles continuas, hábilmente liberadas del contacto con el perímetro ondulado, fueron la pieza clave que permitió generar un volumen arquitectónico y encerrar un espacio bajo aquellos particulares principios formales. Una estructura secundaria rigurosa, apoyada en estos elementos, dispuesta cada setenta centímetros de manera perpendicular, se extendía hasta alcanzar el borde exterior del edificio, expandiendo al máximo el espacio contenido por el borde sinuoso y compensando por disolución la presencia de las dos crujiás principales. La cubierta, recortada por once lucernarios rectangulares dispuestos en este caso de manera más libre, también colaboró en la consecución de

12. Esta lectura estratigráfica del proyecto queda emparejada con la realización ese mismo año del diseño conocido como Flor de Aalto, consistente en un conjunto de jarrones de vidrio apilables, de generatriz ondulante y diferente apertura en su sección, donde se evidenciaba claramente esta condición topográfica y el interés de Aalto por este hecho.



cierta isotropía interior. El sutil desplazamiento de estos lucernarios hacia el borde libre indujo al espacio hacia una tensión perimetral necesaria por la condición expositiva del edificio. El cerramiento de borde se utilizó como apoyo de la exposición y, acompañado por la iluminación natural, sirvió para determinar un rico flujo interior. Gracias a estas aperturas también, las únicas de toda la construcción junto al acceso, se propició la relación justa entre la iluminación imprescindible y la penumbra necesaria, alusiva de nuevo por sus características a la particularidad interior del bosque.

Terminado el ensayo, tras unas breves semanas de existencia, las experiencias obtenidas en él pasaron a forma parte del bagaje aaltiano. La forma derivada del bosque, representado por el corte de uno de sus ejemplares pudo ser construida abrigando un espacio acorde con su destino expositivo, un edificio que como su propio nombre indicó era en sí mismo, por su luz, su forma y su textura, símbolo del bosque (Fig. 5).

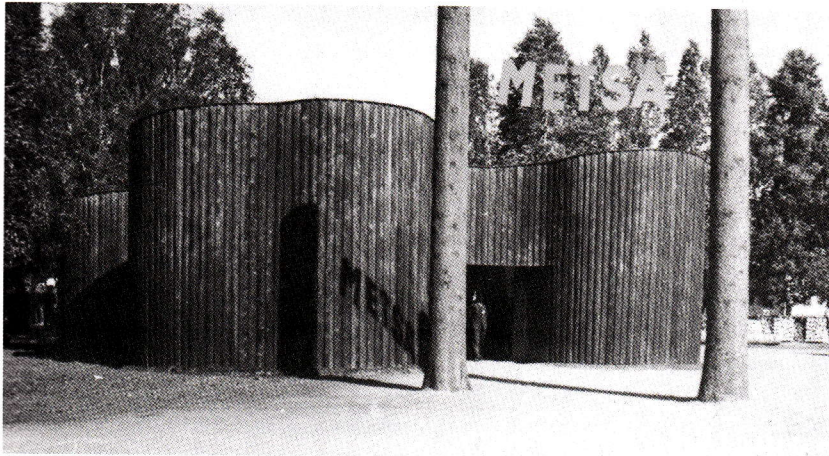
### **Sincretismo y paisaje, el espacio bosque y el espacio lago en el Pabellón para la Exposición Universal de Nueva York, 1939**

El pabellón de Lapua, por su forma final cerrada, propició una extensión enriquecedora de la experiencia exterior. La percepción de la rugosidad de su fachada de tablonos sin descortezar<sup>13</sup>, el particular disfrute propiciado por las concavidades y convexidades en su relación establecida con los árboles que poblaban la zona o la tensión incorporada por la sección inclinada, sirvieron para activar el ámbito circundante al edificio. La prolongación al interior del tipo de terreno exterior y la utilización como pórtico previo de entrada dos árboles existentes, pelados y cortados a una altura aproximada de siete metros, portantes de la pancarta con el conocido texto "Metsä", reforzaron este hecho de transformación e incorporación del territorio de borde al proyecto.

