

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO ACADÉMICO
NUMERARIO DEL ILMO. SR.
D. FRANCISCO TORRES MARTÍNEZ***

Leído en la sesión pública y solemne
celebrada el 22 de noviembre de 2022

PENSAR EL PROYECTO. LA LLAMA DIVINA

Excelentísimo Sr. Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría,
Excelentísima Presidenta de Honor,
Ilustrísimas Académicas y Académicos,
Autoridades, queridos compañeros y amigos, querida familia,
señoras y señores.

Al inicio de este discurso quiero expresar mi agradecimiento a los académicos que iniciaron el proceso para mi ingreso en esta institución, los arquitectos Gonzalo Díaz Recasens, Juan Ruesga y Antonio Cruz, antes de su pase a la condición de supernumerario, propuesta a la que se unió generosamente la académica Isabel de León, nuestra presidenta de honor. A ellos y a todos los académicos prometo esforzarme en corresponder debidamente a los trabajos y empeños que aquí les ocupan.

Sustituyo en la nómina de numerarios al ahora académico supernumerario Antonio Cruz Villalón, del que deseo que ese cambio en su condición no prive a esta Real Academia de la inestimable contribución que todos esperamos de su acreditado talento y capacidad. A él me une una amistad entrañable, nacida y crecida en esos años de formación en los que se cimentan relaciones que marcan nuestra vida y trayectoria profesional. En unión con su socio y también compañero desde entonces, Antonio Ortiz, han configurado uno de los estudios de arquitectura más notables de España, de Europa, y por supuesto de nuestra ciudad, en la que afortunadamente y desde sus inicios profesionales han podido dejar notables huellas de su quehacer. Todos somos capaces de enumerar muchas de sus obras, que han merecido premios y reconocimientos en todos los ámbitos que he mencionado, pero quiero ahora recordar que en los inicios de su trayectoria, en unos años setenta en los que las tendencias en arquitectura configuraban un panorama diverso y a veces confuso, la principal

aportación de su gran capacidad como arquitectos fue una lúcida y constante mirada hacia la herencia de la mejor arquitectura de nuestra época y también de la de nuestra ciudad, seguida de un trabajo concienzudo e inteligente en los proyectos y obras que desarrollaron a partir de entonces.

Desde que ingresé como electo, he asistido siempre que he podido a las actividades que se desarrollan en esta Real Academia, y quiero resaltar la generosidad que he encontrado, ejemplificada en los académicos que integran la Junta de Gobierno, en la presidenta de honor, la académica Isabel de León, y también, permítanme que lo mencione, en el académico Alfonso Pleguezuelo que ha tomado a su cargo la contestación a este discurso y contribuido generosamente a su revisión, con consejos y sugerencias de un enorme valor. Quiero asimismo rendir tributo a todos los eminentes profesores que he tenido, a los compañeros arquitectos y profesionales de otras disciplinas con los que he trabajado, a los constructores que han contribuido a la ejecución de las obras y también a los alumnos cuyo aprendizaje he tenido el privilegio de tutelar. De todos ellos he aprendido y quiero ser capaz de merecerlos.

El escultor Richard Serra ha dicho a propósito de su obra: “Mis dibujos sobre papel son mayormente estudios realizados una vez que una escultura se ha completado. Son el resultado de un intento de establecer y definir lo que me sorprende de una escultura, lo que no podía entender antes de que fuera construida...”¹.

¿Podría también sorprendernos algo de lo contenido en nuestro proyecto una vez finalizado?

¿Necesitaríamos entonces volver a pensar sobre él para entenderlo?

El proyecto es el documento necesario para construir el edificio, pero también es el ámbito del pensar y el hacer en el que se crea la obra. Y es ese espacio de creación del que hoy pretendemos hablar, un proceso en el que, desde sus inicios, “el papel en blanco”, hay que elegir y desarrollar argumentos hasta que croquis y bocetos alcancen una cierta lógica interna capaz de gobernar su evolución hasta su estado final.

Al hablar de “Pensar el Proyecto”, pretendemos construir un relato en torno al progreso de los trabajos en el que también se reconozcan e incorporen las iluminaciones que contribuyen a que la obra alcance su forma definitiva, a entender finalmente qué hemos hecho, a ensanchar nuestra experiencia y

¹ SERRA, Richard. “Notas sobre el dibujo” en “Escritos y entrevistas. 1972-2008”. Traducción de Gabriel Insausti. Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona. 2010

reforzar nuestras capacidades.

Y ese “pensar” viene después. Cuando supuestamente aparecen esas iluminaciones, la tensión de trabajo está dirigida sólo a la construcción del proyecto. Será después, cuando acudiendo a la memoria, seamos capaces de construir un relato sobre la génesis y el desarrollo del proyecto. Un relato necesario para mostrar el proyecto y la obra. Muchos creadores pueden sencillamente presentarla, mostrar pintura, leer poesía, hacer música. El arquitecto debería entonces conducir al auditorio interesado a recorrer, experimentar el edificio, pero normalmente necesitamos acudir a otros medios que no son los nuestros, el discurso hablado o escrito y la proyección de imágenes, que serán deudores finalmente de la mirada y el sesgo del relator o del fotógrafo.

Recuerdo así las primeras veces que respondí a la petición de exponer algunas de mis obras:

En la presentación de un conjunto de viviendas de promoción pública y mínima superficie en Guadajoz², la cuestión central del proyecto fue la elección de una implantación distinta a la consabida de la vivienda adosada. Propusimos dilatar la secuencia de espacios entre lo público y lo privado: de la calle de tráfico, a sumar una calle peatonal arbolada desde la que se accede a un patio, y de éste, a una mínima galería en lugar del habitual vestíbulo antes de la estancia privada.

Desde unos años antes había estado empeñado en estudios sobre la cultura de la casa³, y entre tantas cuestiones centrales, comprobamos la relevancia de una actitud heredada sobre la privacidad, y su correlato físico, la construcción de la relación entre el espacio público y el privado: podía tomar la forma de un diseño complejo de la puerta de la casa, la disposición de un zaguán a la entrada, o incluso el ofrecimiento de espacios al posible visitante, como tributo a la hospitalidad. Una dilatación de ese programa que ha llevado a las clases acomodadas de nuestra ciudad, por ejemplo, a la disposición de patios y jardines que alejan y protegen los espacios privados del trasiego de fuera, y a las gentes más desfavorecidas, a compartir espacios que permitan y ensanchen las posibilidades de encuentro, relación y juegos.

Y encontré la imagen que ven de un pasaje cerca de la Alameda de Hércules en Sevilla (fig. 1), publicada en uno de nuestros trabajos⁴. Con ella

² TORRES Francisco. “Viviendas en Guadajoz” en “Arquitectura Pública en Andalucía. Obras Construidas 1984-1994” págs. 288-289. C.O.P.T. Sevilla 1994. TORRES Francisco. “Viviendas en Guadajoz” en “Francisco Torres. Arquitecto” págs. 47 a 50. Serie Monografías. Fundación FIDAS. Demarcación en Sevilla del COAS. Sevilla 1998.

³ TORRES, Francisco. “Experiencias de arquitectura en trabajos urbano” en “Restauración y Análisis Arquitectónico” Edición a cargo de Manuel Alonso y Fernando Mendoza. C.O.A.A.O. Sevilla 1989.

⁴ BARRIONUEVO, A y TORRES, F. “En torno a la casa sevillana” Revista 2C Construcción de la ciudad. Nº 11. Barcelona. 1977.



Fig. 1. Pasaje González Quijano. Sevilla 1977.

ilustré en mi primera charla ese posible momento del inicio de los trabajos que sería definitivamente el argumento del proyecto. Una actuación de vivienda económica del siglo XIX en la que se proveía de ese espacio a quienes no disponían de él en sus muy reducidas viviendas.

En otra ocasión se me pidió presentar la obra de la Estación de Autobuses de Granada⁵. El solar era periférico y poco cualificado, y el programa escueto: dos números, el de dársenas

para los autobuses que salían o rendían viaje, y el de aparcamientos para los que permanecerían en su interior. Al pensar en el inicio y desarrollo del proyecto, encontré que la entidad primigenia de una estación no era sino la de una marquesina que nos proteja a la espera del autobús, y que la idea que posiblemente iluminara el principio del proyecto debía ser la de una carpa capaz de instalarse en cualquiera que fuese el sitio (fig. 2).

Esa idea debió entonces gobernar el diseño de los huecos de iluminación natural, propuestos unos como rasgaduras en el techo, y los de las oficinas de fachada confundidos con la propia envoltura del edificio. El hueco de acceso sería así como la petrificación de una puerta levadiza.

En cuanto a las obras de rehabilitación del Palacio de Altamira de Sevilla, el edificio había sido de propiedad privada hasta su ruina, poco conocido y muy transformado, y exigió reconsiderar constantemente el proyecto

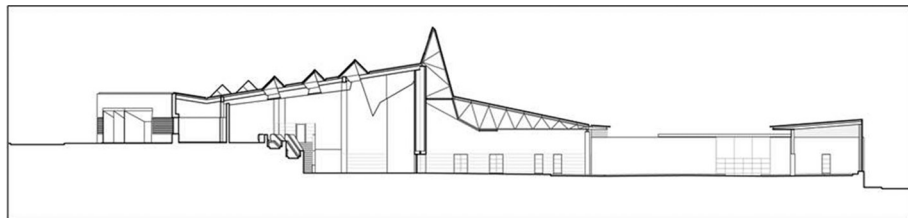


Fig. 2. Estación de Autobuses de Granada. Proyecto. Sección transversal.

