

«Alvar Aalto en El Escorial»

Eduardo DELGADO ORUSCO
Madrid

- I. Una introducción a Alvar Aalto.**
- II. Panorama español tras la Guerra Civil.**
- III. Alvar Aalto en El Escorial. Un finlandés en la corte del rey Felipe II.**
- IV. Epílogo español. El manifiesto de La Alhambra.**

Originalmente invitado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña para dar dos conferencias en Barcelona en el invierno de 1951, el arquitecto finlandés Alvar Aalto visitó, a continuación, la ciudad de Madrid y sus alrededores en donde mantuvo una serie de entrevistas con los arquitectos locales y participó en una de las célebres *Sesiones de Crítica de Arquitectura*¹, organizadas por Carlos de Miguel en el contexto de la revista *Arquitectura*, órgano del Colegio de Arquitectos de Madrid.

El título de mi comunicación a este Simposium expresa bien a las claras cuál es el contenido de la misma. En efecto, entre aquellas visitas por los alrededores de Madrid, el arquitecto finlandés fue conducido por sus anfitriones hasta las inmediaciones del Monasterio de El Escorial. No obstante, espero poder demostrar que la visita de Alvar Aalto, verdadero maestro del llamado *Movimiento Moderno* en arquitectura, podrá servirnos para matizar algunos de los peculiares planteamientos de este arquitecto y de sus anfitriones, en la medida en que El Monasterio de El Escorial mide, de una u otra manera, a sus visitantes.

I. UNA INTRODUCCIÓN A ALVAR AALTO²

Para empezar, y a modo de introducción, intentaré centrar la figura de Alvar Aalto, sabiendo que en este contexto, por más que se trate de un Simposium convocado por el Instituto Escorialense de investi-

1. Carlos de Miguel fue director de la revista *Arquitectura* desde el año 1948 hasta 1973. Su continuidad al frente de la misma durante tan dilatado tiempo y su capacidad de promoción de la arquitectura española, en particular, así como de la cultura arquitectónica, en general, terminó de convertirle en la principal referencia crítica de este período. Buena prueba de ello fueron las Sesiones de Crítica de Arquitectura o los Pequeños Congresos, donde durante tantos años se pasó revista a los principales acontecimientos críticos del panorama arquitectónico en y desde nuestro país.

2. Gran parte de las ideas aquí expuestas ya fueron apuntadas en un artículo publicado con motivo del centenario del arquitecto finlandés. Cfr. DELGADO ORUSCO, E., «100 años de Alvar Aalto: AA era postmoderno, pero guárdame el secreto». *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 62 (abril 1999) 110-114.

gaciones históricas y artísticas, y dedicado a las imponentes fábricas del Monasterio del Escorial, puede parecer una labor fatua.

Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976) pertenece por derecho propio a la Historia —con mayúsculas— de la arquitectura del siglo xx, y aún debe considerarse como uno de los maestros indiscutibles del ya mencionado Movimiento Moderno. Obras como la Biblioteca de Viipuri (1927-1935), el Sanatorio de Paimio (1929-1933), o las oficinas del Turun Sanomat, en Turku (1928-1930) no sólo son contemporáneas de las primeras arquitecturas que, en consecuencia, definieron lo que hoy conocemos como modernidad arquitectónica, sino que resultan, probablemente, las primeras en su escala adscribibles al mencionado movimiento.

Sin embargo, la obra y la personalidad del maestro Aalto manifiestan determinados contrastes con las de los otros arquitectos europeos participantes en la llamada modernidad arquitectónica³. Estas diferencias habrían de manifestarse más agudamente con el paso del tiempo, y especialmente tras la Segunda Guerra Mundial cuando el también llamado *Estilo Internacional* sufriese su primera gran crisis; un punto de inflexión que interpelaba a los *padres de la criatura* sobre cuál debía de ser la evolución de la historia de la arquitectura del siglo xx.

Las respuestas resultaron multiformes: desde el aparente inmovilismo —la *cristalización*— de una arquitectura pretendidamente intemporal, como la *miesiana*, hasta la personalísima y cuasi-escultórica expresión del Le Corbusier de Ronchamp (1950-1955), o Chandigarh (1950-1964), casi opuesta a los presupuestos puristas esgrimidos en las décadas de los veinte y treinta.