Este tipo de experiencias de ampliación de los bordes construidos de la arquitectura fueron imposibles de plantear en el caso del tercer y último proyecto expositivo de Aalto en esta década, el Pabellón para la Exposición Universal de Nueva York de 1939. En

13. Este Pabellón de Lapua tendría, años después, gran repercusión en la arquitectura finlandesa. Jairo Rodríguez: *Instantes velados, escenas retenidas. Pequeña escala en la arquitectura finlandesa en el siglo XX: villas, residencias y saunas*. Valladolid: E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2013.





5 Alvar Aalto, fotografía exterior del Pabellón de Lapua, 1938. [Fundación Alvar Aalto 68/007-003]

este caso, debido a la necesidad de tener que ocupar un espacio ya construido, toda la carga conceptual y proyectual habitual en los proyectos aaltianos, así como gran parte de las experiencias llevadas a cabo hasta el momento, se concentraron en un interior más integrador si cabe. El sentido investigador que siempre emanó de su trabajo se puso ya de manifiesto en el concurso. Las tres soluciones presentadas, en realidad cuatro porque había una con dos variables, fueron realmente búsquedas aparentemente alternativas<sup>14</sup> que confluían en una dirección, la creación de un espacio que simbolizara a Finlandia, vivo y más completo que un mero contenedor: “[...] la exhibición de objetos como tal no pueden proyectar una imagen viva de un país. Esto solo puede hacerse de forma convincente mediante la atmósfera que ellos evocan juntos, a través de una totalidad que se comprenda intuitivamente”<sup>15</sup>.

La atmósfera preconizada por Aalto fue inicialmente confiada a la presencia de un muro serpenteante, flotante dentro del edificio y alusivo a la aurora boreal, recurriendo de nuevo a una metáfora de origen natural. Durante la elaboración del proyecto definitivo, la solución final adoptada fue capaz de recoger las cuestiones más interesantes planteadas en las otras propuestas del concurso sin diluir la anterior<sup>16</sup>. El desarrollo de la solución final no solo se centró en este elemento ondulante protagonista sino que el deseo de llegar a construir un espacio complejo y elaborado dentro del

14. Para un análisis de las distintas propuestas leer José María Jové Sandoval, op. cit., p.191-193

15. Alvar Aalto, memoria del proyecto del Pabellón de Nueva York, Göran Schildt, *The Decisive Years*, p.173.

16. José María Jové Sandoval, op. cit., p.193-95.

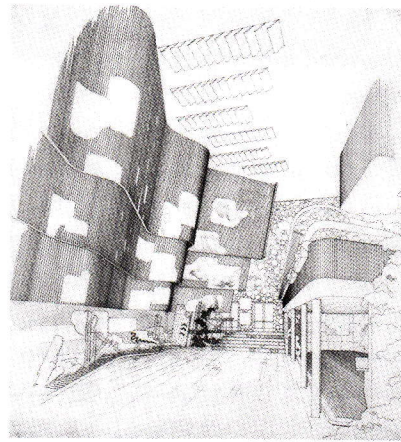
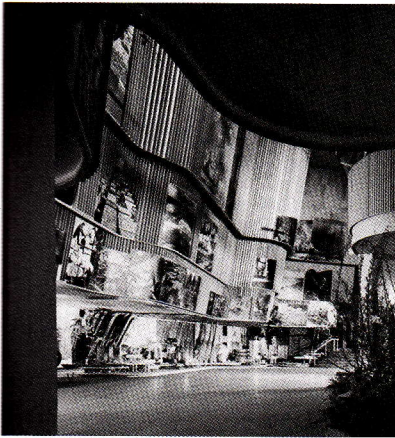
recinto ortogonal cobró mucha más importancia si cabe. El objetivo fue transformar el espacio cuadrangular original del edificio casi de manera extrema, de tal modo que el observador se viera transportado a un nuevo lugar simbólico y mágico (Fig. 6). Para ello el pabellón se ordenó alrededor de un espacio central, de forma alargada, apoyado en la tensión generada entre las dos entradas de las fachadas opuestas y aprovechando el desnivel existente entre ambas. De él emergieron de manera dependiente otra secuencia de ámbitos encadenados, con una casuística y unos atributos propios también importantes. Como no podía ser de otro modo, el lugar vacío central fue diseñado, en paralelo a aquella imagen boreal, desde una perspectiva metafórica nacional plenamente dependiente de las experiencias inmediatamente anteriores.