⁵ TORRES, F. "Estación de Autobuses de Granada" en "Francisco Torres. Arquitecto" págs. 83 a 87.

al compás de los hallazgos del equipo de arqueólogos. Entre todas las decisiones, quizás la más significativa para este discurso de hoy, fue la resolución del ámbito de la puerta principal. Un espacio que nos llegó roto y perdido entre el primitivo palacio y una fachada barroca que se tendió cual tramoya urbana por delante del muro original. Acabamos por decidir la construcción de un apeadero semicubierto y techar la caspuerta con una bóveda invertida que evidenciara que no podía ser el cielo original, que por otra parte no conocí (fig. 3).



Fig. 3. Puertas. Sala de una casa en Fez (Marruecos) y Palacio de Altamira, Sevilla.

Al pensar el proyecto, reencontré imágenes de grandes casas de la ciudad de Fez, contemporáneas del primer palacio, en las que unas simples cortinas controlaban la intimidad entre el patio y las salas. Imaginé entonces que algo me había llevado a materializar esa misma imagen en la puerta de entrada de un palacio en cuyo interior sabíamos que tuvieron lugar esponales, pero también conspiraciones y seguramente hasta crímenes. La puerta así como una veladura que figurara ocultar todavía algunos de esos secretos episodios. Fue un hallazgo azaroso que quizás pudiera haber ocurrido, o no, pero así lo conté.

Quienes hemos tutelado el aprendizaje de estudiantes, hemos pensado sobre esos momentos significativos del proyecto, y también en las semejanzas entre los procesos de la creación científica y la artística. Un interés por algo que en los años sesenta y primeros setenta, se denominó “método” en los círculos anglosajones, y en los latinos, sobre todo italianos, “teoría”.

Congresos⁶ y seminarios⁷ de esos años revelaron la búsqueda de un cierto “cientifismo”, teñida por un deslumbramiento ante nuevas disciplinas emergentes como la lingüística o la informática, aunque en esos encuentros, el mayor interés lo suscitaron quienes subrayaron la capacidad creadora que podría tener la intensa y obsesiva dedicación a un trabajo, y la atención a la aparición de iluminaciones, de momentos creativos.

Nada extraño, por otra parte, a lo que conocemos del pensamiento de grandes arquitectos como Alvar Aalto, quien en una conferencia de 1947 afirmaba lo siguiente: “Cuando... el espíritu de mi trabajo y sus innumerables imperativos se han grabado en mi subconsciente, olvido por un tiempo el laberinto de los problemas... Guiado únicamente por mi instinto, dibujo... composiciones francamente infantiles, dejando así poco a poco, a partir de una base abstracta, desarrollarse una idea nuestra”⁸. O, entre nosotros, las reflexiones⁹ del compañero académico Fernández Lacomba en su discurso de contestación al de ingreso del también académico Manuel Salinas. Mencionaba la siguiente afirmación de Leonardo: “el trabajo de pintor resultaba de una mezcla de esfuerzo y empeño”, que la metodología de Salinas consistía “en un tipo de abandono semejante al juego abierto a las infinitas posibilidades del azar” y que “su trabajo artístico consiste en una suerte de práctica, de «arte concreto» basado en la emergencia de un posible milagro plástico”. Finalmente, la cuestión central sería: ¿cómo se producen esos momentos de iluminación, esos “milagros productos del azar”?



Fig. 4. Frontispicio del *Ensayo sobre la geografía de las plantas* de Humboldt.

Alexander von Humboldt, tras años de duros y arriesgados trabajos en los que recorrió caminos escarpados, escaló volcanes, cruzó ríos y se expuso a innumerables peligros, dedicó su *Ensayo sobre la geografía de las plantas* a Goethe, ilustrando la dedicatoria (fig. 4) con un grabado que mostraba a Apolo, dios de la poesía, desvelando a la diosa naturaleza con una mano mientras sostenía una lira con la

⁶ BROADBENT, G. y otros. “Metodología del Diseño Arquitectónico”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1971.

⁷ SAMONÀ, G. y otros. “Teoría de la Proyección Arquitectónica”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1971.

⁸ AALTO, Alvar. “La Trucha y el Torrente”. Revista Domus, 1947. En ALVAR Aalto. ESCRITOS 1921-1966. Taller 5. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. E.T.S.A de Sevilla. Sevilla. 1993

⁹ FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. Discurso de contestación al ingreso de Manuel Salinas. RABASIH . Sevilla, 2016.

otra. Venía a decir que: “La poesía era necesaria para comprender los misterios del mundo natural”. Poco después de recibir la obra de Humboldt, Goethe pronunció en Jena una conferencia en la que afirmó: “Con una brisa estética Humboldt había convertido la ciencia en una «brillante llama»”¹⁰.

Francis Crick, compañero de Sydney Brenner en el descubrimiento del ARN mensajero, recordaba el momento en que en una reunión relajada entre colegas, alcanzó a ver un brillo en la mirada de Brenner y adivinó que había encontrado la solución a la cuestión sobre la que debatían desde hacía tiempo. La emoción del momento debió ser tan fuerte que Crick afirmaba recordar con exactitud la posición exacta que tenía cada uno de los asistentes en la habitación¹¹.

¿Cuál es la naturaleza de estos momentos “llameantes” en la ciencia o en el arte? Hace tiempo que viene con frecuencia a mi pensamiento un antiguo relato, muy conocido y tan citado en la literatura como representado en la pintura: en el episodio de Filemón y Baucis, de la *Metamorfosis*¹² de Ovidio: un viajero se interesa por dos árboles, un tilo y una encina, que encuentra rodeados por un muro. Le cuentan cómo los dioses Júpiter y Mercurio bajaron a la Tierra disfrazados de humanos y, solicitando albergue, fueron rechazados por todos salvo por una pareja de ancianos que los acogieron en su humilde choza. Los dioses destruyeron la ciudad y castigaron a todos sus habitantes salvo a sus dos anfitriones, cuya casa transformaron en un templo dorado al lado del que pudieron permanecer hasta acabar sus vidas y transformarse, juntos, en la pareja de árboles.

Un relato sobre la hospitalidad que contiene tres grandes palabras que lo vinculan al mundo de la arquitectura: casa o espacio doméstico, con su compleja herencia, aunque en la pobre cabaña se dé su expresión más sencilla; templo, arquitectura como celebración de una cultura, de un vivir en la tierra; y sobre todo, metamorfosis, la transformación como condición del arte. Antes de emprender de nuevo el camino, viendo el viajero que de los viejos árboles cuelgan unas guirnaldas, deja otras y dice: “Sean dioses los que cuiden de los dioses y los que adoren serán adorados”¹³.

¿Anuncia el poema que una prerrogativa de la divinidad, la metamorfosis, la transformación, pasaría a ser una posibilidad en los humanos? ¿Sugiere una cierta transividad entre los capaces de alumbrar esa llama y los que,

¹⁰ WULF, Andrea. “La invención de la Naturaleza. El Nuevo Mundo de Alexander Von Humboldt” Penguin Random House. Madrid, 2016.

¹¹ BRENNER, Sydney. *Sydney Brenner, My life in Science*. Traducción de Emilia Matallana “Mi vida en la ciencia” Publicacions de la Universitat de València. Valencia, 2006.

¹² OVIDIO Nasón, Publio. “Metamorfosis” Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Ed. Bruguera. Barcelona, 1983.

¹³ “Cura deum di sint, et, qui coluere, colantur”

usando de sus capacidades, de su pensar, se transforman en nuevos eslabones de esta cadena de creadores?

La artista Harriet Burden, personaje en una de las novelas de Siri Hustvedt¹⁴, escribe en la última página de su diario “Estoy hecha de muertos”.

En nuestra actividad docente hemos dado siempre un lugar relevante al análisis de las que consideramos obras maestras de arquitectura. Veneración crítica ante la infinitud de lecturas y de posibilidades de conocimiento que tiene toda gran obra. Para el mismo artista, ha dicho nuestro compañero académico Manuel Sánchez Arcenegui, que el arte, “más que una vía de comunicación, que lo es, es una vía de conocimiento”¹⁵.

A alguna de esas obras me propuse volver con ocasión de la preparación de este discurso, en la seguridad de que podría esperar que aparecieran nuevas iluminaciones. He confiado en mi memoria, consultado muchos de los nuevos estudios y escritos que se han producido, y recordado aquellos edificios que, una y otra vez, fueron objeto de análisis en clase. De entre ellos dos indiscutibles obras maestras, cada vez más citadas y objeto de atención crítica, pero también sobre las que guardaba alguna pregunta que quizás todavía no logré formular con precisión.

¿Podría hacerlo aquí, tomando como soporte del relato lo que se ha pensado, se ha dicho y escrito sobre esas obras? ¿Y podría hacerlo desde la atención a la inmersión del arquitecto en esos trabajos obsesivos, esa saturación sobre algunos temas, que pudieran explicar, iluminar algunos de esos momentos creativos, llameantes, que hacen que el proyecto de la obra avance y se transforme decisivamente?

Schinkel. Altes Museum. 1825-1831

El Altes Museum de Berlín, obra de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), ocupa el lado norte del Lustgarten, antiguo jardín de recreo del Palacio Real. En su entablamento se conmemora su fundación por Federico Guillermo III en 1828 y su dedicación al estudio de “la antigüedad y las artes liberales”¹⁶ (fig. 5).

¹⁴ HUSTVEDT, Siri. “*The Blazing World*”. “El mundo deslumbrante” traducción de Cecilia Ceriani. ANAGRAMA. Barcelona 2014.

¹⁵ SÁNCHEZ ARCENEGUI, Manuel. “Sobre el Proceso Creativo” Discurso de Recepción Académica R.A.B.A.S.I.H. Sevilla, 2016.

¹⁶ “FRIDERICUS GUILLEMUS III STUDIO ANTIQUITATIS OMNIGENIA ET ARTIUM LIBERALIUM MUSEUM CONSTITUIT MDCCCXXXVIII”



Fig. 5. Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum. Berlín, mayo de 2022.

