

2-3

Revista de

HISTORIA y TEORIA DE LA Arquitectura

Notas para una biografía arquitectónica
Antonin Raymond: Lecciones de *Japonisme*

Ciudades europeas:
el "Síndrome de Asia" versus el "Mito de Europa"

El desarrollo histórico de Santiago 1541-1941
Aplicación de la teoría de los
umbrales urbanos al caso de Santiago de Chile

Alvar Aalto (1898-1976):
El camino de vuelta, el paisaje interior

Mundo, entorno, proyecto:
UMBRALES Y PLIEGUES

La "década confusa"
Campos de interés teórico en la arquitectura
española de los años sesenta

Simulaciones:
el Museo de Arte Romano de Mérida
o la reinención del relicario

Lo que el futuro y los sueños esconden
**Arquitecturas y ciudades para
una pantalla en blanco**

EVER PLATZ

HT
C
ARQUITECTONICAS

CREDITOS DE LA REVISTA
HISTORIA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

Revista del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Escuela
Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Número 2-3. 2000 - 2001. Año III - IV

Director:

Victor Pérez Escolano

Secretarios:

Carlos García Vázquez

Ramón Pico Valimaña

Consejo de Redacción:

José M^o Cabeza Lainez, José Ramón Moreno Pérez,
Eduardo Mosquera Adell, Fco. Javier Rodríguez Barberán

Consejo Editorial:

Juan Calatrava Escobar, Román Fdez.-Baca Casares,
Rafael González Sandino, Juan Miguel Hernández León,
Jaime López de Asiáin, Simón Marchán Fiz, Ana Marín Fidalgo,
Francisco Márquez Pedrosa, Manuel Martín Hernández,
Victor Pérez Escolano, Mariana Pérez Humanes, Ramón Pico Valimaña

Edición, publicación y distribución:

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
Avda. Reina Mercedes, 2. 41012 Sevilla (España).
Tel. 95 4556553. Fax 95 455 69 72

Dirección y redacción:

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
Avda. Reina Mercedes, 2. 41012 Sevilla (España).

Diseño y maquetación:

Diseño y Comunicación s.l.
www.disycom.es

Fotomecánica:

Diseño y Comunicación s.l.

Impresión:

Escandón Impresores

Depósito Legal:

SE-1511-98

ISSN:

1576-5628

© 2002 "Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura".

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Universidad de Sevilla
Las opiniones y comentarios expuestos por los autores de las colaboraciones recogidas en la
revista son responsabilidad exclusiva de los mismos. Esta publicación no puede ser reproducida,
almacenada o transmitida por medio alguno, total o parcialmente, sin la previa autorización
escrita por parte de la dirección.

Esta publicación ha sido posible por la aportación económica del Instituto Andaluz del
Patrimonio Histórico de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de
la Junta de Andalucía, cuya colaboración queremos agradecer de modo expreso.

Indice



5

Notas para una biografía arquitectónica.
Antonin Raymond: Lecciones de *Japonisme*

*José María Cabeza Lainez, Marta García-de-Casasola Gómez,
José Manuel Almodóvar Melendo*



45

Ciudades europeas:
el "Síndrome de Asia" versus el "Mito de Europa"

Carlos García Vázquez



53

El desarrollo histórico de Santiago 1541-1941.
Aplicación de la teoría de los umbrales
urbanos al caso de Santiago de Chile

René Martínez Lemoine



117

Alvar Aalto (1898 - 1976):
El camino de vuelta, el paisaje interior

Andrés Martínez Medina



143

Mundo, entorno, proyecto:
umbrales y pliegues

José Ramón Moreno



153

La "década confusa".
Campos de interés teórico en la
arquitectura española de los años sesenta

Víctor Pérez Escolano

201

Simulaciones:
el Museo de Arte Romano de Mérida o la
reinención del relicario

Mariano Pérez Humanes



237

Lo que el futuro y los sueños esconden.
Arquitecturas y ciudades para una pantalla en blanco

Javier Rodríguez Barberán



260

Algunas claves para la comprensión
del paisaje rural del viñedo del marco de Jerez

José Manuel Aladro Prieto

274

La expansión ibérica:
germen de la razón barroca

José María Cabeza, José Manuel Almodóvar

308

Algunas consideraciones sobre el concepto de
creación en la arquitectura

Carmen Guerra

320

El proceso de ocupación territorial en las fronteras
del Virreinato de Nueva España. Las misiones
franciscanas en Texas y Nuevo México

José Peral

338

Al encuentro del presente

Carlos Tapia

Miscelánea

La intervención patrimonial en Nicaragua.
La experiencia del centro histórico de Granada
Guido Cimadomo

Notas sobre viviendas cualquiera para gente cual-sea
Francisco González de Canales Ruiz

Hacia una habitación global:
la casa en burdeos de Rem Koolhaas/OMA
David Moreno Rangel

Síntesis y simbolismo en la fundación de la Ciudad de México
Mauricio Ramírez Ramírez

Posiciones
Miguel Villegas Ballesta

Recensiones

La arquitectura japonesa vista desde occidente
Rafael Gómez

Guastavino y Guastavino vuelven a España.
Arquitecturas de ida y vuelta
María del Mar Loren

La Universidad de Puerto Rico y la arquitectura contemporánea
Víctor Pérez Escolano

La ciudad compartida. El género de la arquitectura
Carlos García Vázquez



PAISAJE DE CALATANAO DEL VIAJE DE A. AALTO POR ESPAÑA EN 1951 (SCHILDT, 2000)

El camino de vuelta, el paisaje interior¹

117

“El paisaje -utilizo la palabra que mejor define la naturaleza-

No existe en parte alguna naturaleza virgen, ni en el mismo campo: todo está lleno de imágenes y figuras creadas conjuntamente por la labor humana y por la propia naturaleza”

1. El proyecto como ejercicio de experiencias

Hugo Alvar Henrik Aalto se refería a sí mismo como un artista y redondeaba la descripción cuando se añadía el calificativo de creativo². Esta capacidad es tan notoria en sus facetas más reconocidas de sus trayectorias arquitectónica y de diseño de objetos como en las menos conocidas de pintor de óleos o escultor de relieves. A mitad de camino quedan sus croquis y bosquejos “*trazados con una espontánea precisión*”³.

Como artista que era, poco dado a la reflexión teórica escrita, interesa indagar, aunque sea de una manera aproximativa, el modo en que entendía los procesos de proyectación. En su artículo⁴ “La trucha y el torrente” se rastrean las primeras explicaciones. Allí señalaba que el acto de crear es un acontecimiento que se desarrolla a diversos niveles en el tiempo, con sus retornos al pasado y a las profundidades del subconsciente, alimentándose de las experiencias acumuladas de todo tipo que se manipulan de una manera no necesariamente lógica. Además, concretaba que el hecho de proyectar arquitectura está más coaccionado aún, puesto que opera con una retahíla tal de condicionantes externos (emplazamiento, programa, técnica, carácter, etc.) que, sumados a los internos (posición intelectual del profesional), conforman “*una maraña imposible de desenredar por medios simplemente racionales o mecánicos*”⁵.

Dentro, pues, de la sensibilidad artística de este arquitecto se encuentran bases formativas distintas que evolucionan en el conjunto de sus obras. La información procede de distintos campos como la pintura, la historia, la naturaleza, la tradición y el arte abstracto, y se combina con un amplio abanico de preocupaciones sociales, psicológicas y emotivas. Las obras de Alvar Aalto se interesaban tanto

1. ESTE ARTÍCULO TIENE SU ORIGEN EN LA CONFERENCIA: “ALVAR AALTO: PAISAJE INTERIOR” IMPARTIDA EN EL SEMINARIO: LA ARQUITECTURA Y EL PAISAJE: HOMENAJE A ALVAR AALTO, ALCANTÉ, 13 AL 17-07-1998.

2. AALTO, ALVAR, 1947, “LA TRUCHA Y EL TORRENTE” EN: DAVIDSSON, A., LATHI, M., MARKKU, M., MIKORANTA, KAARINA (COMS.), 1993, EN CONTACTO CON ALVAR AALTO, CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN HOMÓNIMA ORGANIZADA POR EL MUSEO Y LA ASOCIACIÓN ALVAR AALTO, ED.: E.G. ÖNNINBERG, HELSINKI, PP. 14-16. TAMBIÉN: AALTO, ALVAR, 1948, “LA TRUCHA Y EL TORRENTE DE MONTAÑA” EN: SCHILDT, GÖRAN, 1997 (ED. 2000) ALVAR AALTO. DE PALABRA Y POR ESCRITO, EL CROQUIS EDITORIAL, MADRID, PP. 148-151. EN AMBAS TRADUCCIONES DEL MISMO ARTÍCULO ALVAR AALTO SE REFIERE A SÍ MISMO COMO “ARTISTA EN ACTIVO”.