La personalidad y la obra del arquitecto americano Frank Lloyd Wright sufrieron mucho menos los avatares del paso de los años en la medida en que supo mantener las distancias con las polémicas de sus colegas europeos⁴. Así, Wright cultivó una obra de marcada evo-

3. Desde el principio cabe señalar la extraordinaria afinidad de Alvar Aalto con el norteamericano Frank Lloyd Wright; no sólo en lo referido al temprano organicismo —a la postre, la salida de la primera gran crisis del Movimiento Moderno—, sino también una proximidad de sensibilidades, como lo manifiesta el aprecio por lo local y, por tanto, una cierta negación de la incondicional internacionalidad de la nueva arquitectura.

4. Como bien señala María Teresa Muñoz, la cronología de Wright, significando, al mismo tiempo, el antes y el después de la arquitectura moderna, sin nunca integrarse

lución, aunque siempre mucho más dependiente de factores internos a la propia obra y a los intereses del autor que de las tendencias generales de la arquitectura moderna.

Este distanciamiento de la polémica pública es un posible primer punto común con Aalto. Se trataría, en última instancia, de un cierto divorcio con la teoría, postura sólo posible para los talentos plásticos más genuinos.

Y, sin embargo, de alguna manera es posible señalar que tanto en la obra de Wright como en la de Alvar Aalto se encuentra —desde el principio— el germen de lo que finalmente habría de ser la salida de la apuntada crisis de la arquitectura moderna tras la guerra. De hecho, en los proyectos del arquitecto finlandés señalados más arriba se pueden adivinar ciertos retazos comunes con la obra wrightiana y que podríamos enmarcar bajo el epígrafe común del *organicismo*.

También en común con el maestro de Wisconsin, y en cierta oposición con las posturas fundacionales de la modernidad, cabe señalar en Aalto una especial sensibilidad por la materialidad de sus obras; la textura, el color, el peso; categorías que tienden a particularizar el objeto arquitectónico, en oposición al universalismo reclamado por el —significativamente— denominado Estilo Internacional. Viene al caso recordar la insistencia de Aalto en encontrar una respuesta para cada obra, alejándose de las soluciones «intercambiables».

Ese aprecio del material condujo a Aalto hacia una especial concepción de la industrialización, diferente de la uniformidad reclamada por el paradigma moderno; se trataba de reservar un papel a la creatividad del usuario⁵; Aalto se convertía, así, en un valedor de la cultura del *bricolage*, tan en boga en nuestros días.

Asimismo, resulta altamente significativo el hecho de que Aalto sea, por encima de otras consideraciones, un arquitecto finlandés. Aalto proyectó y construyó en Alemania, en Dinamarca, e incluso en

plenamente en ella, pone en serias dificultades cualquier intento de esbozar una linealidad histórica para la arquitectura orgánica, e incluso para la modernidad arquitectónica. Cfr. MUÑOZ, M.ª T.ª, *La Otra arquitectura orgánica*. Molly Editorial, Madrid 1995, p. 20.

5. Aalto se refiere, en diferentes ocasiones de su obra escrita, al «*tiny man*», el «*hombrecillo*», en expresión que ilustra su afán de protección del usuario de sus arquitecturas, frente al soberbio desprecio de otros maestros modernos. Cfr. AALTO, A., 1955: «Art and Technology. Inaugural lecture of the Finish Academy». Publicado en RUUSUVUORI, A., *Alvar Aalto 1898-1976*, Helsinki 1981, p. 114.

Italia; pero carece prácticamente de obra fuera de Europa. Aalto siempre pensó en términos locales –periféricos–, aunque ese localismo incluyese algunos miles de kilómetros. El universo aaltiano resulta, así, geográficamente local. Podríamos anotarlo como una nueva negación del universal moderno.

El crítico griego Porphyrios destacaba, tomando prestado el concepto de *heterotopía* del pensador Michael Foucault, la facilidad de Aalto para trabajar simultáneamente con diferentes familias formales. Especialmente patente se hace este extremo en determinados proyectos, como el de la *Casa de la Cultura* de Helsinki (1958), ejercicio para el minoritario partido comunista finlandés, donde el conjunto se conforma mediante la integración de dos volúmenes desconcertantemente contrastantes: el uno, es curvo; el otro, prismático. El primero, cerámico; el segundo pétreo. El uno, claro; el otro, oscuro. El primero, ciego; el segundo calado.

Esta capacidad de conformación de un *todo* a través de la incorporación de diferentes universos formales evoca el aprecio que entre pensadores y artistas de nuestros días se observa por la *fragmentación*, por la integración de lo diverso, y que es propio de la mentalidad más genuinamente actual; es la categoría del *todo vale*.