¿Qué se ha dicho de Schinkel y de su obra? En 1910, Werner Hegemann, director de la Exposición Internacional de Urbanística de Berlín, afirmó que la actuación de Schinkel, según él uno de los más grandes arquitectos de todos los tiempos, “supuso para la provinciana Berlín, lo que Goethe hizo por la pequeña Weimar”¹⁷. Y ese mismo año, el maestro Adolf Loos, finalizaba así un polémico artículo: “Cuando se ignora la tradición, y el ornamento se vuelve incontrolable, aparece el gran arquitecto que nos reconduce a la antigüedad... En el siglo XIX fue Schinkel. Y lo habíamos olvidado. Que la luz de su extraordinaria figura ilumine las futuras generaciones de arquitectos”¹⁸.

Siegfried Giedion autor de una de las grandes narraciones del nacimiento y desarrollo de la arquitectura moderna, sólo menciona a Schinkel en su tesis doctoral de 1922 sobre el *Clasicismo tardobarroco y romántico*¹⁹. Sin embargo, Henry Russell Hitchcock en su obra *Arquitectura de los siglos XIX y XX* de 1958, refiere “los primeros pasos de Schinkel como pintor y escenógrafo”; afirma que el Museo fue su obra maestra y que Schinkel proporcio-

¹⁷ HEGEMANN Werner. *La Berlino di pietra*. Gabriele Mazzotta editore. Milano 1975. Título original: *Das steinerne Berlin*. Kiepenhauer, Berlín. Jakob Hegner, Lugano, editores 1930.

¹⁸ LOOS, Adolf, “Architektur” Revista “Der Sturm”. Diciembre de 1910. Citado en SEMERANI, Luciano. “Attualità di Schinkel” en “1781-1841 SCHINKEL l’architetto del principe”. Comune di Venezia. Comune di Roma. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Musei di Stato di Berlino R.D.T. Albrizzi Editore, Cluva Libreria Editrice. Venezia 1982.

¹⁹ GIEDION, Siegfried. “*Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*” Third edition enlarged. Harvard University Press. 1959.

nó al Lustgarten “un acceso digno mediante la construcción de un puente”²⁰. Resalta la propuesta de la stoa en la fachada al Lustgarten, el doble tramo de escaleras que conducen al piso superior, y que un ático oculta al exterior una cúpula central durandiana (fig. 6).

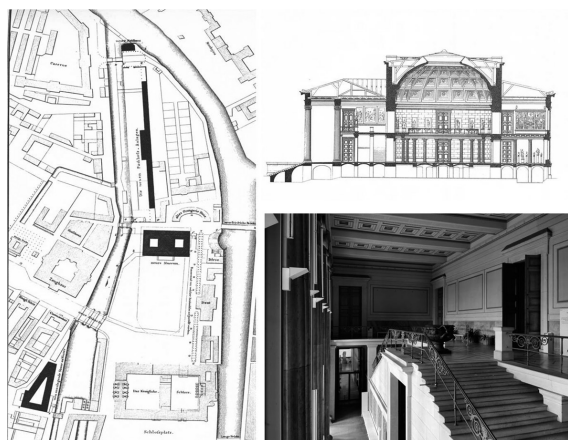


Fig. 6. Schinkel, K. F., *Altes Museum: Planta de situación, sección y escalera.*

popularidad en todo el siglo XIX. En ella la “composición” de los edificios se basaba en recursos de simetría y en la utilización de ejes para disponer adecuadamente, salas, espacios cupulados, galerías y pórticos²².

Kenneth Frampton²³, en su *Historia crítica de la arquitectura moderna* de 1980, menciona las tres grandes obras de Schinkel en la ciudad de Berlín: la Neue Wache (1816), la Schauspielhaus (1821) y el Altes Museum (1830), y avanza un breve análisis de la relación del proyecto del Altes Museum con los métodos de Durand, aun reconociendo lo propio y distinto de la “articulación espacial” elaborada por Schinkel.

Con ocasión de la celebración en 1981 del segundo centenario del arquitecto, se programó en el mismo Altes Museum, en el Berlín Oriental, la gran exposición sobre Karl Friedrich Schinkel, seguida de reediciones en Roma, Venecia y Londres. Simón Marchán, en un artículo de 1984, mencionaba el alud de intereses disciplinares despertados a partir de ese centena-

²⁰ HITCHCOCK, Henry Russell. “Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries”. Penguin Books, Ltd. Harmondsworth. 1958. Versión española de Luis E. Santiago. “Arquitectura de los siglos XIX y XX” Ediciones Cátedra S.A. Madrid. 1981.

²¹ DURAND, J.N.L., “Précis des leçons d’architecture. Partie graphique des cours d’architecture”. Trad. esp. de Manuel Blanco Lage, Alfonso Magaz Robin y Javier Girón Sierra. Prólogo de Rafael Moneo. Ediciones Pronaos. Madrid 1981.

²² MONEO, Rafael. Prólogo a la edición de DURAND. Op. cit.

²³ “MODERN ARCHITECTURE: a Critical History” *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

Este adjetivo, durandiano, vendrá a ser recurrente en los análisis críticos sobre esta obra de Schinkel y alude al método expuesto por Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), en su *Précis des leçons d’architecture*²¹, obra dirigida a los estudiantes de ingeniería, según él como futuros responsables de la construcción de los edificios públicos, y que gozó de gran

rio²⁴. Pero, ¿qué dijo el propio Schinkel? Marchán refiere en su artículo “las extensas memorias que acompañaban a sus proyectos”, y el gran arquitecto identificó además la “Utilidad”, “lo Histórico y lo Poético” como las principales preocupaciones de su obra²⁵. ¿Podríamos entonces nosotros, aquí y ahora, volver a pensar el proyecto del Altes Museum desde esas tres preocupaciones del arquitecto?

Respecto a la *Utilidad*, es claro que consideremos la adecuación al uso de museo, y también la contribución del edificio a la forma de la ciudad. En lo *Histórico*, el rigor en la vinculación de su arquitectura a las formas y elementos de la antigüedad. Y en lo *Poético*, los posibles momentos “llameantes” del proyecto, en los que reconocer las transformaciones que han supuesto su definitiva naturaleza como obra de arte, la aparición de nuevos mundos en terrenos ya conocidos.

En el plano de 1652 se representan Berlín y Cölln, dos ciudades de fundación una en cada ribera del río Sprea, junto al puente que permitía el paso en unos terrenos difíciles y pantanosos²⁶. La fortaleza edificada en el siglo XV por los Hohenzollern en el asentamiento de Cölln llegó a transformarse en castillo y residencia con objeto de controlar el futuro desarrollo de una ciudad en la que un anillo de fortificaciones fueron posteriormente demolidas para posibilitar la conexión entre sus partes. Hacia 1647 se abrió un camino con seis filas de tilos para conectar el Palacio Real con los terrenos de caza del Tiergarten (fig. 7).

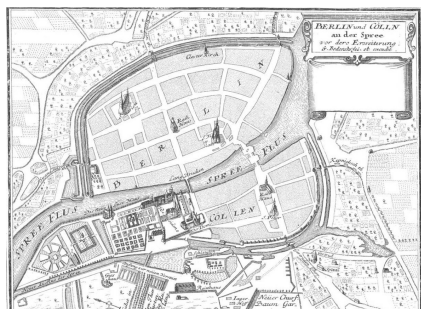
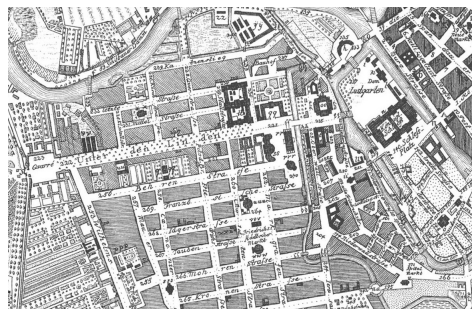


Fig. 7. Berlin y Cölln: Plano. 1652.



Berlin: Plano. 1778.

²⁴ MARCHÁN Fiz, Simón. “La arquitectura de K.F. Schinkel desde nuestra presente condición”. ARQUITECTURA, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. nº 250. Madrid. 1984.

²⁵ CLELLAND, Doug. “K. F. SCHINKEL, Collected Architectural Designs”. Foreword. Academy Editions / St. Martin’s Press. London 1982.

²⁶ HESSE, Christa. “Berlino” en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del príncipe. Comune di Venezia. Comune di Roma. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Musei di Stato di Berlino R.D.T. Albrizzi Editore, Cluva Libreria Editrice. Venezia 1982.

Este camino será el futuro Unter den Linden, vial que tras el desarrollo de NeuCölln al oeste aun en el interior del cerco murario, formó finalmente el eje para los nuevos asentamientos barrocos, en el plano de 1778, al norte la Dorotheenstadt y al sur la Friedrichstadt²⁷. Reunidas las cinco ciudades por Federico I, la ahora prestigiosa calle creció en importancia llegando a asumir una posición central en la ciudad.



Fig. 8. Schinkel, K. F., dibujo del Schllössbrücke, boceto y fotografía de Victorias aladas.

Es ahí donde se ubica la actividad constructora de Schinkel en Berlín²⁸. En 1817 diseñará el Schloßbrücke²⁹ (fig. 8) que sustituirá al viejo puente de madera que servía a las expediciones de caza que partían desde el palacio, y que comunicará la Unter den Linden y el Lustgarten, puente sobre el que pondrá y bocetará la instalación de ocho grupos escultóricos de guerreros desnudos y Victorias aladas para eternizar la memoria de la guerra de liberación.

²⁷ RIEMANN Gotfried. Catálogo nº. 57. en 1781-1841 SCHINKEL l'architetto del príncipe.

²⁸ ROMANO BURELLI, Augusto. "Berlino" en 1781-1841 SCHINKEL l'architetto del príncipe.

²⁹ KROLL Renate, y RIEMANN Gotfried, Catálogo nos. 61 a 64 en 1781-1841 SCHINKEL l'architetto del príncipe. Op. cit.