3. SCHILDT, GÖRAN, 1994 (ED. 1996) ALVAR AALTO. OBRA COMPLETA. ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO, GUSTAVO GILI, BARCELONA, P. 302.

4. ESTE ARTÍCULO FUE PUBLICADO EN 1947 EN LA REVISTA DOMUS Y EN 1948 EN LA REVISTA ARKKITETHI. VER NOTA Nº 1.

5. AALTO, ALVAR, 1947, OB. CIT. TAMBIÉN TRADUCIDO (ED. 2000) COMO: “UN EMBROLLO INTRINCADO QUE NO PUEDE ACLARARSE POR VÍA RACIONAL NI MECÁNICA”. P. 149.

6. MIKKOLA, KIRMO, 1993, “ALVAR AALTO, PENSADOR” EN: DAVIDSSON, A., LATHI, M., MIKORANTA, K. (COMS.), OB. CIT., PP. 19-20.

7. ABBREVIATURAS UTILIZADAS. C. CONCURSO; P1º, 2º, 3º PROYECTOS 1º, 2º, 3º; O. EJECUCIÓN DE OBRAS.

por el espacio interior como por su imagen exterior. La producción arquitectónica se proyecta hacia la ciudad y su entorno en un intento de prolongación del paisaje y se resuelve con delicadeza hasta en los más pequeños detalles, porque su arquitectura busca el beneplácito del usuario en su confort. El contenedor está íntimamente ligado a su contenido: paisaje exterior e interior son una especie de continuidad en muchos casos.

Esta breve aproximación a la personalidad artística sirve como introducción al análisis de cuatro obras escogidas. La elección no es arbitraria, aunque estas obras podrían ser sustituidas por otras de su trayectoria. El aspecto que se va a estudiar hace mención a la vocación de la arquitectura de Aalto por configurar un paisaje, no como representación mimética desde la naturaleza circundante, sino como reinterpretación personal de la memoria, el lugar, la tradición y la materia, por un lado, y el modo en que el hombre se relaciona con el medio (sea natural o urbano) y con su sociedad, por otro.

Este recorrido panorámico se efectúa en sentido cronológico inverso, comenzando por las obras más recientes hasta terminar con las anteriores, en un intento por rastrear sus bases de conocimiento, para comprobar que toda la temática subyacía desde un principio y que los años y la experiencia fueron los motores de la madurez de cada una de las soluciones propuestas. Así se comprobará que *“el desarrollo de su producción despliega en sí mismo una historia propia; los temas nacen, pasan de una obra a otra, como en una fuga, y se renuevan transformándose”*⁶.

2. El paisaje de la memoria (o el lugar como acontecimiento por la arquitectura).

Centro de Seinäjoki⁷:

Iglesia (C: 1951, P: 1956-58, O: 1958-60); Centro Parroquial (P: 1956-58, O: 1964-66); Centro Cívico (C: 1958, P: 1959, O: 1959-62); Biblioteca (P:O: 1960-65); Oficinas (P:O: 1964-68); Teatro (P: 1961-69, O: 1984-87).

Cuando en 1951 se presentó al concurso para una iglesia y su centro parroquial en la ciudad de Seinäjoki (convocatoria que no ganaría), seguramente no imaginó que en ese momento iniciaba una aventura paisajística de totalidad urbana a partir de los bosquejos de una torre-campanario que se elevaba como

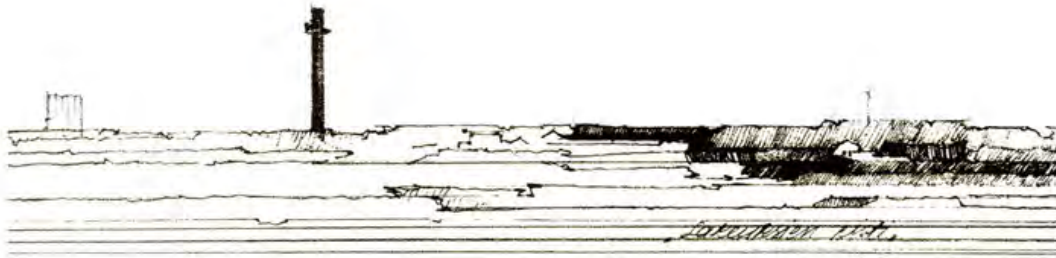
un accidente del relieve sobre la comarca. Lo que sólo hubiera sido un templo, una serie de acontecimientos políticos y sociales permitió la oportunidad para que Aalto diseñara el centro cívico, desde el primer hito hasta la completa definición del centro urbano y representativo de la sociedad, en el que *“las instituciones constituyen el emblema”*, recreando así una *“ciudad ideal”* realizada en arquitectura moderna⁸. Ciertamente Aalto ya había trabajado en Seinäjoki al inicio de su carrera: en 1929 ejecutó el Cuerpo de Defensa de la ciudad.

El primer eslabón de esta cadena edilicia comenzaría con el encargo de la iglesia y sus dependencias anexas (cinco años después de fallado el concurso), para cuyo desarrollo el maestro mantuvo las ideas iniciales. El templo, con capacidad para 1.700 personas, que tenía vocación de catedral de provincias (puesto que Seinäjoki era sede episcopal), estaba compuesto por una única nave de planta trapezoidal que convergía sus líneas de fuga hacia el altar. Se trataba de una caja de paramentos inclinados al exterior, tanto en los cerramientos verticales como en los horizontales. Este gran volumen quedaba flanqueado a sus pies por las dependencias del centro parroquial: un bloque construido a modo de muralla que delimitaba la frontera entre el territorio circundante llano y el suelo sagrado elevado a propósito.

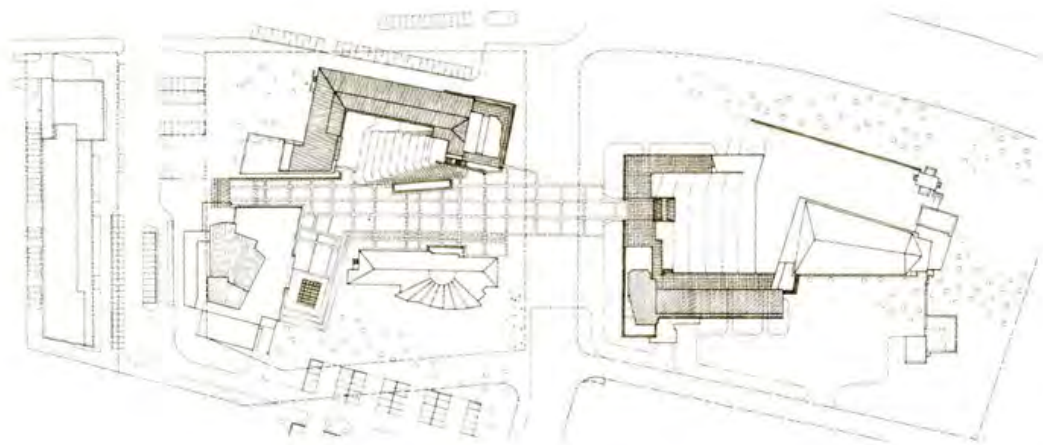
Entre ambas edificaciones de fuerte contraste (el cuerpo bajo y horizontal frente al volumen grave y vertical) se extendía la explanada de los feligreses, dispuesta en ligera pendiente, forzando artificialmente la orografía del emplazamiento, repitiendo un esquema de uso asentado por la religión y la tradición. Los acontecimientos religiosos organizados en verano en Ostrobothnia inspiraron a Aalto: todo centro de peregrinación es un lugar de encuentro previo a la celebración de los misterios de la fe y el espacio de reunión es una plaza que se convierte en un auditorio al aire libre, una nueva iglesia cuyo techo es el cielo y cuyo altar es el frontón macizo del santuario.