Cabe también señalar como rasgo definidor de la obra –y aún de la personalidad de Aalto–, su capacidad para idear arquitecturas cuyos espacios resultan difícilmente aprehensibles con los métodos convencionales de representación. Así sucedía, por ejemplo, en el extraordinario Pabellón de Finlandia en la Feria de Nueva York (1938-1939)⁶, del que Bruno Zevi afirmó que «ninguna fotografía podría dar idea de la experiencia psicológica y estética experimentada por el que anda por la sala» o, por citar otro ejemplo, la sorprendente y original iglesia de Vuoksenniska en Imatra (1958).

En este hecho cabe adivinar otro rasgo que aleja a Aalto del entorno de la modernidad ortodoxa: la dificultad-incapacidad para comunicar sus ideas, sus proyectos o las categorías manejadas en los mismos. No es posible olvidar, a este respecto, que probablemente la consideración de esa *incomunicabilidad* de las categorías con las que Aalto se desenvolvía debieron pesar a la hora de rechazar definitiva-

6. Es sabido que Aalto obtuvo en este concurso los tres primeros premios (uno de ellos, al parecer, era una propuesta de Aino, enviada sin el consentimiento de su marido). Por lo dicho en el texto, aquí gran parte del mérito debe asignarse en la cuenta de un jurado, que supo entender la genialidad arquitectónica de un proyecto difícilmente comprensible en una representación convencional.

mente la oferta de formar parte del *staff* de profesores del MIT en Boston, mientras muchos de sus colegas europeos estaban desembarcando tras la Segunda Guerra Mundial en las universidades americanas.

En apoyo de la misma tesis cabe señalar la insistencia de Aalto en negar importancia a la palabra escrita o hablada; se trataría de una desconfianza –casi patológica– del maestro finlandés en la teoría. Ciertamente esta postura se encuentra muy próxima a la *negación de las grandes narrativas* para alcanzar el conocimiento postulada por Lyotard. En la actual situación del mundo, afirma el filósofo de la cultura postmoderna, ya no es posible legitimar el conocimiento apelando a *grandes narrativas*, como la elaborada por los ilustrados del XVIII sobre la emancipación del género humano a través de la razón⁷.

Así Aalto, en el célebre artículo de *La trucha y el torrente de la montaña*, publicado inicialmente en la revista *Domus* (1947), describía su propio proceso de proyectación como un desdoblamiento de dos mundos disjuntos; por un lado, el estudio minucioso del programa funcional; de otro, y tras abandonar momentáneamente aquel discurso, Aalto se entregaba a una cierta búsqueda inconsciente o, por mejor decir, subconsciente, de las formas guiado por su «instinto», convocando así a los dos hemisferios del cerebro a una síntesis relativamente alejada del doctrinarismo racional-funcional moderno. De alguna manera, y con esta metodología, Aalto se estaba sumando a los que negaban la dictadura de la razón, paradigma de la modernidad.

En el trasfondo de todos estos trazos puede hacerse una lectura de caracteres, todos ellos encuadrables en lo que ha venido a denominarse la postmodernidad cultural, y que autores como Baudrillard, o el propio Lyotard, consideran el muelle de desembarco de la maltrecha y agotada era moderna.

Esta consideración obligaría a una revisión de las categorías empleadas para clasificar la arquitectura del siglo XX. Lejos quedan oportunistas arquitecturas de muy inferior calado, pero cuyos autores han sabido acercarse al «ascua» de una civilización emergente, consi-

7. Cfr. BENNINGTON, G. (1988), *Lyotard. Writing the event*. University Press. Manchester, Gran Bretaña. También puede resultar útil, BENJAMIN, A., *The Lyotard reader*. Blackwell. Oxford 1989. Sobre el concepto de superación de las grandes narrativas cfr. LYOTARD, J. F., *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, París 1979. Trad. española: Cátedra, Madrid 1989.

guiendo el perverso efecto de manchar el nombre y taponar la salida a la crisis que todavía tambalea los cimientos de la cultura occidental.

Para terminar con esta introducción al mundo y a las categorías aaltianas, y con el ánimo de señalar la importancia de este arquitecto finlandés en la configuración, no meramente arquitectónica, del agitado fin del siglo xx, recordaré —con José Luis Pinillos⁸— que al mundo moderno le ocurre que son dos las almas que hay en él. Una es la razón encargada de que cada individuo ocupe su lugar exacto en el sistema. La otra no es sino un corazón que aspira a latir en libertad. Si hay algo que se ha puesto de manifiesto en el profundo debate de la postmodernidad cultural —no exclusivamente arquitectónica—, es que un alma ha crecido a espensas de la otra, y que la humanidad necesita de las dos. Al mundo en que vivimos le falta corazón. Sin él nunca saldrá del laberinto en que entró con la modernidad.