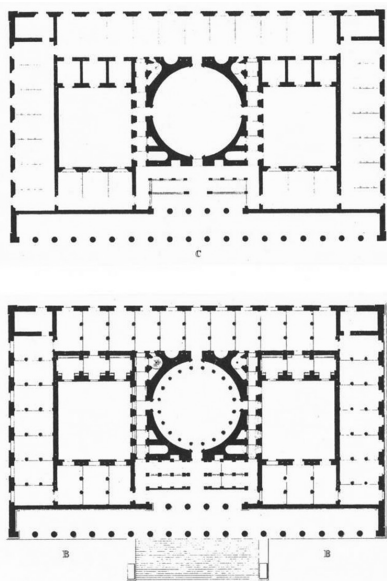


Fig. 9. Schinkel, K. F., *Altes Museum: Plantas*.

el espacio museístico en dos plantas sobre un podio, organizadas mediante salas dispuestas “en enfilada” en las que ubicar escultura en planta baja y pintura en planta alta, iluminadas desde las fachadas exteriores y los dos patios interiores.

Una rotonda cupulada en el centro del edificio soportaría la exhibición de las piezas más significativas de la colección de escultura. En los paramentos del gran pórtico unos frescos mostrarían un programa iconográfico cuidadosamente prescrito y bocetado por el propio arquitecto, su tema: la actividad artística entendida como culminación de la evolución cultural, entre las diversas fases de la historia del cosmos de una parte y del hombre por otra.

La doble gran escalera se ubica en el pórtico y conduce a un espacio, abierto en su frente, desde el que se accede a la planta alta. En sus paramentos se ubican también frescos que abundan en el programa iconográfico planeado por Schinkel: a un lado el hombre culto, en lucha contra la barbarie y al otro, contra la furia de los elementos naturales. En suma, en el museo se dispondrían espacios para ubicar la colección, pero también otros que muestran alegorías y relatos pictóricos sobre el cosmos, la humanidad y los valores

Un puente que se revela así como hecho fundacional de la ciudad y cuyo espacio quiere Schinkel confundir con el propio Lustgarten, incluso forzando la perspectiva de un dibujo en el que busca la fusión de ambos.

En torno al 1800, en una ciudad de Berlín cuajada de estudiosos llamados a la corte³⁰, se pensaba en la fundación de un museo para las colecciones reales. A finales de 1821, Schinkel, apoyado posiblemente por el príncipe heredero, planteó así la idea de un nuevo edificio en el Lustgarten: “Estoy completando un nuevo proyecto, que considero mi mejor obra... La armonía de ese área alcanzaría su plenitud con este edificio, ya que sólo ahora la hermosa plaza del Lustgarten, se cerrará dignamente también en su cuarto lado”³¹.

En el proyecto (fig. 9) se disponía el

³⁰ ROMANO BURELLI, Augusto. “Schinkel architetto e lo spirito del tempo” en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del principe. Op. cit.

³¹ RIEMANN, Gotfried. “Il Museo al Lustgarten” en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del principe. Op. cit.

de la cultura³².

Conocemos la fuerte réplica de Schinkel a la oposición que hizo Hirst aduciendo que, para cumplir con el programa funcional, sobran el pórtico y la rotonda. Y finalmente, la aprobación del rey al plan original³³. En cuanto a la elección del modelo de edificio, y la supuesta vinculación del museo a lo “durandiano” a la que aludían los textos antes mencionados de Hitchcock o Frampton, recordemos que Durand³⁴, incluye también en su “Précis” una colección de propuestas diseñadas para los programas más habituales (fig. 10).

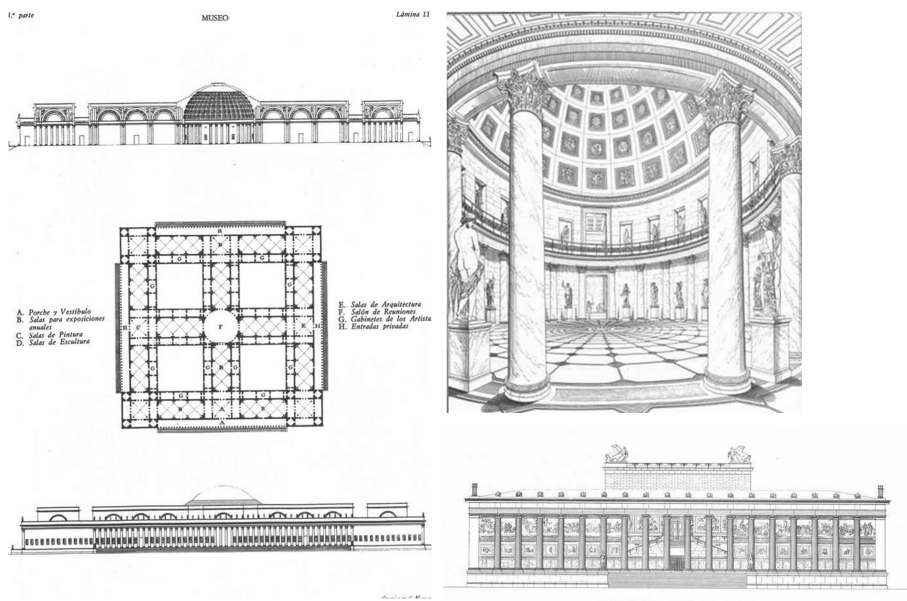


Fig. 10. Durand, J.N.L., “Précis des leçons d’architecture. Partie graphique des cours d’architecture”. Museo. Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum: Rotonda central y alzado.

Los elementos que utiliza Schinkel en el proyecto del edificio coinciden con algunos de los que Durand incluye en su propuesta de museo: la rotonda central, a imagen del Panteón romano, y el gran pórtico. Pensamos que la deuda de Schinkel con Durand puede residir en la utilización de elementos tópicos del tratado, el pórtico y la rotonda como partes del programa de espacios, pero que, sin embargo, la disposición final de todos los elementos revela una voluntad de diseño propia, lejos de esas reglas durandianas.

³² RIEMANN, Gotfried. Catálogo 73 y 74, en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del principe. Op. cit.

³³ RIEMANN, Gotfried. “Il Museo al Lustgarten” en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del principe. Op. cit

³⁴ MONEO, Rafael. Prólogo a la edición de DURAND. Op. cit

Y sobre todo, en un edificio de dos plantas, en la sorprendente configuración de la necesaria escalera, que renuncia a la espacialidad y centralidad que le sería propia en el interior del edificio y se propone en una posición que la vincula al espacio del Lustgarten, aun obligando al visitante a salir de nuevo al exterior para acceder a la planta alta. Como subraya Marchán, “Más sorprendente es todavía la escalera, lugar de encuentro del espacio externo e interno... y la plataforma de la segunda planta, concebida como un hall de visión urbana”³⁵. Sin duda, el gran proyecto urbano de Schinkel es su empeño en la definición del eje simbólico y representativo de la Unter den Linden, entre la Puerta de Brandemburgo y el propio Lustgarten³⁶.

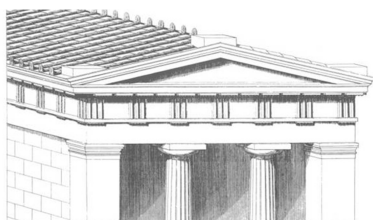


Fig. 11. Templo in Antas. “L’Architettura Greca”. Canina L. Altes Museum. Berlín 2022.

En cuanto a la condición de **rigor histórico**³⁷, la elección del clasicismo griego como figuración garante del ideal democrático y cultural del nuevo estado³⁸, apoyada además por las expediciones al antiguo mediterráneo y el interés por las antigüedades clásicas, exigía una atención cuidadosa a que

³⁵ MARCHÁN Fiz, Simón. Op. cit.

³⁶ RIEMANN, Gotfried. Catálogo nº 57, en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del príncipe. Op. cit.

³⁷ MARCHÁN Fiz, Simón. “La arquitectura de K.F. Schinkel desde nuestra presente condición”. ARQUITECTURA, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. nº 250. Madrid. 1984.

³⁸ ROMANO BURELLI, Augusto. “Schinkel Architetto e lo spirito del tempo” en 1781-1841 SCHINKEL l’architetto del príncipe.

el empleo de órdenes y soluciones arquitectónicas clásicas fuera adecuado y preciso³⁹. Y el aspecto en el que muchos estudiosos se han detenido es el de la solución de los extremos de la stoa en la que Schinkel hace uso del modelo clásico de los templos “en antas” (fig. 11), mediante unas pilastras que enmarcan el pórtico, pero que resuelven a su vez la composición de huecos en las fachadas laterales, de una sobria y exacta arquitectura institucional urbana. La crítica y la historiografía han dedicado mucho espacio a glosar esta brillante y aparentemente fácil y sencilla solución.

Y pensamos como **momento poético** del proyecto aquel en que se produce una transformación en la materia en la que se trabaja, y recordemos que Hitchcock dijo de Schinkel que “dio sus primeros pasos, no con proyectos de arquitectura sino, como Iñigo Jones en Inglaterra antes que él, con escenografías de teatro”⁴⁰. Efectivamente, la etapa de formación y de crecimiento como artista de Schinkel, a partir de su primer viaje a Italia, de 1803 a 1804⁴¹, se caracterizó por una muy extensa producción de dibujos y pinturas sobre naturaleza y arquitectura, trabajos en lo que encontramos, además, una actitud “creativa” proponiendo paisajes alternativos y escenografías fantásticas, en las que recreaba entornos inventados a partir de elementos reales de la naturaleza y la arquitectura, como por ejemplo en sus experimentos con la catedral de Milán (fig. 12).



Fig. 12. Schinkel K. F., Vista desde la ventana de la habitación en Roma. El Duomo de Milán en su posición ideal.