La composición del conjunto, lejos de seguir un orden ortogonal estricto, se resuelve con una geometría quebrada y con licencias poéticas personales a modo de transgresiones al *international establishment* de la disciplina. Entre estas herramientas destaca el juego en cascada de los volúmenes alternando con la escala de

8. GARCÍA ANTÓN, 1997, “LA SÍNTESIS DE LA MODERNIDAD”, REV. MONOGRAFÍAS A&V, Nº 66, MADRID, 99-111.



"CRUZ DE LOS LLANOS",
ILUSTRACIÓN DEL PROYECTO PRESENTADO A CONCURSO EN 1951 (SCHILDT, 1994)



PROPUESTA DE ORDENACIÓN DEL CENTRO URBANO Y CÍVICO DE SEINÄJOKI EN 1958 (SCHILDT, 1994)

los objetos. El primer elemento del cuadro, la línea de tierra, queda definido por el centro parroquial, estableciendo un diálogo de inmediatez con el entorno. El segundo elemento, la catedral, es el motivo central, que se eleva ligeramente sobre el podium administrativo y dirige su discurso a la ciudad. El tercer elemento es el monolito, ladeado respecto de la dirección principal de las miradas y el acceso, constituyendo el contrapeso de la composición moderna del cuadro: la "Cruz de los llanos" se iergue como un centinela que vigila y protege el recinto sagrado, hablándole a la comarca circundante, plana y extensa, desde su potencia y altura.

Otra estrategia del maestro la constituyen los juegos de perspectiva, las sorpresas, la variedad. Frente a la dirección principal de la plataforma, la iglesia, en lugar de oponerse frontalmente, se gira en una discreta inflexión, dejando que el gran vestíbulo de la explanada se dilate y se expanda, sin cerrarse, conectándose con la plaza del *campanille* exento. La torre, a su vez, recoge esta conversación

privada que le permite mantener un doble nivel de relación: ligado al complejo edilicio y ligado al entorno rural y urbano con una nueva perspectiva oblicua, tangencial, focalizando un nuevo acceso a la plataforma elevada.

Parece que esta arquitectura esté anclada a algo previamente existente: a un mito, a una costumbre, y en parte así es. De alguna manera, y parafraseando al profesor Ignasi de Solà-Morales, podríamos decir que la geografía y la historia se han dado la mano en el lugar gracias al talento lúdico del maestro, significando el sitio escogido, convirtiendo la arquitectura en un acontecimiento, el cual es también un punto de encuentro⁹. Lugar como confluencia de datos previamente existentes: relieves moldeables, tradiciones históricas, comportamientos sociales e imágenes aprendidas. Todo ello revitalizado por la trayectoria de la arquitectura moderna como prolongación destacada del paisaje.

Pero la aventura de Seinäjoki sólo había hecho que empezar. Simultáneamente al desarrollo del plan religioso, las autoridades convocaron en 1958 un concurso para la definición del centro cívico propio del título de capital de provincias que acababa de recibir la ciudad. La ordenación de Alvar Aalto se alzó con el triunfo y, entre las razones que justifican esta distinción, habría que destacar la articulación de la nueva propuesta con la del centro cristiano que comenzaba su ejecución. Esta supone una prolongación tal de hechos que parecía que todo se hubiese argumentado de una sola vez, en lógica continuidad, simulando un paso del tiempo mayor que el real transcurrido, como en las ciudades de siempre de la vieja Europa.

En los dibujos de Aalto, el conjunto se proyecta a partir de una plaza axial que se inicia en la escalinata de acceso al plano sagrado, del cual se separa por el único viario rodado. Esta plaza cívica crea un eje sobre el que se suceden los distintos cuadros, recreando una atmósfera urbana de “centro histórico” renovado por la razón del arte moderno. La hipotética perspectiva central de este recorrido lineal se enriquece con la multiplicidad de imágenes sesgadas, itinerarios en sendero, escenarios de fondo y cambios en el perfil de las arquitecturas que se recortan contra el cielo.

El edificio principal del nuevo centro urbano estaba llamado a ser el nuevo ayuntamiento. Su situación en primera instancia, al iniciarse la plaza, enfrentado con su potente volumen de formas mixtas a la catedral de la región, revive un viejo

9. SOLÀ-MORALES, IGNASI, 1992 (ED. 1995), *DIFERENCIAS TOPOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA*, GUSTAVO GILI, BARCELONA, P. 122



VISTA DE LA PLAZA HACIA EL CENTRO PARROQUIAL (CAPITEL, 1996)



VISTA DEL CONJUNTO DESDE EL CAMPANILLE (MONOGRAFÍAS, 1997)

diálogo entre los poderes de la sociedad occidental: el que rige las almas con el que rige los cuerpos. Un diálogo que con los siglos ha variado desde el sometimiento del uno al otro hasta la indiferencia recíproca, pero que todavía sigue presente. Lo que inicialmente aparenta ser una oposición de contrarios es, en realidad, un nuevo juego de complicidades, de cultos subterfugios. De hecho, la casa consistorial se ordena con la geometría que emana de la bisectriz de la basílica: un eje invisible que no se materializa con fábricas ni texturas, que sólo es real como concepto. De esta manera, el ayuntamiento, desde su “arbitraria” posición, mantiene batallas en todos sus frentes.

Con su inclinación habla de una manera silenciosa con el espacio interior de la iglesia. Con su porche abierto a ras de suelo se apropia del espacio público en oposición al acceso direccional en escalinata a la terraza religiosa. Con su destacado volumen, que remata la parte posterior de las oficinas municipales, alude a la perspectiva con el foco centrado en la “Cruz de los llanos”. Con la creación de una nueva plaza, también elevada, recrea las ondulaciones de un paisaje artificial cuya orografía se desparrama sobre el pavimento urbano. Con su acceso discreto, encajonado a la vuelta de una esquina, reserva el protagonismo de la institución al contenedor de las decisiones políticas: la sala de juntas que se eleva por encima de cualquier perfil. Con su patio abierto, medio interior y medio exterior, alrededor del cual se extiende el programa administrativo, se vuelca a un jardín agreste sobre una colina artificial, en donde el largo sendero de hierba puede ser atajado por la escalera exterior embutida en una grieta de la montaña municipal.

Con toda esta serie de planos secuencia, de juegos flexibles y ambiguos, el arquitecto recrea un ambiente complejo y rico en experiencias, un paisaje interior a la ciudad, en donde cada una de las arquitecturas establece empecinados monólogos, clásicos diálogos y amplias conversaciones múltiples. Porque el ayuntamiento es el principal edificio del conjunto, pero a él se subordinan la biblioteca (emplazada en el lado abierto del patio), el teatro (que convierte en calle la plaza axial) y el bloque final de oficinas (que sirve de decorado de fondo a la perspectiva).

Cada uno de estos edificios es un pequeño acontecimiento, una pieza del paisaje urbano del nuevo centro que explorar y experimentar, cada una con sus

complejidades y sus constantes alianzas, una más neutra (las oficinas), otra más personal (la biblioteca) y otra más singular (el teatro), si bien no todas fueran definitivamente desarrolladas por el maestro. Y aunque son interesantes, tras este discurso lo que interesa resaltar es la vocación de Aalto por ejecutar, no edificios autónomos y autosuficientes, sino arquitecturas que establecieran niveles de relación de procedencias distintas y a diferentes escalas. Todo ello para significar el lugar y convertirlo en un acontecimiento, arquitectónico y social, configurando así un paisaje construido (con connotaciones pictóricas) que es interior a la ciudad, elaborado con el lenguaje abstracto propio de la arquitectura del siglo XX.

Al fin consigue crear un *collage* urbano que parece más ser fruto “*de la historia urbana intemporal que de un diseño contemporáneo deliberado*”¹⁰⁹. Por ello, estas arquitecturas constituyen un **paisaje de la memoria**, evocado por el artista y reinterpretado en clave moderna, sin rastros historicistas. Y este rasgo también es constatable en Säynätsalo.