II. PANORAMA ESPAÑOL TRAS LA GUERRA CIVIL

En el ambiente arquitectónico español de la primera mitad del siglo xx y a falta de otras obras que mereciesen mayor elogio, se hicieron frecuentes las visitas al Monasterio del Escorial con los invitados a tal o cual evento en Madrid. Su fama le precedía y resultaban siempre visitas del gusto de los intelectuales, artistas y arquitectos extranjeros que visitaban nuestro país. Se trataba de una visita esperada y poco menos que «obligada».

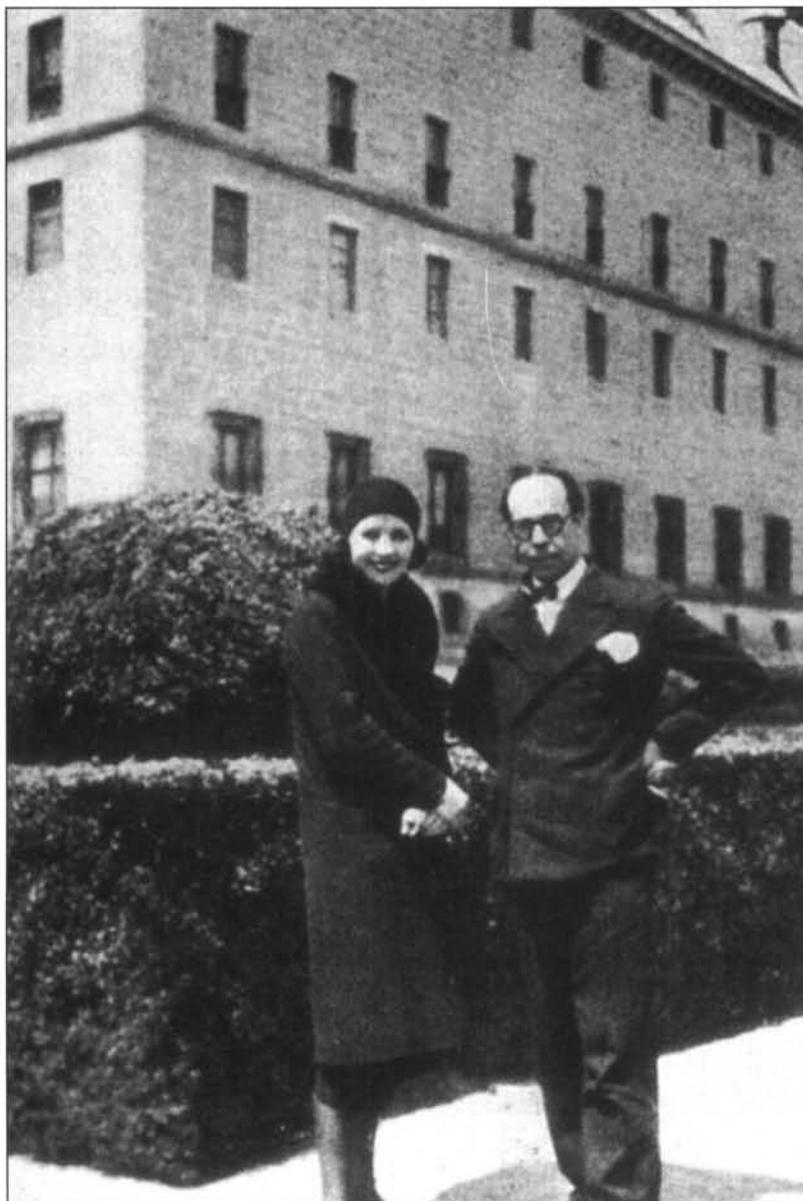
Puede que, en el terreno de la Arquitectura, la visita más famosa fuera la del maestro del Movimiento Moderno y auténtico propagandista de sus ideas, el arquitecto suizo Charles Edouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier. De esta visita se conserva una fotografía en los jardines del Monasterio en compañía de su amigo y mentor en España, el también arquitecto Fernando García Mercadal (figura 1). Le Corbusier ya había dado grandes muestras de su interés, y ello, a pesar de su ideología iconoclasta y renovadora, por llamémosle lo monumental en el contexto de la historia.