La suya era una forma de crear que enlazará también con su actividad como escenógrafo: “Schinkel es hombre de teatro” afirma Semerani⁴². Que-

³⁹ “Estudio de las proporciones del pórtico de Filipo de Macedonia en Delos” en VIDLER, Antony. “Schinkel o la “Bildung” dell’ Architettura”. En “Le Epifanie di Proteo”. Rebellato Editore. Venezia 1983.

⁴⁰ HITCHCOCK, Henry Russell. Op. cit.

⁴¹ ZOEGGELER, Oswald. “L’immersione nel passato classico: Il viaggio in Italia nella formazione artistica degli architetti tedeschi”. En “Le epifanie di Proteo”. Rebellato Editore. Venezia 1983.

⁴² SEMERANI, Luciano. “Attualità della lezione compositiva di K.F. Schinkel e G. Semper”. En “Le epifanie di Proteo”. Rebellato Editore. Venezia 1983.

haceres que le supondrán poder mantenerse económicamente en una época de escaso trabajo para el arquitecto, y que, además, darán pie a que le conozcan y adquiera muy notoria fama como artista. Recordemos también que las perspectivas con las que describe sus proyectos adoptan puntos de vista oblicuos, incluyen el entorno edificado y proponen la configuración del espacio libre y el arbolado.

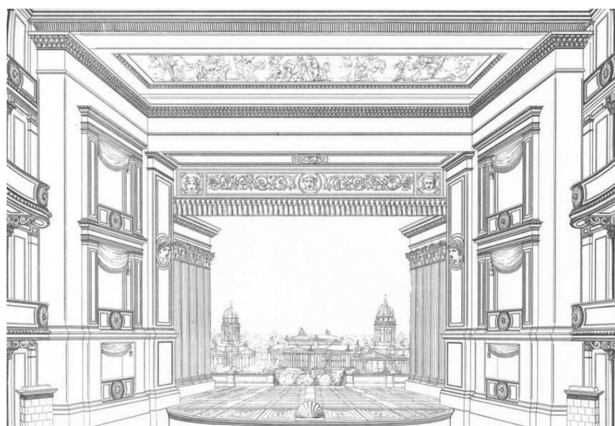
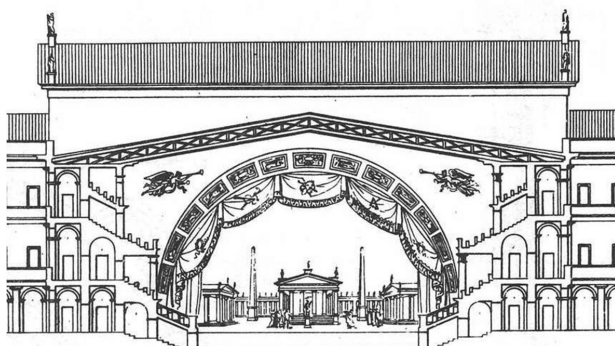


Fig. 13. Durand, J.N.L., Teatro. "Précis des leçons d'architecture. Partie graphique des cours d'architecture". Schinkel K.F., escenografía para la inauguración de la Schauspielhaus.

Y que en la sesión inaugural de la Schauspielhaus, el teatro en prosa de Berlín, para la que Schinkel diseñó la escenografía de la obertura, la escena urbana que propuso provocó la sorpresa y las sonrisas del público al ver representado el propio edificio flanqueado por las dos catedrales barrocas preexistentes, la francesa y la alemana, incorporadas a su proyecto a diferencia de la propuesta similar de Durand (fig. 13), en la que en la escenografía sólo había lugar para los referentes clásicos.

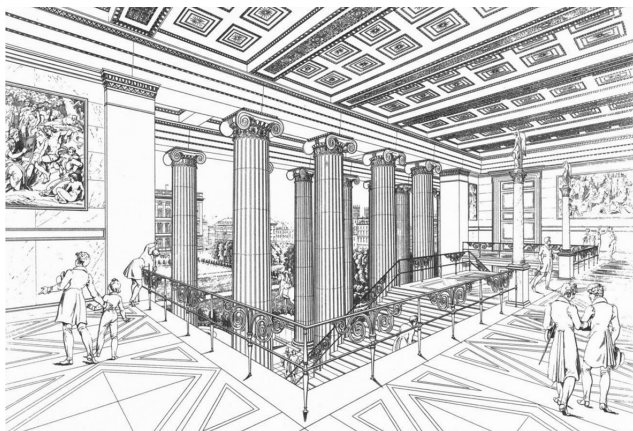


Fig. 14. Schinkel, K.F., *Altes Museum: Perspectiva del hall en planta alta.*

La conclusión es clara: conocimiento de Durand pero también distancia crítica. El profesor Juan Antonio Cortés afirma en su análisis del Altes Museum que todas sus partes son independientes y se yuxtaponen para componer el conjunto; que no es una unidad jerárquica, sino el resultado de la compactación de piezas sueltas. Y llega a las escaleras y al nivel superior donde, según Cortés (fig. 14), “Una escena ilusionística... transmuta el fragmento de ciudad percibido en una ficción pictórica”⁴³. Y continúa: “El recorrido ascendente en el Altes Museum tiene, pues, su origen real y su término visual en el exterior, sin para ello llegar a penetrar en el corazón del edificio”.

¿Podemos pensar entonces en el espacio del Lustgarten como verdadero objeto del proyecto, y que el elemento quizás más sorprendente del edificio, del que no conocemos precedentes comparables, ni tampoco continuadores, es la escalera? Una escalera que Schinkel, en esa perspectiva también sesgada, describe creando un espacio expositivo poblado de espectadores que se detienen en los frescos incorporados a las paredes, entre las que, como una más, se instala la visión de un Lustgarten exterior y cambiante, entrevisto entre los vanos de la doble columnata. ¿Y por qué ubicar ahí esa escalera? En su intenso trabajo como pintor y escenógrafo integró en dibujos y pinturas arquitectura y naturaleza; una realidad que manipulaba transformando paisajes y edificios con técnicas escenográficas. Dibujos meticulosos, reales o inventados, para los que Schinkel, elegía habitualmente puntos de vista elevados. Cerca del Museo, su gran obra, Berlín lo celebra sobre un alto pedestal y dibujando, con cuaderno lápiz en las manos.

⁴³ CORTÉS, JUAN ANTONIO. “La caja de Pandora” Revista Arquitectura, nº 254. Madrid 1985.

Y en el dibujo que hace de la Piazza dei Miracoli⁴⁴, en Pisa (fig. 15), no sólo elige ese punto de vista, sino que regala a los pisanos el proyecto de una terraza elevada dentro del recinto amurallado. ¿Podríamos imaginar, pensar, entonces que lo hace para revelar el punto de vista que el arquitecto elige para operar sus transformaciones?

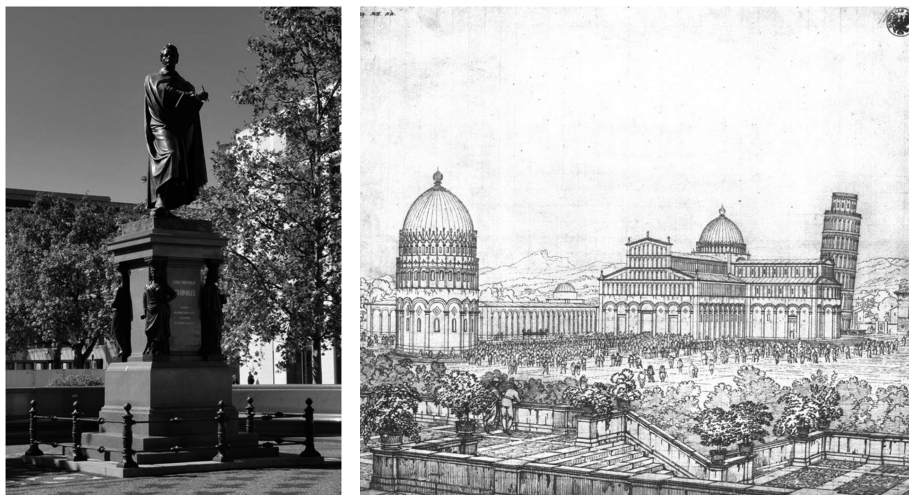


Fig. 15. Monumento a Schinkel. Schinkelplatz, Berlin. Schinkel, K.F., dibujo: Piazza dei Miracoli, Pisa, Italia. 1809-1812.

La escalera del Altes Museum procura al visitante la visión de un espacio vacío, el Lustgarten, un lugar al que se ha llegado desde una Unter den Linden orillada por los grandes edificios y foros del poder, y atravesando sobre el río de la ciudad, en cuyos márgenes narra el recorrido vital del héroe fundador y sus dioses protectores, para finalmente, y accediendo al museo, desde el podio que le proporciona la escalera, rodeado de representaciones del cosmos, de la humanidad y del arte, disfrutar de la altura de la mirada que Schinkel elegía para sus dibujos y construcciones escenográficas. ¿Dispuso acaso el arquitecto en su edificio un punto en el espacio desde el que esperar las futuras iluminaciones que inspiraran las construcciones del nuevo estado? ¿Un podio para que las nuevas generaciones siguieran construyendo el mundo? Cien años más tarde el arquitecto Le Corbusier presentó su proyecto de Museo del Siglo XX, una de cuyas piezas era una gran caja vacía, la “Boîte à Miracles”⁴⁵ de la que decía: “El verdadero arquitecto puede crear una caja

⁴⁴ RIEMANN, Gotfried. Catálogo nº 20, Op. cit.

⁴⁵ LE CORBUSIER et son atelier, Oeuvre complète. 1957-1965, Les Éditions d' Architecture, Zürich, 1977, pág. 170. Citado en QUETGLAS Josep, Pasado a Limpio II. Editorial Pre-Textos, Paterna (Valencia) 1999, pág. 73.

mágica que contenga todo lo que podéis desear... El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo lo llenará de todos vuestros sueños... a la manera de las representaciones de la antigua comedia del arte.”