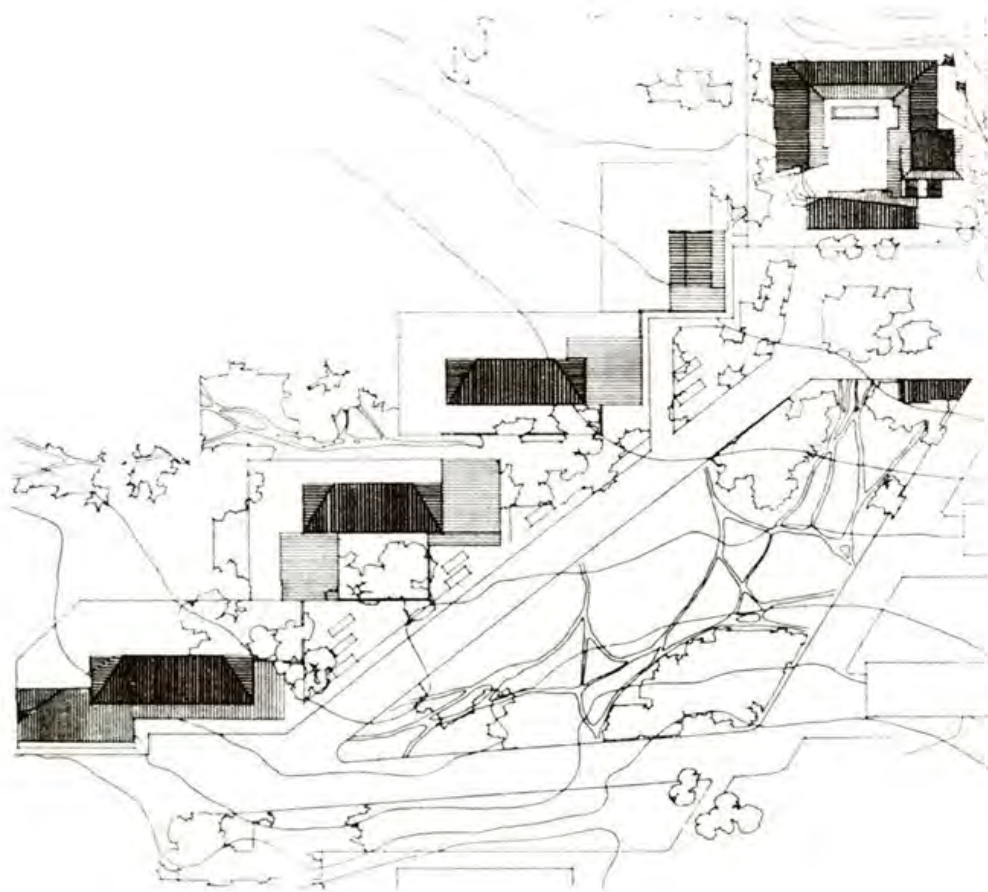
3. El paisaje de la naturaleza (o la aceptación del lugar como condición).

Ayuntamiento de Säynätsalo:

Plan Director (P: 1942-47), Casa Consistorial (C: 1949, P: 1949, O: 1950-52)

El ayuntamiento de Säynätsalo, perteneciente a la década anterior, es una obra más modesta en sus pretensiones. También este edificio es el resultado de un concurso que el arquitecto ganó en 1949. Sin embargo, las relaciones de Aalto con la comunidad industrial de Säynätsalo se remontaban a 1942 cuando, a lo largo de cinco años y junto a otros dos compañeros, estuvo redactando un plan urbanístico director para el desarrollo de viviendas. Precisamente en el vértice más alto de uno de estos sectores de planeamiento, de forma triangular, ubicado en una ladera, para el que se había previsto una serie de bloques residenciales que dejaban libre la cima, es el lugar que se propuso para la ubicación del nuevo ayuntamiento.

El lema con el que Aalto suscribió la documentación presentada al concurso llevaba por título “Curia”: un nombre muy apropiado para el emplazamiento escogido y para la propuesta a la que daba nombre. El ayuntamiento, situado en



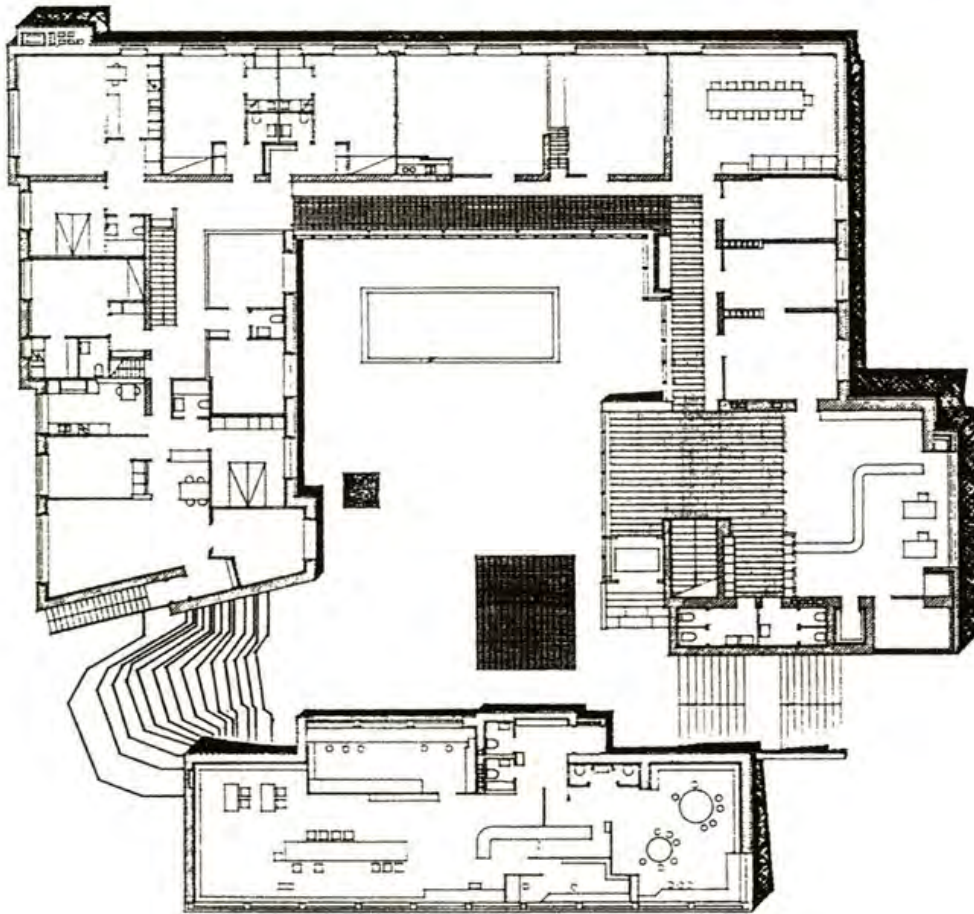
PROPUESTA SECTOR RESIDENCIAL, CA. 1942-47 (FLEIG, 1963)

la cima, se destacaba del resto de edificaciones por su condición topográfica. Esta premisa de partida fue reforzada artificialmente y aprovechada por el arquitecto para proyectar sin énfasis monumental. El lugar ya significaba a la institución, situada en el recodo, al final de un camino en pendiente, como una pequeña acrópolis, no ya religiosa sino laica. No resulta extraña, pues, esa imagen del ayuntamiento que “*desde su loma artificial, despliega sus encantos de pequeña ciudad toscana*”¹¹. Ahora bien, esta evocación a la arquitectura popular italiana no pretende confundirse con ella.

La casa consistorial tenía un programa amplio. El complejo debía abarcar la sede de la municipalidad, la biblioteca local, una serie de dependencias comerciales

11. GULLICHSEN, KRISTIAN, 1993. “VILLA MAIREA” EN: DAVIDSSON, A.; IATHI, M.; MIKORANTA, K. (COMÉS). OB. CIT., P. 65.

12. AALTO, AALTO CITADO POR SCHIIDL, G., 1994 (ED. 1996). OB. CIT., P. 130.



PLANTA PRINCIPAL DEL AYUNTAMIENTO, 1948-49 (SCHILD'T, 1994)

y otras de alojamiento para los funcionarios. Para agrupar este variado elenco de funciones, el edificio dispuso sus volúmenes alrededor de un patio central casi cuadrado que está abierto por dos pasajes separando la parte administrativa (bloque en “U”) de la parte cultural (bloque lineal), y todo dispuesto sobre un basamento de una planta destinado a los otros usos menos representativos. La elección de esta solución, que gira alrededor de un espacio central abierto, la justificaba el mismo Aalto en la memoria del proyecto con las siguientes palabras:

“usé el patio cerrado como motivo principal (...) porque de alguna manera misteriosa pone de relieve el instinto social. En edificios de gobierno y ayuntamientos, el patio ha sido siempre un espacio primordial desde los días de la Creta antigua, de Grecia y de Roma...¹²”.