También se conserva una bella —y poco conocida estampa— del arquitecto holandés Theo Van Doesburg «junto a su novia» en los jardines del Monasterio (figura 2).

8. Cfr. PINILLOS, J. L., *El corazón del Laberinto. Crónica del fin de una época*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid 1997, p. 340.



Le Corbusier junto a Fernando Garcia Mercadal. El Escorial, 1928.



Theo van Doesburg junto a una señorita. El Escorial, 1930.

En general, podemos afirmar que la mayoría de los conferenciantes e invitados por la Institución Libre de Enseñanza, durante el primer tercio del siglo xx, fueron visitantes de esta grandiosa obra, en la medida en que, como se ha apuntado más arriba, los propios anfitriones consideraban al Monasterio del Escorial poco menos que la *quintaesencia* de lo español.

Sin embargo, transcurrida la Guerra Civil de 1936 también puede afirmarse que el panorama cultural en España sufrió un trágico y duro retroceso. Y no fue sino al filo de la década de los cincuenta cuando en aquel panorama pudo apreciarse un ligero repunte.

En efecto, transcurridos diez años del final de la Guerra Civil muchos factores hacían presagiar una evolución en el panorama social y cultural del régimen. Como ya se ha señalado, el signo político de los *Aliados* —vencedores en el *conflicto mundial*— produjo una tendencia de moderado aperturismo, más en el estilo que en la política real de la dictadura española.

En cualquier caso, el comienzo de la década de los cincuenta marcó la plenitud del *franquismo*. Desde 1949 ya existía una cierta ayuda económica norteamericana y el ritmo de crecimiento de la producción material volvía a los niveles de antes de la Guerra. Por esos años, los silenciados *maquis* dejaron de ser un problema. Y en el terreno político, la integración en el Gobierno de todas las familias admitidas en el régimen⁹ resulta la mejor definición del pragmatismo del General Franco.

De hecho, en sus relaciones institucionales extranjeras en este período, todo fueron triunfos para el régimen: el Congreso Eucarístico Internacional de 1952, en Barcelona, fue presentado como un ejemplo de paz político-religiosa. El 18 de noviembre, España ingresó en la UNESCO. El 27 de agosto de 1953 se firmó el Concordato con el Vaticano. En septiembre del mismo año se llegó al Pacto de Madrid

9. El 18 de julio de 1951 se anunció la formación de un nuevo Gobierno. Cuatro militares: Carrero, en la *Subsecretaría de Presidencia*; Muñoz Grandes al frente del *Ejército*; Moreno, de la *Marina*; González Galarza, del *Aire*. Dos falangistas: Girón, en *Trabajo*, y Fernández-Cuesta, en la *Secretaría General del Movimiento*. Dos del equipo de Artajo: el propio Artajo, en *Exteriores*, y Ruiz-Giménez, en *Educación*. Dos monárquicos tradicionalistas: el Conde de Valledano, en *Obras Públicas* y, en *Justicia*, Iturmendi. Completan la lista de Ministros una serie de técnicos, ante todo *franquistas*: Pérez González, en *Gobernación*; Planell, en *Industria*; Arburúa, en *Comercio*; Cavestany, en *Agricultura*; Gómez y de Llano, en *Hacienda*, y Arias Salgado, en el recién creado *Ministerio de Información*.

con los Estados Unidos, para el establecimiento de bases norteamericanas en suelo español, a cambio de una cierta ayuda económica y militar. En diciembre de 1953, Pío XII confería a Franco la Orden de Cristo, la mayor distinción pontificia para un católico seglar. En fin, en diciembre de 1955, España ingresaba en la ONU.

No obstante, el nacimiento a la vida pública de una generación que no había vivido –al menos en primera persona– la Guerra, favoreció un nuevo ambiente: una cierta *utopía*, aunque controlada, era posible.

En el plano político, la presencia en el Ministerio de Educación Nacional de Joaquín Ruiz-Giménez dio un sentido político a la trayectoria cultural, que representaban intelectuales como Laín Entralgo o Tovar, rectores respectivamente, de las Universidades de Madrid y de Salamanca. La tendencia de estos pensadores, enrolados en las filas del falangismo liberal, les hizo asumir posturas más liberales que falangistas. A ello contribuyó el talante democristiano del ministro.

Pero, como ya se ha señalado, el franquismo, y más a estas alturas, ya no presentaba un perfil monolítico. Junto a la corriente aperturista encarnada por Ruiz-Giménez, y que con los años acabaría derivando en una crítica abierta de moderada oposición al régimen, una tercera fuerza, derivada de un cierto integrismo católico y liderada originariamente por Rafael Calvo Serer, hacía acto de presencia a finales de los cuarenta.