Si el proyecto de Lapua supuso una profundización en el espacio bosque, y el de París un antecedente de éste a medio camino entre el bosque y el lago, el caso Nueva York indagó decididamente en ambos conceptos de manera simultánea<sup>17</sup>. Nada podía ser más representativo de la condición paisajística y cultural finlandesa que el lago y el bosque al mismo tiempo. El propio Aalto comentó: "El país tiene bosques y agua [...]. En esta tierra, los hombres se han relacionado siempre con la naturaleza [...]. Todo el mundo quiere vivir cerca del agua, a orillas de los innumerables lagos, y gozar del frescor de los pinos y de la claridad de las aguas"<sup>18</sup>. La conjunción de bosques y lagos, en forma de imagen constante y encadenada, es el territorio en el que los finlandeses han buscado y siguen buscando el descanso y su personal vínculo con la naturaleza. Allí, con una superficie de agua serena e impávida frente a unos bosques altos, verticales y frondosos, aflora de manera clara y precisa la frontera entre ambos. Este límite, de contorno variable según la estación, resultado de un encadenamiento de líneas ondulantes cerradas o casi cerradas, es percibido frecuentemente de manera parcial. Solo desde una lectura planimétrica vertical, la de alguien acostumbrado a trabajar con estas herramientas, desde una actitud de búsqueda integradora, puede extraerse un entendimiento completo del conjunto así como el innegable valor plástico contenido en todo ello.

17. El propio Aalto declaró: "La arquitectura del pabellón se describe difícilmente: forma la síntesis de formas y símbolos que se descubre en el paisaje finlandés con las consideraciones racionales. El montaje del pabellón concreta las aportaciones geográficas de este país nórdico y busca combinar los efectos horizontales y los verticales." Alvar Aalto (Karl Fleig coed.): *Alvar Aalto, Tome I. Oeuvres complètes 1922-1962*. Les Editions d'Architecture Artemis. Zurich: Verlag, 1990, p. 124.

18. Alvar Aalto, "Entre el humanismo y el materialismo" en Göran Schildt, *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*, p.249.





**6** Alvar Aalto, fotografía interior del Pabellón de Nueva York, 1939. [Ezra Stoller, Esto]

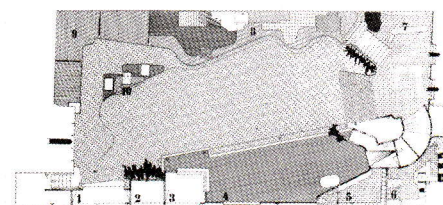
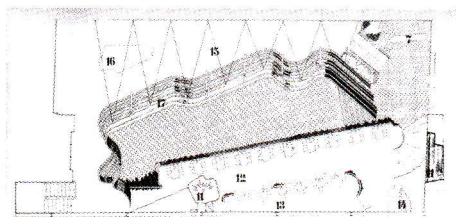
**7** Alvar Aalto, perspectiva interior del Pabellón de Nueva York, 1939. [Fundación Alvar Aalto 68/372]

El proyecto de Nueva York fue por tanto empleado como un territorio sobre el que experimentar por un lado lo que puede denominarse *espacio lago*<sup>19</sup>. Entre otras decisiones, un suelo continuo, delimitado por un borde ondulante generador de la peana escalonada expositiva, caracterizó la planta baja. Por otro, la superior, apoyada en recursos experimentados en Lapua y París, como continuidad en altura del contorno inferior, se vinculó por otro lado al ámbito forestal. Ambas zonas quedaron integradas, formando una única entidad, compleja pero precisa, en la que la sinuosidad, cerrada en la parte inferior y abierta en la superior, recogió la proximidad y la diferencia de estos dos mundos. El límite o frontera entre ambos, ese territorio perteneciente a los dos y al mismo tiempo a ninguno, variable a lo largo del tiempo y aglutinador aquí de lo vertical y lo horizontal que cada uno de ellos representaba, fue utilizado como motivo generador.