Un patio como espacio de relación y tránsito, no un patio claustal de tradición académica.

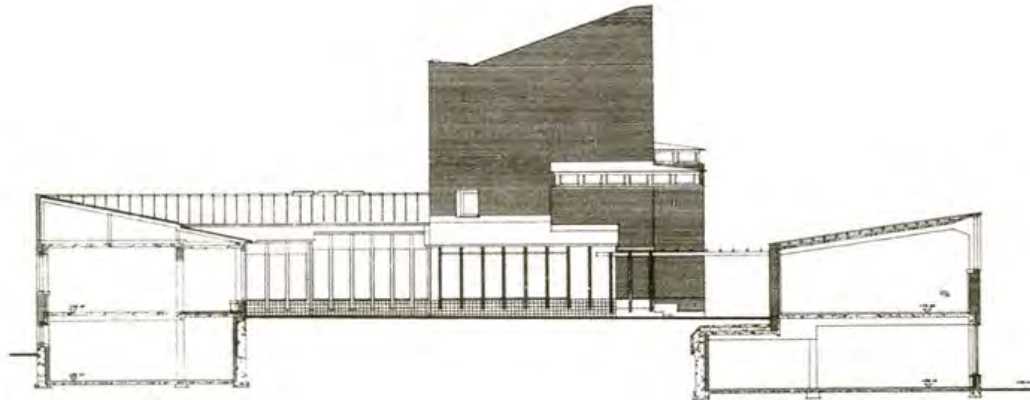
De hecho, el patio no quedaba a nivel del suelo urbano sino que se elevaba sobre el mismo, constituyendo una loma artificial que culminaba el recorrido del ciudadano en su ascenso y, al mismo tiempo, suponía el espacio abierto entorno al cual se desplegaba la institución. Bajo este suelo se desarrollaban los usos accesorios, a su nivel tenía lugar la actividad pública, mientras que sobre el mismo (en un plano elevado) se celebraban las sesiones de la corporación municipal, en la sala de plenos, cuyo prominente volumen de perfil inclinado remata y dota de singularidad al patio. Claro que tanto las dimensiones de este prisma como la altura de la sala están exageradas respecto de las necesidades puramente funcionales de la minúscula corporación, pero la convicción de "*Aalto respecto de la importancia de la expresión formal de los valores cívicos y sociales le llevó a volcarse en las cualidades simbólicas de aquellos elementos*¹³", realizándolos con recursos formales.

El edificio, ordenado alrededor de un patio situado en lo alto de una colina recrecida por el trabajo humano, deviene en una culminación del suave relieve del territorio para mostrarse como una especie de lugar destacado por contraste con sus formas abstractas, de manera que es el propio paisaje el que penetra hasta el corazón de la arquitectura. El acceso al interior del recinto se practica por las dos fisuras que separan los bloques.

El pasaje del oeste es una cuesta que simula un terreno escarpado, con la superposición de estratos plantados de hierba y arbolado que perfilan los peldaños espaciados de una senda en rampa. El pasaje del este es, por el contrario, una amplia escalinata, a modo de propileos de acceso al plano principal del recinto "sagrado"; sagrado por su representación. Como si la naturaleza accediera por una de las grietas, se expansionara en el claro del patio y, allí, se domesticara para descender en el otro extremo a la ciudad, el lugar artificial humano. Y en ese vaciado, lugar de transición, la naturaleza y el agua se despliegan de manera pausada, con medida. De este modo, el recreado paisaje natural se vuelve paisaje interior a la arquitectura.

Precisamente el edificio organiza todos sus accesos al interior desde esta prolongación de la naturaleza. Las entradas a la biblioteca y al ayuntamiento se

13. VERDAGUER, CARLOS. 1997. TEXTOS A OBRAS DE A. AAITO. REV. MONOGRAFÍAS A&V, Nº 66. MADRID, P. 60.



SECCIÓN POR EL PATIO HACIA LA TORRE DEL CONCEJO MUNICIPAL (MONOGRAFÍAS, 1996)



VISTA DEL PATIO INTERIOR DEL AYUNTAMIENTO HACIA LA SALA DE PLENOS (GARCÍA, 1999)

localizan en el patio, junto a la gran escalinata urbana, en una continuación del recorrido del ciudadano: la de la biblioteca de manera más inmediata, permitiendo una visión oblicua del patio, y la de la casa comunal retranqueada tras un giro, forzando a contemplar la totalidad del patio. Se trata de un dispositivo

de accesos humildes¹⁴. En correspondencia con la disposición volumétrica y las entradas, mientras la biblioteca y los comercios del nivel inferior despliegan su programa volcándose hacia la ciudad, las dependencias municipales se disponen alrededor del “claustro doméstico” que configuran el patio y los pasillos perimetrales, haciendo partícipe el **paisaje de la naturaleza** desde el interior del edificio. La seriación continua de ventanas facilita este diálogo a lo largo de la sucesión de las estaciones del año.

La naturaleza de los acabados de la construcción: ladrillo y madera, dispuestos con detalle y mimo tanto dentro como fuera, refuerza esta obsesión de la modernidad por dar continuidad a los espacios y proyectarlos desde el interior hacia el exterior, sin establecer barreras ni límites. Este dogma es en Aalto una máxima que desarrolla con maestría: ahí están las texturas cerámicas del ladrillo que vuelven tradicional un material ajeno a la región. Y ahí están también las múltiples funciones de un material vernáculo, como la madera, dispuesto en las carpinterías, las lamas para el control de la luz y las estructuras en forma de abanico. Estas últimas adquieren una importancia significativa: su cinético diseño convierte los “cuchillos” en una escultura abstracta duplicada cuya imagen representa al poder civil, ya que elevan la sala de plenos y sostienen su techo inclinado. La estructura de madera se vuelve arte moderno y emblema de la institución pública, cuya torre adquiere mayor simbolismo.

Así pues, el lugar se significa, se vuelve acontecimiento por la arquitectura que es el resultado de la prolongación del paisaje que se moldea artificialmente para convertirse en su interior. El sentido del lugar para Aalto y su concepción del edificio como intermediario entre el hombre y el paisaje¹⁵ hacen de esta obra un paradigma que destaca en el relieve de la arquitectura moderna, ligando innovación con tradición a través de la naturaleza. No debemos olvidar que Alvar Aalto se preguntaba: “¿...la naturaleza no es el símbolo de la libertad?¹⁶”, como tampoco podemos olvidar que las instituciones políticas representaban la máxima libertad en los sistemas democráticos del hombre occidental. Por

14. PALLASMAA, J., 1997, OB. CIT., P.: 18.

15. SAINZ AVIA, JORGE, 1997, “ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XX” EN: RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (DIR.): HISTORIA DEL ARTE, EL MUNDO CONTEMPORÁNEO (VOL. 4º), ALIANZA EDITORIAL, MADRID, P.: 304.

16. LATHI, MARKKU, 1993, “PRÓLOGO” EN: DAVIDSSON, A.; LATHI, M.; MIKORANTA, K. (COMS.), OB. CIT., P.: 5.

17. GULLICHSEN, KRISTIAN, 1993, OB. CIT., P.: 65.

ello se encuentra lógico que en este lugar se den cita el **paisaje de la naturaleza** y la arquitectura institucional, ambos como símbolos de libertad. ¿Y qué mayor grado de compromiso entre ambos que la permeabilidad que los vuelve partícipes y cómplices? Esta característica de integración se descubre en otras muchas obras, muy en particular en el caso de Villa Mairea, construida en Noormarkku.

4. El paisaje de la tradición (los espacios interiores vueltos horizontes exteriores).

Villa Mairea :

P1ª 1937-38, P2ª 3ª 1938, O- 1938-39.