Junto a esta evolución en el terreno político, se iba fortaleciendo la reanimación del clima cultural en España. A partir de 1950, se introduce en la escena literaria la temática social y realista con Buero Vallejo y Alfonso Sastre. También afecta a la poesía y a la novela un afán reivindicativo y realista con Celaya, Cremer, Sánchez Ferlosio, los Goytisolo, etcétera. De igual modo aparece un intento de superar los *fantasmas* de la Guerra Civil en obras tan representativas como *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero, o *Un millón de muertos* de José María Gironella.

En el mismo terreno de las artes, y como señalaba con clarividencia en su autobiografía José Luis Fernández del Amo¹⁰, poco después

10. Cfr. FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., *Encuentro con la Creación*. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. José Luis Fernández del Amo, leído en el Acto de Recepción Pública el día 10 de noviembre de 1991, y contestación del Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba, Madrid 1991, p. 61.

instalado en el *prominente observatorio* de la Dirección del Museo de Arte Contemporáneo, «*en torno a este año –1950– se produce por toda España, como una eclosión germinal de inquietudes por la renovación de las Artes. Puede hablarse de una nueva generación en la música, la poesía y en las artes plásticas: pueden darse nombres señeros en todas ellas. En este tiempo se remueve la situación política en ámbitos culturales y universitarios*». El propio Fernández del Amo «*participa y convive con sus promotores. En diversas capitales de provincias surgen individualidades y grupos con espíritu creador. Primeras tentativas de arte abstracto y de la nueva figuración. Otra vez señala Fernández del Amo «ha tenido la experiencia directa de su acción reveladora*».

En el panorama arquitectónico también es posible apreciar un notable enriquecimiento, debido –al menos en parte– a los viajes de nuestros arquitectos¹¹. Fueron precisamente los arquitectos pertenecientes a la nueva generación –titulados en esta década de postguerra– los que pasaron a protagonizar un debate para el que *sus mayores* carecían de vigor, y puede que de argumentos. Es la generación formada –en recuento de uno de sus protagonistas, Javier Carvajal– «*por Coderch, Alejandro de la Sota, Asís Cabrero, Aburto, Fisac y Sáenz de Oiza, maestros, algunos casi de nuestra misma edad, y los de la nueva generación de Molezún, Corrales, Paredes, yo mismo y tantos otros; con Bohigas; Correa; Milá; Moragas y el acompañamiento de prometedores nombres de Barcelona y otros lugares de España que harían ese recuento abrumador*»¹². No faltaron –y es de justicia reconocerlo– adhesiones a esta modernidad de arquitectos de otras generaciones –el mismo Carvajal destaca el nombre de Blanco Soler–, pero también hay que decir que éstos nunca llegaron a ocupar posturas tan combativas y comprometidas con la vanguardia como los anteriores.

11. Son ya míticas, entre otras, las estancias de Sáenz de Oiza en Estados Unidos y de Miguel Fisac en los países nórdicos. Cano Lasso tuvo conocimiento del racionalismo holandés en un viaje a Hilversum en 1949. También Gutiérrez Soto viajó ese mismo año a Estados Unidos y Brasil. Otros arquitectos, como Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal, Joaquín Vaquero o José María García de Paredes disfrutaron de estancias becadas en Roma, y éste último dedicó dos años a conocer las principales arquitecturas europeas.

12. Cfr. DELGADO ORUSCO, E. (en preparación), *Javier Carvajal Ferrer. Una larga conversación en su estudio*, Ediciones de la Universidad Camilo José Cela, Madrid.

Es –también– el caso de Gutiérrez Soto, que con su revisión en clave moderna de su propio proyecto del Alto Estado Mayor en la madrileña Castellana –precisamente después de un viaje por Estados Unidos y Brasil, visitando en este último país la obra de Niemeyer–, señaló, tal vez como nadie podía hacerlo, el cierre de una etapa y la apertura hacia otra distinta de búsqueda de la modernidad¹³.

Sin embargo, por su volumen, importancia urbana y aún representatividad oficial, el edificio que marcó un definitivo punto de inflexión en la arquitectura española fue el de la *Delegación Nacional de Sindicatos* en el madrileño Paseo del Prado, frente al edificio de la pinacoteca que da nombre al paseo. El encargo fue consecuencia de un concurso, ganado *ex-aequo* por los jóvenes Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto.