De nuevo lo escénico. Y Schinkel, que dijo también a propósito del futuro de su obra (fig. 16): “Una obra arquitectónica no puede subsistir como un objeto finito y autosuficiente. La verdadera y pura imaginación... debe expandirse para siempre más allá de esta obra y aventurarse ahí fuera, alcanzando finalmente el infinito. Debe ser considerada como el punto en el que podemos entrar ordenadamente en la cadena continua del universo”⁴⁶.



Fig. 16. Schinkel, K. F., Altes Museum: Escalera y Hall de planta alta. 2022.

⁴⁶ VIDLER, Antony. “Schinkel o la “Bildung” dell’ Architettura”. En “Le Epifanie di Proteo”. Rebellato Editore. Venezia 1983

Alvar Aalto. Biblioteca de Viipuri/Viborg (1927-1935)

En noviembre de 1989 cayó el muro de Berlín. Ya en 1985 Gorbachov, nombrado presidente de la Unión Soviética, había iniciado una política que llamó “perestroika” (reestructuración) y “glasnost” (transparencia y apertura). Una de sus primeras consecuencias fue la noticia de que la Biblioteca de Viipuri, obra maestra del arquitecto finlandés Alvar Aalto, en territorio ruso después de la guerra ruso-finlandesa de 1944, y que se creyó destruida al finalizar la segunda guerra mundial, permanecía en pie. La cooperación entre Finlandia y Rusia a partir de 1992 permitió abordar una restauración meticulosa y completa del edificio, que finalizó con su reapertura en 2013⁴⁷.



*Fig. 17. Alvar Aalto, Biblioteca de Viipuri:
Entrada principal.*

En el primer volumen de las Obras Completas de Aalto, de 1963, se muestra la Biblioteca mediante una selección de imágenes en blanco y negro y unos textos muy escuetos, prácticamente unos pies de fotos⁴⁸. Su contenido debió ser aprobado por el mismo Aalto, que es quien hablaba ahí de su obra y su proyecto. Mencionaba que fue objeto de un concurso en 1927, que se encontraba “fuera de los límites del país” y que estaba en ruinas tras su destrucción durante la guerra. Iniciaba la descripción con una fotografía a toda página de la entrada, en una visión sesgada entre la arboleda (fig. 17).

Describe el programa básico de la biblioteca, las distintas entradas desde el parque y el vial de acceso, y, entre las piezas principales del programa, las salas de préstamo y lectura y la sala de conferencias. Privilegia en su texto la descripción técnica de la sala de lectura (fig. 18) en la que un techo cuajado de lucernarios circulares procura una iluminación reflejada y uniforme. Y la solución acústica de la sala de conferencias, que ilustra con una sección que llegará a ser famosa por repetidamente citada. En ella muestra

⁴⁷ “Clásicos de AD: Biblioteca Viipuri/Alvar Aalto” <https://spa.architecturaldesignschool.com/ad-classics-viipuri-library-77624>

⁴⁸ KLEIG, Karl. Co-editor. “ALVAR AALTO” Editions Girsberger Zürich. Zürich, 1963.

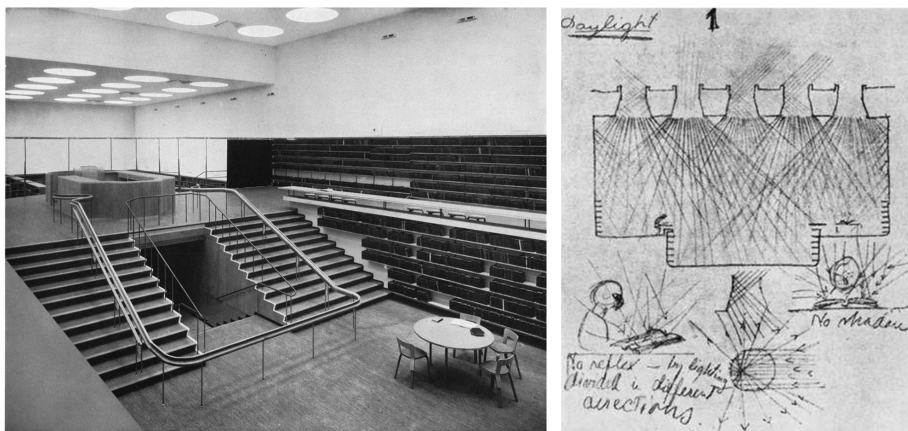
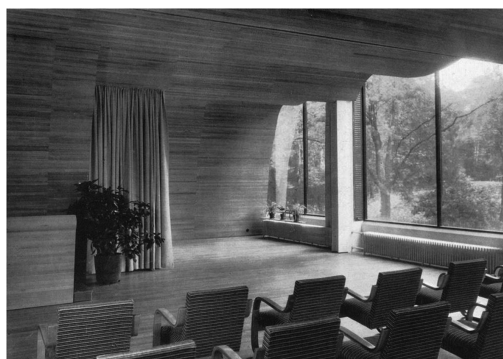


Fig. 18. Aalto, A., Biblioteca de Viipuri: Sala de lectura. Croquis de iluminación natural.

gráficamente el análisis de la conducción de la voz del orador a un grupo de oyentes sentados: “Lo que significa la luz para una biblioteca, es la acústica para una sala de conferencias” (fig. 19)

La última imagen del edificio remite a la primera, ubicando en el centro de la misma la cristalera lateral de la escalera (fig. 20). Y finalmente dedica



dos páginas al mobiliario de madera, resultado de los ensayos realizados durante la obra del sanatorio de Paimio (fig. 21).

El edificio había sido publicado en 1935 en la revista *Finnish Architectural Review*. Y el arquitecto Alfred Roth, antiguo colaborador de Le Corbusier, lo incluyó y mostró detalladamente en su obra sobre la *Nueva Ar-*

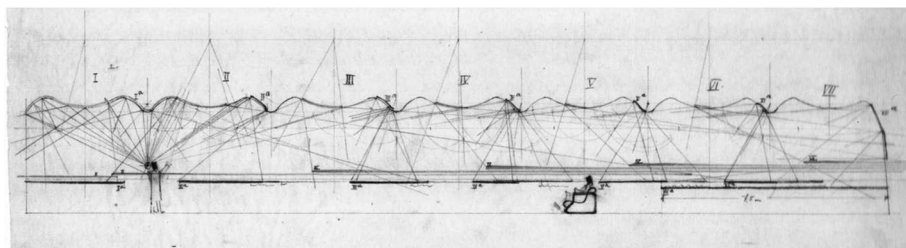


Fig. 19. Aalto, A., Biblioteca de Viipuri: Sala de conferencias. Sección acústica.



Fig. 20. Aalto, A., *Biblioteca de Viipuri: Escalera y entrada principal.*

una estricta selección de imágenes estimándolo el más genuino legado de su obra. ¿Por qué no incluyó las extensas descripciones de Roth? Llegó a afirmar en una de sus conferencias que “El Creador concibió el papel para hacer en él dibujos de arquitectura. Todo lo demás es, al menos en lo que a mí respecta, desperdiciarlo”⁵⁰, revelando el escaso interés y desconfianza que tenía por las descripciones y escritos sobre sus obras⁵¹. Y será a partir de su muerte, en 1976, cuando se produce una cierta vorágine de estudios críticos y trabajos académicos sobre su arquitectura, hasta el documental de 2020 realizado por la cineasta finlandesa Virpi Suutari sobre la relación determinante en su trabajo con su compañera y esposa Aino Marsio⁵².

¿Qué se piensa, se dice y se escribe entonces de su obra en Viipuri⁵³. Su aparición supuso abonar un debate sobre la ortodoxia funcionalista y la nueva tendencia orgánica en la arquitectura moderna. Recordemos que la apa-



Fig. 21. Aalto, A., *Biblioteca de Viipuri: Mobiliario.*

quitectura de 1930 a 1940, junto con otros diecinueve edificios de Europa, Japón y Estados Unidos. Una publicación que la Asociación de Arquitectos Británicos (RIBA) calificó como “el libro más importante nunca escrito sobre la arquitectura moderna”⁴⁹.

Aalto, en su obra completa, creyendo que el edificio se había perdido para siempre optó por

⁴⁹ ROTH, Alfred. “La nouvelle architecture. Die Neue Architektur. The New Architecture. 1930-1940”. Reedición. Verlag für Architektur Artemis Zürich und München. 1975.

⁵⁰ BROSÁ, Víctor. (selección) y otros “Alvar Aalto”. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1998.

⁵¹ BROSÁ, Víctor. “Aalto hoy” en “Alvar Aalto...”.

⁵² SUUTARI, Virpi. “Aalto”. Documental. Euphoria Films. Helsinki. 2020.

⁵³ BROSÁ, Víctor. (selección) y otros “Alvar Aalto”. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1998.

rición de nuevos materiales, especialmente el hormigón armado, dio lugar a la formación de un nuevo repertorio formal *racional/funcional*, caracterizado por el uso de volúmenes elementales, la simplicidad en las formas y el rechazo a lo decorativo, priorizando la imagen de la propia construcción. El verdadero choque lo supuso la configuración de la sala de conferencias y el famoso techo acústico que cubría la estructura sustentante del edificio. El debate lo ejemplifican la postura comprensiva de Giedion⁵⁴ que define al arquitecto como genio que salta incansablemente entre los límites de lo “racional-funcional” y lo “irracional-orgánico”, y la crítica de Hitchcock⁵⁵, que recurre a términos como “caprichoso”, “arbitrario” y “premeditado” para describir las formas aaltianas. Pero también hubo posturas conciliadoras como la que propone, ya en nuestro país, el arquitecto Josep Maria Sostres quien defendió la compatibilidad de ambas tendencias⁵⁶ llegando a afirmar, además, que “las piezas de mobiliario parecen condensar lo nuclear de las propuestas de Alvar y Aino Aalto”. Y añade, sobre la sala de conferencias: “El falso techo, difusor acústico y revestimiento espacial, adquiere una autonomía tal que lo acerca más a la realidad del mobiliario que a la realidad constructiva y estructural de la sala”. Crucial, pensamos ahora y veremos más adelante, esa importancia que da Sostres a la relación entre el mobiliario y la arquitectura de la sala de conferencias.