Harry y Marie Gullichsen eran amigos personales de los Aalto cuando le pidieron, hacia 1937, que les diseñaran su vivienda. Probablemente, esta pareja de burgueses inconformistas –industrial él y artista ella–, auspiciaron un mayor grado de libertad en la tarea que habían encomendado a los arquitectos porque compartían con ellos ideas sobre utopías sociales y, quizá, esperaban materializar en su *casa* “*el entorno ideal del hombre moderno*”¹⁷. Puede que esta fe ciega en el talento del maestro lo volviera más exigente consigo mismo y con sus trabajos. Buena prueba lo constituye la larga lista de planos y dibujos que elaboró durante la construcción de la vivienda: en el momento en que se iniciaron las obras varió los diseños y lo que iba a ser una edificación en parte soterrada emergió sobre el suelo y se alzó como el accidente de dos plantas que perdura. La idea que motivó este cambio fue la creencia de Aalto en la necesidad de unificar la sala de estar con la galería de exposición de los cuadros pintados por su clienta, logrando un espacio multifuncional que fluyese en todas direcciones frente a los compartimentos estancos de los bocetos iniciales.

La residencia de los Gullichsen, Villa Mairea, tomaba forma definitiva mediante unos volúmenes prismáticos, casi aleatorios, dispuestos alrededor de un jardín, insinuando un patio abierto. En el interior se desarrollaba un programa que diferenciaba sus usos por estratos: la zona de día y de relación pública se localizaba a ras de suelo mientras que la zona de noche y las actividades privadas se desplazaban a la planta superior. Hasta aquí no había nada nuevo que otros



arquitectos modernos no hubieran ensayado o que la tradición no hubiera ensayado en algunas experiencias previas, más allá de la sutileza de integrar el estudio de la pintora en el nivel privado y la sala de exposición en la planta de relación, separando en dos ámbitos lo que podría haber sido una edificación independiente respecto de la vivienda.

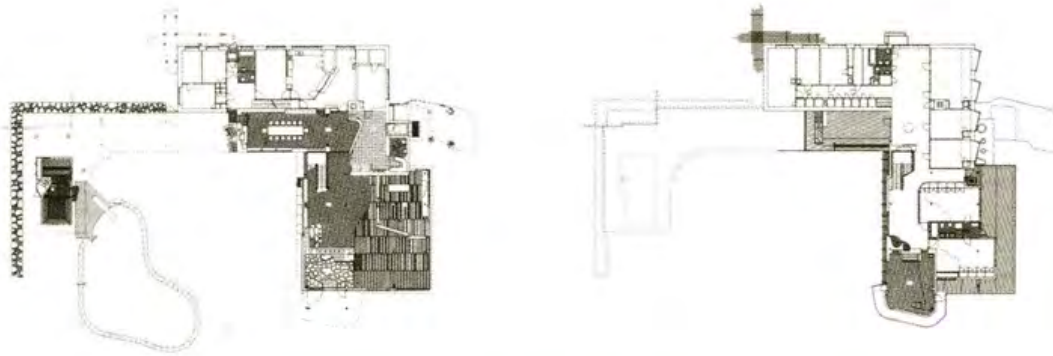
Sin embargo, el volumen que de verdad se aleja de la casa, constituyendo una entidad autónoma, es la sauna: una pequeña caja de madera arropada por un muro bajo de mampostería: separada y, a la vez, unida en un abrazo de piedra. Como si el mundo de las ideas innovadoras (del progreso, de la actualidad) quedara resumido en la envolvente residencial y el mundo de las ideas asentadas (del modo de vivir, de las propias tradiciones) se representara en este rincón costumbrista. Dos mundos aparentemente distantes condenados a entenderse. De hecho, el jardín que se extiende entre ambas construcciones es un trozo de naturaleza protegido por las mismas.

Casa y sauna forman una unidad: no se asumiría un hábitat finlandés de este estatus sin su inevitable sauna, como difícilmente se entendería esta pieza aislada en medio de un jardín sin su lógica residencia. Este nivel de correspondencia es múltiple. Por un lado, la sauna se relaciona con su entorno de una manera vernacular, ejecutándose con los materiales de siempre: troncos y tablas, cuerdas, losas de piedra y tapices vegetales. Esta singular edificación se presenta como un objeto surgido del bosque, de la naturaleza que la rodea, porque su materia es la misma, con escasa transformación. Los mismos materiales se trasladan a la residencia, eso sí, dosificando su disposición como en un *collage* pictórico de las vanguardias contemporáneas.

Parte de la estructura de la vivienda se resuelve con pilares que se atan como si fueran troncos y aparecen pequeños tallos creando mamparas en el vestíbulo y en la escalera. Las mismas lamas de madera sirven para revestir algunos volúmenes exteriores, forrar techos o tapizar parte de los suelos. También este material leñoso, sin tratar, sirve para conformar barandillas y, manipulado, para las carpinterías y los macizos peldaños. La piedra tosca, casi sin labrar, se utiliza en escaleras exteriores o basamentos de chimeneas y, dispuesta en lajas, se coloca en el suelo del porche, la marquesina de entrada y los senderos de la terraza. Parte del paisaje del lugar, en sus materiales más autóctonos, se apropia del espacio de la residencia. Esta villa se puede entender como un enorme cuadro surrealista, de tres dimensiones, en el que se representa el **paisaje de la tradición**.



EMPLAZAMIENTO DE VILLA MAIREA (FLEIG, 1963)



PLANTAS INFERIOR Y SUPERIOR DE VILLA MAIREA (MONOGRAFÍAS, 1996)



VISTA DEL EXTERIOR DE VILLA MAIREA (WESTON, 1992)



FIG. 12: VISTA DEL INTERIOR DEL SALÓN DE VILLA MAIREA (GARCÍA, 1999)

La vivienda incorpora otros niveles de compromiso con la naturaleza del entorno, más allá de las texturas de los acabados y las reminiscencias a las tradiciones constructoras. La casa se orienta buscando la luz del sol: su patio se abre a mediodía. En esta abertura es donde el bosque del paraje consigue domesticarse un poco: la mano del hombre siembra semillas, excava una piscina y traza algún camino de piedras y tablas de madera. Este jardín, que ya no es naturaleza silvestre, es el que penetra en la residencia a través de los amplios ventanales de la sala de estar y del comedor; espacios estos que se encuentran con los suelos al mismo nivel que el jardín, en un intento de continuidad horizontal.

Por contra, la entrada al hábitat desde el exterior se realiza a un nivel inferior, previo paso por una pérgola de protección, como si unos árboles dieran cobijo. Este desnivel supone establecer una diferencia de cota topográfica que repite las pautas de la naturaleza: desde el vestíbulo ya se intuyen las primeras perspectivas del paisaje interior, pero hay que ascender para descubrir toda la panorámica de sus horizontes. El recibidor de entrada está abierto pero, hasta que no se supera, no es posible contemplar la flexible diafaneidad de la amplia sala de planta libre, con sus texturas cerámicas, pétreas y vegetales, con sus diminutos bosques de troncos que insinúan senderos que conducen a la planta superior y con sus amplias vistas prolongadas más allá del vidrio. Aalto intentaba que el vestíbulo fuera “*la metáfora del aire libre bajo el tejado de la casa*”¹⁸ y, por extensión, jugaba a que el interior fuera exterior y viceversa. Esta preocupación por la transparencia, la continuidad, la ambivalencia de los lugares y la participación cómplice es una obsesión presente en Aalto desde épocas bastante tempranas.

5. El paisaje de la imaginación (o la capacidad abstracta del pensamiento).

Biblioteca de Viipuri:

☞ 1927: P1^a 1928: P2^a 1929: P3^a 1933: ☉ 1934-35.