Esta estructura metafórica precisó ser materializada de manera concreta. El espacio libre central desplazó todo el programa al perímetro ortogonal del edificio. Una entreplanta nueva por encima del acceso, adosada a los muros del paralelepípedo, acogió la exposición tras el muro ondulante en un lado y el restaurante abierto con un ventanal corrido en el opuesto (Fig. 7). La luz adquirió en este conjunto un significado importante. La de origen natural, cenital de nuevo, con una intensidad oportuna que proporcionaba

19. José María Jové Sandoval, op. cit., p.199.





**8** Alvar Aalto, planta baja y superior definitivas del Pabellón de Nueva York, 1939. [Fundación Alvar Aalto 68/365 y 68/363]

el nivel lumínico necesario y la penumbra justa, se reservó para el espacio vacío central. Un grupo de lucernarios de profundidad considerable, realizados exclusivamente para el espacio finlandés, matizaron la iluminación interior impidiendo la entrada de luz directa. Esta situación fue concebida con la idea de poder utilizar luz artificial muy estudiada, portadora de cierto componente mágico. El resto de fuentes de luz natural fueron anuladas con el fin de no perturbar el efecto perseguido por Aalto. Una gran cortina estampada en el acceso principal y la colocación de la pantalla de proyección en el lado opuesto, sirvieron para cancelar las dos grandes cristalerías previstas por la organización, potenciando la independencia y singularidad del espacio en relación al resto de la feria, e implementando la emoción de la visita.

Por otro lado, el gran muro, dividido en tres partes y ocupando toda la altura, plegado hacia el ámbito central, sirvió, además de como icono, como aglutinador unitario espacial. La prolongación de los bordes de esta figura en sus bandas más altas trató de arrojar todo el volumen haciendo participar del conjunto al restaurante abierto. En esta voluntad de dar la mayor continuidad posible a esta gran pared, su materialidad tuvo un reflejo en el alto antepecho del restaurante y la cabina de proyecciones suspendida del techo (Fig. 8). Con ello se estableció un plano ficticio continuo, una cinta envolvente semicerrada, capaz de confinar y dar una entidad y complejidad mayores a todo el interior.

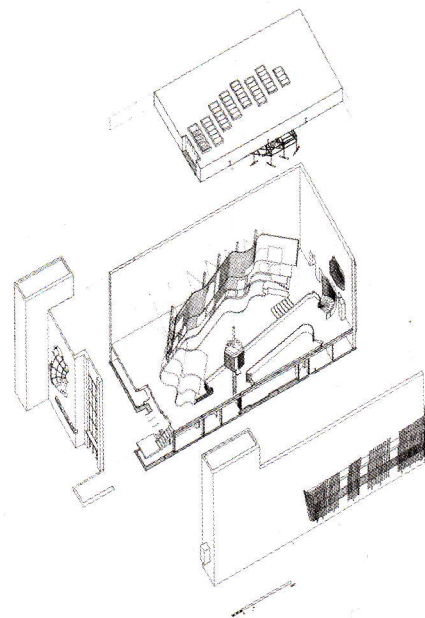
El elaborado mural, originariamente conformado por una estructura metálica apoyada en el suelo, fue construido a base de tableros contrachapados con enlistonados verticales de cuatro maderas diferentes, una por estrato. Se trataba de la especie más representativas del paisaje finlandés: pino, abedul, abeto y álamo, lo cual reforzó el vínculo establecido entre esta zona y el bosque tipo finlandés<sup>20</sup>. En estas bandas, las separaciones dispuestas entre cada una de ellas propiciaron unas líneas de sombra, serpenteantes pero planas, superpuestas entre sí espacialmente. Esta superposición topográfica, experimentada ya originariamente en el caso de Lapua, más evidente desde una lectura plana, cobró en este caso una mayor relevancia espacial. A este conjunto de

20. Aalto describe, en el documento 68/335, de arriba hacia abajo: Mänty, Koivu, Kuusi y Haapa; que significan respectivamente: Pino, Abedul, Abeto y Álamo.

líneas sinuosas dispuestas en altura se le sumó el contorno de la peana expositiva inferior, aquella que servía de límite del lago simulado. Todas ellas, análogas pero diferentes, pertenecientes indistintamente al bosque y al lago, se mimetizaron aludiendo a un sustrato metafórico complejo sobre el que Aalto ya había venido trabajando: el del espacio *lago-bosque*.

Para hacer más patente esta estratigrafía espacial y redundar en una abstracción mayor, menos textual si cabe, la estructura portante debía pasar lo más desapercibida posible o casi desaparecer. Aalto, tras proyectar unos pilares en "V" similares a los del *Pabellón bosque* y enviar una documentación de ejecución en la que así se especificaba, consiguió evitar estos soportes. La solución final adoptada, fue la de colgar el mezzanino y la compleja pantalla de la cubierta. Unos tensores situados a media altura se añadieron al mecanismo estructural metálico aportando la necesaria rigidez. Con esta decisión se consiguió extender la planta baja hasta el fondo ortogonal con un espacio diferente, de pavimento distinto y mucho más acotado, aplastado si cabe, destinado a la exposición de productos como si fuera un *bazar*<sup>21</sup>.