Para nuestro discurso de hoy queremos también sumarnos a ese “pensar” el proyecto de Viipuri. Propongo detenernos en tres de los elementos que el mismo Aalto contribuye a destacar en la selección de imágenes que hace en sus Obras Completas: la escalera, que muestra tres veces; el espacio y la luz en la sala de préstamo y lectura; y el techo y la visión del parque, trasunto del bosque, en la sala de conferencias. Un análisis que quizás podría tildarse de fragmentario, pero que quedaría legitimado por el atinado comentario de Stuart Wrede: “Su interés no reside tanto en que sea una obra maestra como en su condición de edificio collage que refleja en sus diversos fragmentos y piezas la rápida evolución que se produce en el trabajo de Aalto durante esos años”⁵⁷.

La revista *Acanthus*, anuario del Museum of Finnish Architecture, publicó en el número de 1990 dos artículos sobre la obra, que se ocuparon por primera vez de la propuesta presentada al concurso y de la evolución del

⁵⁴ GIEDION, Siegfried. “Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition” Third edition enlarged. Harvard University Press. 1959

⁵⁵ HITCHCOCK, Henry Russell. “Aalto vs. Aalto. The other Finland” Perspecta 9-10. 1995. Citado en BROSA, Op. cit.

⁵⁶ GARCÍA-ESCUADERO, Daniel y BARDÍ i MILÀ, Berta. “Alvar Aalto según Sostres. Comentarios sobre una conferencia” en “José María Sostres. Centenario”.

⁵⁷ WREDE, Stuart. “Arqueología de Aalto”, en BROSA. “An Archeology of Aalto” Progressive Architecture, abril de 1977. Traducción de Samantha Galloway y Victor Brosa.

proyecto hasta su versión final⁵⁸.

En el primero, Paavilainen expone y analiza esa primera propuesta y resalta la deuda del mismo con la Biblioteca de Estocolmo del arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, en el contexto de la tradición clasicista nórdica (fig. 22).

En el segundo, Nivari describe el proceso y desarrollo del proyecto hasta su versión definitiva. Dos análisis que tendrán continuación en el trabajo de Laura Berger de 2018 en el que podemos comparar también el proyecto presentado al concurso con



Fig. 22. Erik Gunnar Asplund, Biblioteca de Estocolmo: Escalera.

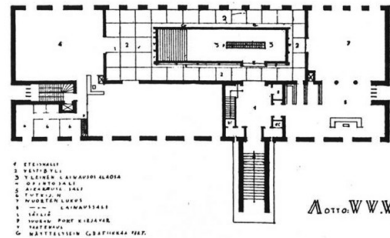
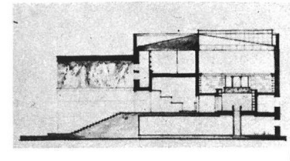
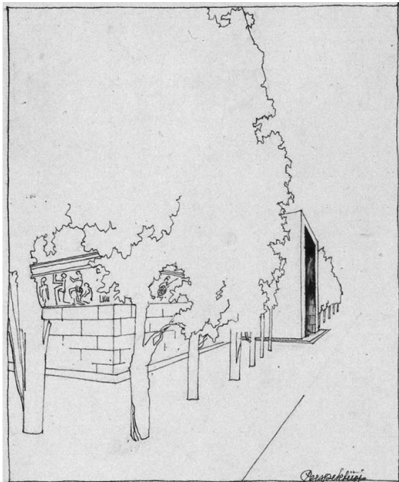


Fig. 23. Aalto, A., Biblioteca de Viipuri: Proyecto presentado al concurso.

los otros premiados⁵⁹. El proyecto presentado al concurso destaca por un planteamiento en el que tras un acceso sesgado entre el arbolado, la escalera y el espacio de los libros se muestran como piezas con entidad propia y autónoma que no se relacionan con el resto por medio de mecanismos axiales o simetrías (fig.23).

⁵⁸ PAAVILAINEN Simo. "Viipuri Library - The 1927 Competition Entry." Acanthus 1990. Museum of Finnish Architecture.

NIVARI Kristiina. "Viipuri Library from paper to final building", Acanthus 1990. Museum of Finnish Architecture.

⁵⁹ BERGER, Laura. "The Building that disappeared". Aalto University. Doctoral Dissertations. Helsinki 2018.

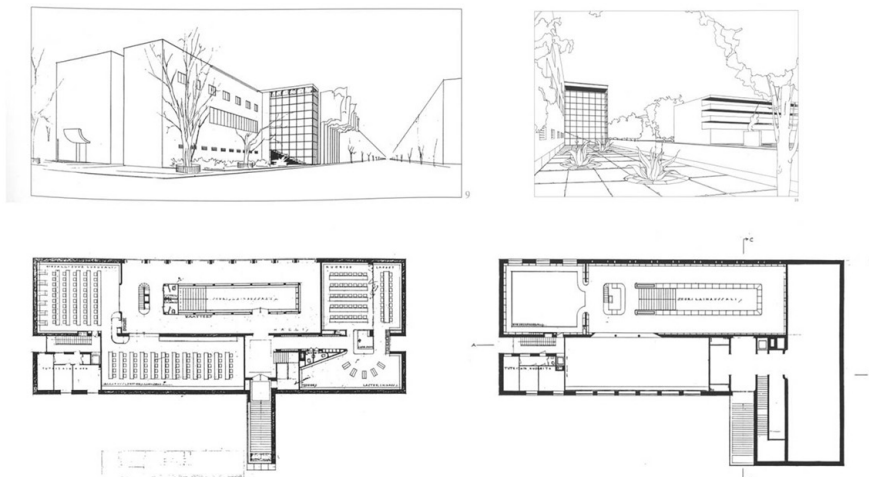


Fig. 24. Aalto, A., Biblioteca de Viipuri: Segunda y tercera versión del proyecto.

La escalera, proveniente sin duda de la admiración de Aalto por la de la Biblioteca de Asplund, es sorprendentemente llevada hacia afuera del edificio, y la sala de préstamos, orillada de libros, se propone como una vaguada en la montaña, coronada por el cielo finlandés. El dictamen del jurado exigirá una primera revisión en 1928 en la que se procuraba luz natural a la escalera acristalando uno de sus paramentos laterales. En la segunda revisión de 1929, el edificio adopta una planta en L a cuyo lado menor se adosaba el espacio de la escalera, manteniendo la cristallera lateral (fig. 24).

En 1933, Aalto plantea la última y definitiva versión en la que la escalera ha perdido la función original de acceso a las salas de lectura y préstamo, y pasa a tener una función secundaria de comunicación interna, pero que, en palabras de Laura Berger, queda finalmente como “una obra de arte entre dos cristalleras”⁶⁰. ¿Podríamos pensar nosotros,



Fig. 25. Aalto, A., Biblioteca de Viipuri: Escalera, vista interior.

que, en palabras de Laura Berger, queda finalmente como “una obra de arte entre dos cristalleras”⁶⁰. ¿Podríamos pensar nosotros,

⁶⁰ BERGER, Laura. Op. cit.

aquí y ahora, que Aalto prácticamente monumentaliza la escalera porque celebra un momento singular de ese pensar el proyecto? (fig. 25). Y asimismo ¿por qué en la propuesta del concurso proyectó la escalera fuera del edificio?

Kenneth Frampton coloca al mismo nivel la deuda de Aalto con lo clásico y con lo vernáculo⁶¹ y el propio Aalto, en su artículo de 1941 “Architecture in Karelia”⁶² reivindicó la arquitectura tradicional de la Carelia, esa región compartida entre Rusia y Finlandia, en la que se encuentra la ciudad de Viipuri, ahora Viborg, región que ha sido considerada origen mítico del pueblo finlandés. La casa compacta careliana, uno de los tipos básicos de su tradición constructiva y doméstica, en la que una escalera exterior accede directamente a la planta noble superior, aparece así como una posible referencia de la que plantea Aalto en el concurso para la Biblioteca (fig. 26).

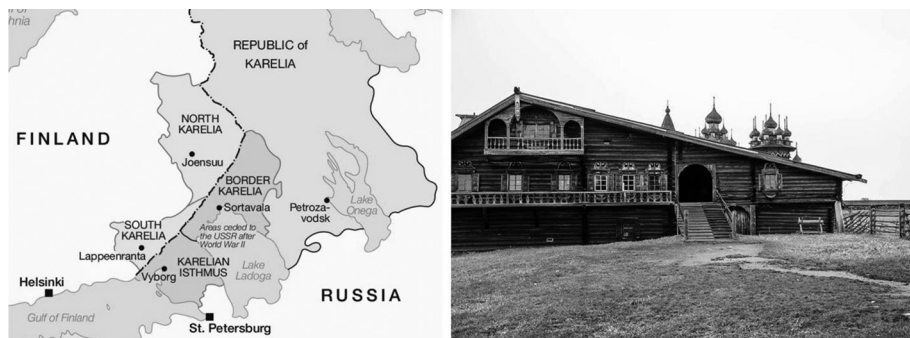


Fig. 26. La Karelia, entre Rusia y Finlandia. Casa tradicional compacta.

¿Podríamos pensar entonces que Aalto tuvo entre sus iluminaciones imágenes de estas casas y de sus escaleras para el concurso de Viipuri? La siguiente cuestión que hemos decidido considerar es la configuración de la sala de lectura y de la solución de su iluminación natural. Se adivina que, en el concurso, la cubierta acristalada de la sala de lectura debería ceder su presencia a la del cielo de la Carelia, una solución que con toda seguridad planteaba problemas técnicos de consideración y que en la versión definitiva adoptó la forma de ese techo cuajado de lucernarios circulares.