Diez años antes, el maestro había dado muestras de su preocupación por los mismos temas: el ambiente interior y la conexión exterior, aunque por

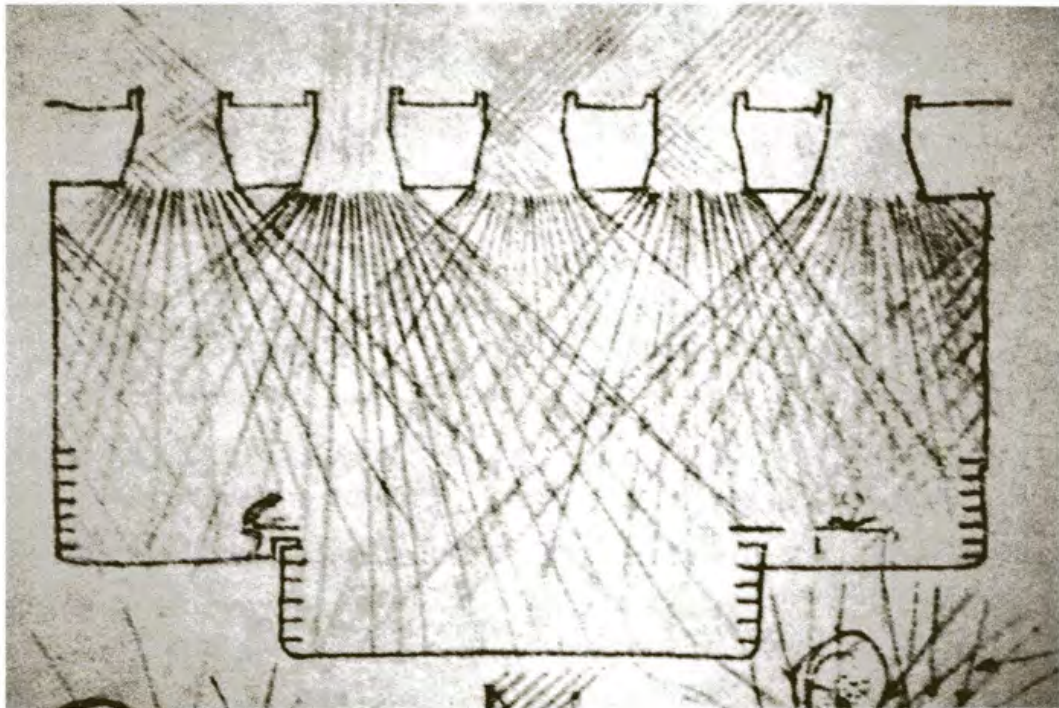
18. AALTO, AALTO, 1926 (DEI LUMBRAL A LA SALA DE ESTAR) EN: DAVIDSSON, A.; JATHI, M.; MIKOBANIA, G. (EDS.), 1993, OB. CIT., PÁG. 9-12.

entonces dio unas respuestas más sintéticas. Aalto ganó el concurso convocado para la biblioteca de Viipuri con una propuesta netamente academicista, influida por la obra de su admirado Gunar Asplund. A este primer trabajo le siguieron en los dos años posteriores sendos proyectos de corte “racionalista”, más o menos escaparates de toda una retahíla de fetiches e iconos que denunciaban su vocación moderna y los *souvenirs* de su reciente viaje a París y Hilversum. En todos estos proyectos aparecía la idea de las plataformas de lectura como bandejas bañadas por una potente luz desde lo alto, como si el lector se encontrara en un descampado imaginario, máxime si el usuario ascendía a la cubierta donde, en una de las tres propuestas, había dispuesto un lecorbuseriano jardín. No obstante, el cambio de ubicación del edificio provocó un retraso tal que propició reconsiderar todo lo ideado hasta condensarlo en una nueva y definitiva propuesta que, siendo independiente de las anteriores, no podía desvincularse de ellas.

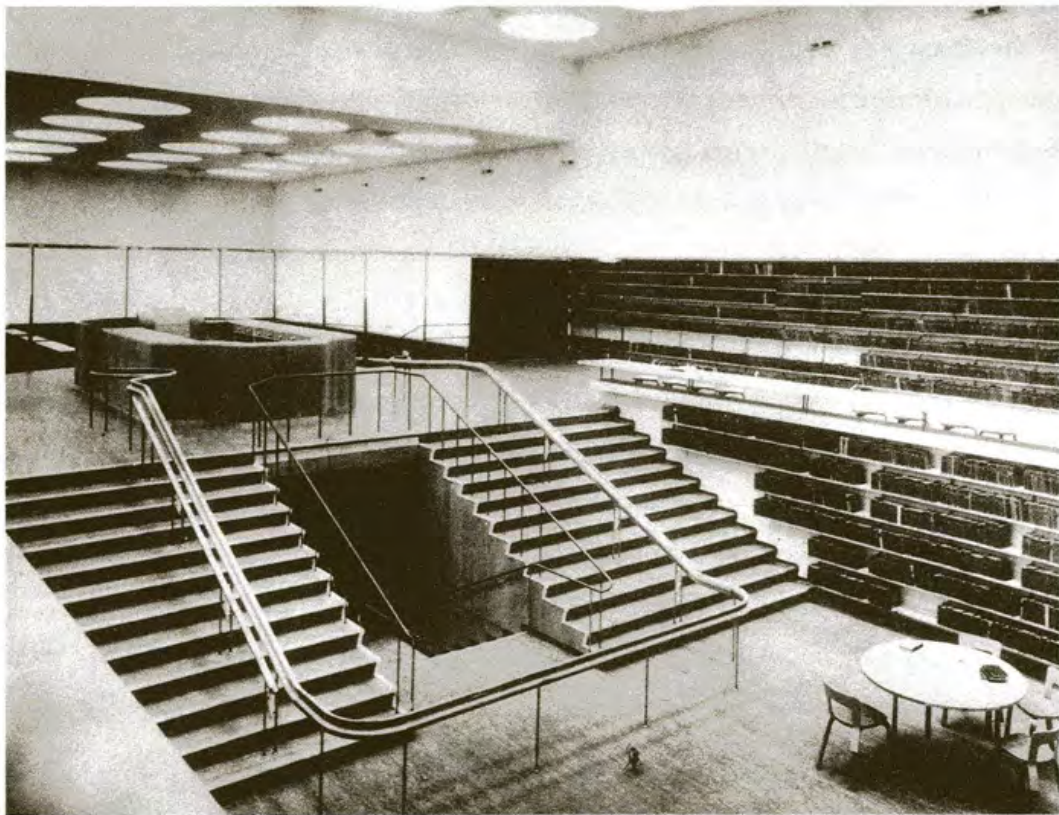
El edificio, dibujado en 1933 y construido en los dos años posteriores, está conformado por tres bloques paralelepípedicos, dispuestos de modo adosado con masas crecientes, creando una sucesión de planos y una gradación de volúmenes perfectamente ordenada. El primero de ellos define el acceso, el segundo (que incorpora el vestíbulo) está formado por el prisma de la sala de conferencias y las oficinas superpuestas, y el tercero alberga la gran sala de lectura. Todos estos bloques emergen sobre un estrato de almacén de libros y una biblioteca infantil que funciona de modo autónomo. La envolvente exterior denota la radicalidad purista del maestro en esos momentos: líneas rectas, ángulos ortogonales, composición asimétrica.

La preocupación por la continuidad entre el exterior y el interior se resuelve en el propio vestíbulo de entrada, dotándolo de mamparas móviles que dilatan el espacio de recepción hacia la sala de conferencias adyacente y recurriendo a grandes cristaleras, en el frente y en el lateral de la caja de la escalera, para provocar el ensanche psicológico del espacio por la extensión de las vistas. Este mismo recurso se repite en los amplios ventanales seriados de la sala de conferencias que se abre al bosque circundante, en un afán por captar la naturaleza. Una estrategia más sutil emplea en la sala de lectura donde, en lugar de atrapar las vistas, capta la luz.

La rigidez exterior se vuelve flexibilidad y atención al usuario en el interior. En primer lugar, el vestíbulo de entrada presenta dos niveles: uno a ras de



CROQUIS INICIALES PARA SALA DE LECTURA (MONOGRAFÍAS, 1996)



VISTA DEL INTERIOR DE LA SALA DE LECTURA (CAPITEL, 1996)

calle, en estrecha relación con el aula longitudinal, y otro algo elevado, anunciando nuevas cimas. El *ball*, cambiando de escala, es una variante de la solución de Villa Mairea: un espacio interior y exterior a la vez, con un techo -o cielo- plano y único, desde el que se intuye y se entiende el paisaje de la arquitectura a la que se penetra.

En segundo lugar está la sala de conferencias, conectada al vestíbulo por una ampliación del mismo mediante paneles, con la posibilidad de crear un espacio continuo y diáfano desde las puertas hasta los ventanales. Este aula que, por su excesiva longitud, no presenta unas buenas condiciones acústicas, se cubre con un techo ondulado de listones de madera que el maestro justifica "objetivamente". Pero también subyace una preocupación psicológica por volver cálido un interior frío de aristas vivas: el tratamiento continuo y ondulado hace que desaparezcan las referencias repetitivas de los pórticos de hormigón, y lo que debió ser una sala formada por la adición de módulos se convierte en un espacio fluido con las referencias abstractas al oleaje vegetal del cielo raso que también se refleja en el suelo.