La elaboración y diversidad del espacio interior superó sobradamente la idea del gran telón colgado. El trazado base, abierto en las cotas superiores, pero prácticamente continuo y cerrado en la entreplanta, resultado de la unión de curvas y contracurvas, así como de tramos rectos, finalizó de manera diluida al ser recogido por la escalera (Fig. 9). Este trazado complejo en su forma, sección y concepción, articuló y dio forma a una heterogeneidad espacial muy evocadora. El visitante podía circular tanto interior como exteriormente, simultaneando la experiencia diversa de conocer los diferentes lados de este complejo. En la planta baja, la forma sinuosa propiciaba dos lugares complementarios por su forma: el cóncavo central, vacío, ascendente hacia la luz natural captada por el techo; y su expansión horizontal en los bordes, un lugar comprimido, iluminado artificialmente, y lleno de objetos. Tras el muro inclinado, en el reverso superior, se descubría la cara convexa, desnuda, donde el proceso constructivo era mostrado sin complejo. Como continuación, en el paso por la atalaya del restaurante,

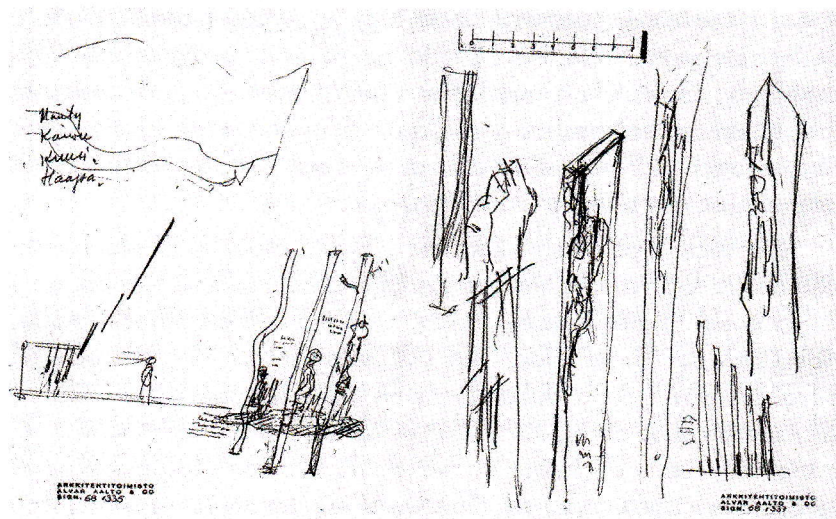


9 Alvar Aalto, axonometría del Pabellón de Nueva York, 1939. [Interpretación y dibujo a cargo de Peter Mackeith en Peter Mackeith y Kerstin Smeds, op. cit., p. 149]

21. Aalto explica: "Una exposición debe ser lo que ha sido desde su origen: un bazar donde se expongan todo tipo de objetos heterogéneos tanto si se trata de peces como de telas o quesos [...]. No era una tarea fácil reunir estos elementos y formar un conjunto armonioso". Karl Fleig: *Alvar Aalto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.60.



10 Alvar Aalto, bocetos de las figuras proyectadas en la parte inferior del Pabellón de Nueva York, 1938. [Fundación Alvar Aalto 68/335 y 68/337]



aparecía de frente, completo y espléndido, el gran muro lúneo. Su parte inferior, enigmática y mágica, contendría intercalado con el grupo de mercancías industrializadas expuestas, un mundo imaginario. Allí, como alusión mítica al *Kalevala*, epopeya nacional finlandesa, en un espacio latente, personajes míticos aparecían y desaparecían, salidos de los troncos de madera del bosque que crece en el borde del lago (Fig. 10)<sup>22</sup>.

22. Figuras arquetípicas finlandesas talladas en madera fueron incluidas por Aalto en esta parte. Peter Mackeith y Kerstin Smeds, op. cit., p.58. Éstas aparecen dibujadas por Aalto en el documento 68/335.