Las reflexiones en voz alta de Miguel Fisac, quien no quiso conformarse con el éxito –oficial y popular– de su conjunto para el CSIC, y siguió buscando hasta encontrar un modelo de arquitectura que diese respuesta a sus exigentes planteamientos en la arquitectura escandinava, marcaron también un giro en aquellos años al filo de la nueva década.

Pero, además de los viajes de nuestros propios arquitectos fuera de las fronteras españolas, otra forma de enriquecimiento profesional, y no menor, fueron las visitas de arquitectos extranjeros invitados desde aquí. Entre éstos, y en la España dominada por el aislamiento de la postguerra, puede que el más destacado fuera el del maestro finlandés Alvar Aalto.

III. ALVAR AALTO EN EL ESCORIAL. UN FINLANDÉS EN LA CORTE DEL REY FELIPE II

Así pues, adentrémonos, finalmente, en la visita de Alvar Aalto al Monasterio. Por lo que respecta a esta visita, todos nuestros datos se derivan de los testimonios de los arquitectos españoles anfitriones del finlandés y acompañantes, en su mayoría, en aquella tarde. Miguel Fisac –probablemente el primer introductor del organicismo en nuestro país– evocaba recientemente¹⁴ aquella visita: «(...) *llegamos*

13. Esa facilidad para un cambio de lenguaje en los proyectos de Gutiérrez Soto le definen como arquitecto de extraordinario oficio, fina intuición y lenguaje de oportunidad. El *estilo* entendido, poco menos que como *disfraz*.

14. Cfr. Entrevista a Miguel Fisac por Eduardo Delgado Orusco, 20 de abril de 2002.

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

Todavía hoy el arquitecto manchego, cūrado de muchos espantos no dejaba de manifestar su estupor y su sorpresa por la actitud de Aalto. En efecto, el arquitecto finlandés no quiso ni mirar lo que para nuestros arquitectos era «nuestro primer monumento»¹⁵. La sensación de desconcierto y de incredulidad es la dominante entre los testimonios recogidos —el propio Fisac, Asís Cabrero, Fernando Chueca, Rafael Aburto y Carlos de Miguel— en el Boletín de la Dirección General de Arquitectura de 1951, que daba cuenta de esta visita¹⁶.

De hecho, es posible que ante la actitud de Aalto en El Escorial, el propio Luis Gutiérrez Soto, en aquella jornada principal anfitrión por edad, por obra construida y por autoridad, se negase a prestar su testimonio —no recogido en el mencionado Boletín—, pues su propia obra quedaba públicamente en evidencia; efectivamente, conviene recordar el proyecto construido de Gutiérrez Soto para el Ministerio del Aire del General Vígón, consiste en una reedición de las trazas del Monasterio del Escorial construida, eso sí, en una versión más adaptada a los difíciles tiempos de la postguerra española, en ladrillo. También es verdad que la modernidad que al correr de los años practicaría Gutiérrez Soto, y que de hecho ya había practicado antes de la Guerra, nunca circuló cercana al modo orgánico aaltiano sino, en cualquier caso, mucho más próxima al decó, al expresionismo o al modo corbusierano de los arquitectos brasileños¹⁷.

15. Cfr. ABURTO, R., «El arquitecto Alvar Aalto en Madrid», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid 1951, p. 17.

16. Tampoco puede pasarse por alto la aportación de Alejandro de la Sota a este Boletín con una colección de nueve apuntes gráficos de la obra aaltiana, seguramente derivada de las imágenes expuestas por el arquitecto finlandés en su visita madrileña.

17. En este punto habría que hablar de Gutiérrez Soto como un verdadero maestro del lenguaje como disfraz. Resulta célebre «¿Arquitectura moderna? ¿Y por

Pero volvamos a los testimonios sí publicados de los otros arquitectos acompañantes del maestro finlandés, con el ánimo de terminar el recorrido de los hechos y terminar, finalmente, con las interpretaciones.

Hay que decir que Fernando Chueca Goitia dedicaba toda su participación, en aquel Boletín, a narrar una jornada en compañía de Aalto por las calles de Madrid. Aún no tratando directamente de la jornada en El Escorial, que hoy tratamos de analizar, recogeremos parte de sus testimonios, en la medida en que nos servirán para encuadrar los intereses de Aalto y completar nuestra interpretación final. Con minuciosidad propia de historiador más que de arquitecto, el hoy Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid señalaba que *«apresuradamente tengo que escribir estas líneas, que tratan de recoger la impresión de unas horas pasadas con tan destacado arquitecto, y como no puedo pensar en hacer nada que tenga, ni por asomo, un carácter de ensayo crítico sobre dicha personalidad, me reduciré a hacer la pequeña crónica de aquellas horas, relatando sencillamente cómo pasaron, lo que a la larga puede tener más interés que cualesquiera apreciaciones mías»*¹⁸.