En tercer lugar queda el gran volumen de la sala de lectura a la que se entra desde la plataforma elevada del vestíbulo, a través de dos giros, mediante dos senderos alternativos que, a medida que se ascienden, descubren nuevas perspectivas, vislumbrando -en secuencias- la verdadera magnitud del espacio. Se trata de la gran sala de lectura, abarcada por un doble contenedor prismático, con distintos desniveles de suelo y de techo, en un empeño mental por referirnos las diferentes terrazas de la orografía interior. Toda la sala queda cerrada lateralmente, aunque inundada de luz por unos lucernarios troncocónicos que Aalto estudió cuidadosamente para que en ningún momento penetrara la luz directa del sol, a fin de que el lector pudiera disfrutar del libro en cualquier posición. En el cénit dispuso la garita, el mostrador del bibliotecario, que controla todas las depresiones del paisaje interior de la biblioteca.

Estas reflexiones son la traslación de los pensamientos del propio autor que, en 1947, decía que:

“Cuando proyectaba la biblioteca municipal de Viipuri (...), pasé largos periodos ejercitando (...) la mano, a base de gran cantidad de bocetos ingenuos. A partir de montañas fantásticas cuyas laderas eran iluminadas por soles inclinados diversamente, la idea del edificio fue desprendiéndose poco a poco. La caja arquitectónica de la biblioteca está constituida por espacios de lectura y de préstamo situados a diferentes niveles y rellanos, mientras que el centro y el punto de control forman, por así decirlo, la cima de estos diversos niveles...”¹⁹”.

Imaginaba un paisaje, o lo soñaba, cuyo cielo estaba surcado por soles que se multiplicaban.

De nuevo la idea de un paisaje en el interior, ahora con más carga de abstracción, con la exigencia de un ejercicio intelectual para su entendimiento. Un paisaje que recorre la totalidad del espacio de la biblioteca, desde el vestíbulo de acceso hasta la atalaya del bibliotecario, describiéndonos los distintos cuadros y las diferentes perspectivas, dentro siempre de una atmósfera cálida que pretende el confort del usuario. En este tratamiento abstracto de continuidad entre el interior y el exterior y en esta incorporación conceptual de la naturaleza al contenedor estático se pueden intuir que Aalto estaba construyendo un **paisaje de la imaginación**, semilla de tantos paisajes que luego construiría.

6. El paisaje interior como cúmulo de experiencias.

Hasta aquí se han estudiado cuatro obras de la producción arquitectónica de Alvar Aalto. En todas ellas aparecen temas que se repiten y se reelaboran, que evolucionan con el paso de los años y que no se agotan en este discurso. Sin pretender agotar toda la gama poética del maestro, parece oportuno un epílogo a modo de resumen.

En el centro cívico de Seinäjoki se comprueba la vocación de Aalto por reinterpretar en claves actuales un paisaje arquitectónico que él llamaría sintético. Se trata de un **paisaje de la memoria** que evocaría las imágenes de las ciudades representadas en las pinturas del cuatrocientos italiano o por él visitadas. Lo que

era paisaje exterior, reconocible desde el territorio circundante por su silueta, se vuelve paisaje interior a la ciudad. En el ayuntamiento de Säynätsalo, además de aquellas connotaciones simbólicas relativas a los patios y las torres de los edificios institucionales, el maestro, repitiendo el mismo esquema anterior cambiando de escala, introduce el propio **paisaje de la naturaleza** en el corazón del edificio, domesticándolo al geometrizar sus agrestes contornos para que el bosque se torne jardín. Lo que era paisaje exterior se vuelve interior a la arquitectura y esta se reviste con las mismas texturas hacia el patio como hacia sus adentros.

En Villa Mairea, la naturaleza dominada, convertida en otro jardín, invade cada uno de los rincones de la casa, a través del filtro de las costumbres locales. Primero, asumiendo para la propia construcción las soluciones vernáculas. Segundo, desplegando en toda la residencia los materiales autóctonos. El espacio habitable se vuelve metáfora del bosque circundante como ejemplo del **paisaje de la tradición**. Lo que era orografía silvestre en el exterior se vuelve claro de bosque en el interior: el paseo por dentro revive imágenes de fuera. Por último, en la biblioteca de Viipuri, las fuertes dosis de abstracción intentan recrear un **paisaje de la imaginación**, inexistente en la realidad pero con base en la naturaleza. Lo que podría haberse logrado de una manera figurativa se sintetiza a partir de los conceptos del arte moderno de este siglo. Los horizontes exteriores en la mente de Aalto se vuelven **paisaje interior** de su arquitectura.

Para terminar, tal vez sea oportuno señalar que el paisaje de la arquitectura moderna de este siglo está plagada de hitos más o menos significativos, y que por la mente de todos puede desfilar una amplia muestra de estas obras, algunas todavía vivas, otras simplemente como el recuerdo de su existencia no muy lejana. Gran parte de estos accidentes topográficos resultan, en la mayoría de los casos, una vez desprovistos de ciertos dogmas, canteras duras y rectas, frías y distantes, aceptables como “lugares de culto”, difíciles como espacios confortables, que no soportan el peso del tiempo, del ambiente y de la intemperie. Sin embargo, las obras de Aalto “*alcanzan mayor profundidad y proximidad con la edad*”²⁰. Quizás sea porque este hombre, que “*nació en el confín*

20. PALLASMAA, JUHANI (1997) “EL (EX)TERIORIDAD Y EL INTERIOR DE LA ARQUITECTURA” EN: DAVIDSON, A. (WITH M. MIGNANI) & (COMPS), 1993, OB. CIT., P. 30.

21. CALIFE, S. (1997) OB. CIT., P. 3.

22. MOKOMA, S. (1993) OB. CIT., P. 25.

oroeste de Europa, allí donde el solitario paisaje anuncia el Polo²¹”, se encontró en incorporar un paisaje muy distinto en sus obras, cálido y sensual, donde la emoción es lo más importante²². Y la emoción es un **paisaje interior**.

Bibliografía

- ARCHITECTURAL MONOGRAPHS nº 4 -1978: *Alvar Aalto*, ed.: Academy Editions, Londres.
- CAPITEL, Antón, -1996: *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias* (enciclopedia *Summa Artis*, vol. 41ª), ed.: Espasa Calpe, Madrid.
- ENKEL, Ulla -1998, *Alvar Aalto. Taitelijä-Konstnären-The Artist, 1898-1976*, ed.: F.G. Lönnberg, Helsinki.
- DAVIDSSON, Aki; LATHI, Markku; MIKORANTA, Kaarina (coms.) -1993, *En contacto con Alvar Aalto*, catálogo de la exposición homónima organizada por el Museo y la Asociación Alvar Aalto, ed.: F.G. Lönnberg, Helsinki.
- FLEIG, Karl -1963: *Alvar Aalto: The Complete Work* (3 vols), Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich.
- GARCÍA VILAPLANA, Jordi -1998: *Viaje por la obra finlandesa de Alvar Aalto*, ed.: Fund. Caja Arquitectos, Barcelona.
- GLOBAL ARCHITECTURE -1972: *Alvar Aalto: Church in Vuoksenniska (Imatra), Finland, 1957-59*, ed.: A.D.A., Tokio. -1973: *Alvar Aalto: Town Hall in Säynätsalo, Säynätsalo, Finland, 1950-52*, ed.: A.D.A., Tokio.
- MONOGRAFÍAS A&V nº 66 -1997: *Alvar Aalto*, ed.: Arquitectura Viva, Madrid.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier; ZABALBEASCOA, Anaxu -1998, *Vidas construidas*, ed.: Gustavo Gili, Barcelona.
- SAINZ AVIA, Jorge -1997: "Arquitectura y Urbanismo del siglo XX" en: RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.): *Historia del Arte: el mundo contemporáneo* (vol. 4ª), Alianza Editorial, Madrid, pp.: 265-335.
- SCHILD, Göran -1994 (ed. 1996): *Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura, arte y diseño*, G.Gili, Barcelona. -1997 (ed. 2000) *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, Madrid.
- SOLÀ-MORALES I RUBIÓ, Ignasi -1995: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona.
- WESTON, Richard -1992, *Villa Mairea. Alvar Aalto. Architecture in Detail*, ed.: Phaidon Press Limited, Londres. -1997: *Alvar Aalto*, ed.: Phaidon Press Limited, Londres.