Aunque quizá sea también cierto que su amistad con László Moholy-Nagy y el lógico conocimiento de su obra le hicieran sustituir el primitivo “techo” transparente por esa “constelación de soles”. La nueva sala se convierte así en un espacio de introspección, cerrado al exterior, donde los

⁶¹ FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. 1981. “La prolongada y brillante carrera de Aalto difícilmente puede ser apreciada sin una referencia explícita a su propia conciencia clásica y de su interés por casi todo lo vernáculo pristino...”

⁶² AALTO, Alvar. “Architecture in Karelia” Uusi Suomi. 1941.

lectores y sus libros son bañados por una luz sin fuente reconocible, igual para todos y cada uno de ellos. Un espacio “moderno” que podría existir en cualquier parte.

Pero donde encontramos un elemento decididamente nuevo y distinto y del que no hay antecedentes es en la sala de conferencias, que sólo aparece en el nuevo y definitivo proyecto. Será en ella donde se recupere el contacto visual con el paisaje que se había perdido en la transformación de la sala de lectura y préstamo. El gran paramento lateral acristalado vendría a dotar al edificio de ese contacto (fig. 27) y para posibilitarlo era preciso que la estructura de la sala se resolviera con pilares y jácenas y no, como en el resto del edificio, con masivos muros de carga.

Aalto necesitaba entonces resolver los problemas acústicos y a la vez, posiblemente, el poco afecto que le deparaba dejar vista esa estructura de pórticos.

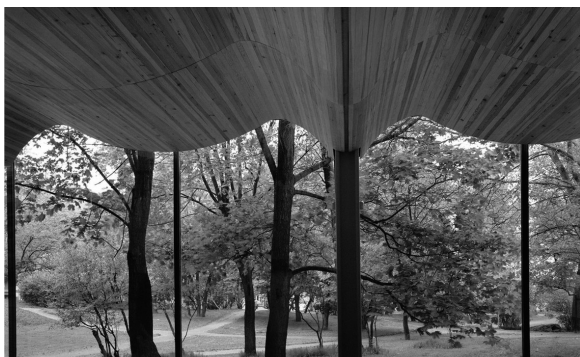


Fig. 27. Aalto, A., *Biblioteca de Viipuri*:
Sala de conferencias.

Para lograrlo, diseñó un techo ondulado de madera que contraviene algunos de los postulados preconizados por cronistas y valedores de determinadas tendencias en el Movimiento Moderno⁶³. La explicación de Aalto es técnica: favorece la transmisión adecuada del sonido, y así se ha reiterado en infinitas ocasiones,

pero quizás sea más atinada la observación de Stuart Wrede cuando sospecha “que el techo es mucho más efectivo como símbolo poético del fluir del sonido que como su auténtico proyector”⁶⁴.

Recientemente, técnicos del gabinete Ove Arup han realizado estudios acústicos en un modelo⁶⁵, concluyendo que la sala no conduce la reflexión del sonido, como se le atribuye, pero sí que el diseño del techo mejora significativamente su rendimiento acústico evitando reflejos y resonancias.

La mirada a la arquitectura vernácula de la Carelia nos ha revelado una

⁶³ GIEDION, Siegfried. “*Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*” Third edition enlarged. Harvard University Press. 1959.

⁶⁴ WREDE, Stuart. “Arqueología de Aalto”, en BROSA. “An Archeology of Aalto” Progressive Architecture, abril de 1977. Traducción de Samantha Galloway y Víctor Brosa.

⁶⁵ GONZÁLEZ, Ramón; DÍAZ-CHYLA, Alexander; FERNÁNDEZ, Ignacio; (ARUP, Madrid, España). “*Diseño Acústico de la Sala de Conferencias en la Biblioteca de Viipuri: Un espacio polivalente*.” 2016.

posible referencia a la escalera propuesta en el concurso y que, posiblemente su “monumentalización” en el edificio final, pudiera ser tributo y celebración de esas raíces carelianas. Pero ¿qué hace la silla Paimio en esa tan publicada “sección acústica”?⁶⁶, una silla que nunca se incluyó en el amueblamiento original del edificio (fig. 28). Los años en los que se desarrolló el proyecto de Viipuri fueron especialmente intensos, había poco trabajo de arquitectura y Alvar, su esposa y compañera Aino, y el carpintero Otto Korhonen colaboraron en el diseño de mobiliario, del que la silla Paimio sería la más apreciada y el inicio de lo que fue la empresa Artek, aún existente. Fue lo que facilitó a los arquitectos el reconocimiento internacional, fuente y motor del avance en la evolución hacia la mejor y más propia arquitectura de Aalto. Cuando muere Korhonen en 1935, “acaba la calidad experimental de los muebles de Aalto. Después no hay innovación ni experimentación técnica”⁶⁷. Una época que queda cerrada en el año 1949 con la muerte de Aino, según Benevolo, la colaboradora hábil y exigente que criba y orienta los impulsos volcánicos del artista⁶⁸.

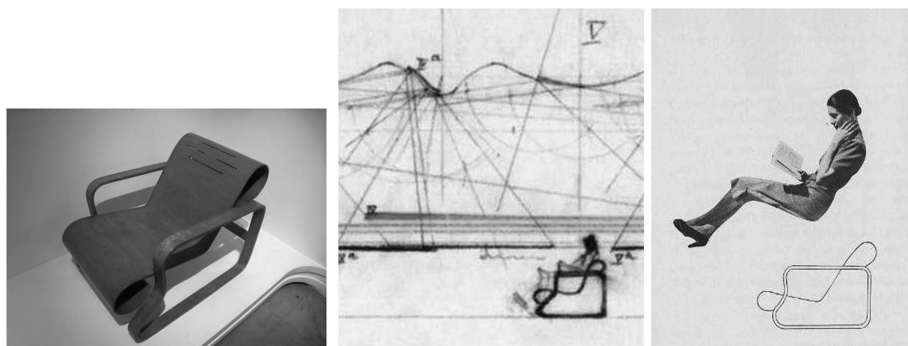


Fig. 28. Aalto, A., Silla Paimio y detalle de la sección acústica.

Si ampliamos el foco en la “sección acústica”, en esta primera versión de la misma, anterior a la muerte de Aino, y en la que el orador habla a una única oyente, podemos apreciar la identidad entre la sección del techo que envuelve las vigas y el formero de la silla Paimio, que por otra parte debe su forma al arco de la persona sentada.

¿Revela una alusión a la simiente, a lo germinal de esos años de fecunda investigación técnica y formal en el mobiliario, encarnados en esa silla? ¿Podría ser un mensaje de Aalto sobre el pensar su proyecto? Si es así, como él quería, finalmente no es ni un escrito ni un discurso: es un dibujo. El dibujo

⁶⁶ HERRERO, Sara. “Técnica y lenguaje en el diseño del mobiliario de Aino y Alvar Aalto” TFG. ETSA de Sevilla. 2020.

⁶⁷ MOSSO, Leonardo. “Alvar Aalto. Internacionalismo y Tradición”, en BROSA. Op. cit.

⁶⁸ BENEVOLO, Leonardo. “Historia de la Arquitectura Moderna”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

de una mujer en una silla.

Aalto crea una sala para la palabra, abierta al bosque y con sus participantes cobijados entre dos láminas de la misma madera. Para después de la lectura en soledad, compartir la construcción de las ideas. El bosque “patria del creador” como espacio marco de la construcción de una cultura. “Los finlandeses soñamos con bosques”⁶⁹.

En una de las últimas cartas de Alvar Aalto a su esposa y compañera Aino, se muestra desengañado de las grandes instituciones y países: “Mi querida Aino: Me voy a centrar en tener una «vida en el bosque» contigo, construiré un instituto para nosotros donde podamos hacer lo que queramos. El instituto Aalto o el instituto Aino... Harvard no es nada, el MIT no es nada. El poder en el mundo no es nada. No hay nada fuera de nosotros. Lo más importante es el poder creativo de la pequeña Aino y de nosotros mismos. Muchos besos ... Tuyo, Alvar”⁷⁰.

Este pensar el proyecto nos ha dado de qué hablar hoy, pero no es más que un relato que no pretende suplir la experiencia ante la gran obra de arquitectura, antes bien quiere animarles a encontrar la emoción en la vivencia, con luz y en silencio, de la materia y el espacio sabiamente dispuestos.

En una hora temprana de una tarde de verano, viniendo de la obra de Granada, tuve la ocasión de volver a la Mezquita de Córdoba casi en soledad. La fuerte emoción física que todavía siento y recuerdo no procedía conscientemente de ningún estudio ni análisis del edificio que tantas veces había visitado. Hasta un cierto tiempo después no encontré una descripción precisa de esa sensación en un comentario del novelista Vladimir Nabokov a propósito de una obra de Dickens:

“Todo lo que tenéis que hacer al leer Bleak House es relajaros y dejar que sea vuestra espina dorsal la que domine. Aunque leáis con la mente, el centro de la fruición artística se encuentra entre vuestros omóplatos. Ese pequeño **estremecimiento** es con toda seguridad la forma más elevada de emoción que la humanidad experimenta cuando alcanza **el arte puro y la ciencia pura**. Rindamos culto a la médula espinal y a su hormigueo. Enorgullezcámonos de ser vertebrados, pues somos unos vertebrados en cuya cabeza se posa **la llama divina**. El cerebro no es más que la prolongación de la médula: pero el pabulo recorre toda la vela de arriba abajo.”

Gracias.

⁶⁹ AALTO, Alvar. “La Arquitectura Careliana”. Uusi Suomi. 1941.

⁷⁰ SUUTARI, Virpi. “Alvar Aalto”. 2020.