Chueca señalaba que en aquella jornada, después de una breve charla con un pequeño grupo de arquitectos madrileños en el Hotel Nacional, donde se alojó aquellos días en Madrid Aalto, éste manifestó su deseo de emplear *«las horas de la tarde que le quedaban en hacer una serie de compras en Madrid. Todos los demás arquitectos se despidieron, reclamados por sus obligaciones, y yo me ofrecí a servirle de acompañante y de intérprete»*. Ya en la calle—continúa Chueca— *«salimos por el paseo de Trajineros, entre autobuses de línea y carros de mulas, y pronto me di cuenta de que Alvar Aalto hubiera deseado mucho más ir solo. Yo, más que una ayuda, era para él una traba. Me parece que el arquitecto es persona de gran independencia, y quién sabe si éste es acaso un rasgo de la mentalidad finlandesa: hombres de bosques solitarios y escondidos lagos»*.

Como se ha señalado el objeto del deambular por las calles de Madrid no era la visita de monumentos ni espacios arquitectónicos

qué no?», publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura* en marzo de 1950, que sintetiza bien a las claras su falta de compromiso con cualquier estilo y su capacidad para «travestir» sus arquitecturas según la moda de cada momento.

18. Cfr. CHUECA, F., «El arquitecto Alvar Aalto en Madrid», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid 1951, p. 13.

de interés, sino más bien *«otra cosa muy distinta: comprar chucherías para llevar a sus familiares y amigos de Finlandia, principalmente, claro está, objetos de españolada»*. Con este objetivo bien definido los dos arquitectos entraron en casa de Linares, donde se produjo un hecho de cierto interés para la comprensión de nuestra historia. En aquella tarde madrileña, Aalto escogió algunos *«abalorios gitanos»*, y en un momento de despiste de Chueca, también seleccionó unas castañuelas. *«Hicimos la cuenta con el dependiente, y cuál no sería mi asombro cuando vi que la cantidad total se elevaba nada menos que a seiscientas pesetas. A mis preguntas, el dependiente se mostró un tanto azorado, y me dijo que ya pensaba advertirme que el señor había escogido, sin saberlo, las castañuelas de más precio; que eran castañuelas de no sé qué madera muy especial, las más caras que existían (valían unas cuatrocientas cincuenta pesetas), y que sólo usaban los profesionales de postín. Yo le expliqué esto como mejor pude a Alvar Aalto, indicándole que para lo que él las quería (supongo que con carácter decorativo) tenía otras tan vistosas o más por el módico precio de quince o veinte pesetas; pero cuando oyó aquello de que las castañuelas eran de profesional, se puso (y ahora es muy oportuno decirlo) como unas castañuelas, y dijo que de ninguna manera dejaba aquel instrumento de virtuoso»*.

Las compras se prolongaron en busca de unos pendientes especiales para su hija y de una tela de gabardina, al parecer un producto muy difícil de encontrar y muy apreciado en Finlandia. Conseguidos esos objetivos, la entrevista terminó en el bar del Hotel Palace, donde la conversación entre los dos arquitectos se alargó tocando muy diversos temas. *«De todas aquellas correrías retuve la impresión de que Alvar Aalto es hombre de una sensibilidad delicadísima en materia de decoración (...). Alvar Aalto me dijo que cuando él está ocupado o enfrascado en algún tema de arquitectura, procura aislarse de todos los demás, considerando que un arquitecto debe ver muy pocas cosas y concentrar todo su interés y atención en ellas, para llevarlas a un alto grado de perfección. Me dijo que en Italia cerraba los ojos cuando pasaba delante de monumentos renacentistas y barrocos, y que él iba buscando sólo la esencial arquitectura mediterránea de los pequeños poblados campesinos»*. La conversación en el bar del Palace se extendió, según Chueca, *«más de hora y media»*, y probablemente lo más destacable para nuestros intereses en este momento –desentrañar los porqués de la actitud de Aalto frente al Escorial– pueda ser su testimonio sobre América y su arquitectu-

ra¹⁹, sobre la que señalaba su relativa aversión: «Según él, América no la resiste más de seis semanas seguidas; es su límite de elasticidad ya comprobado. Yo le pregunté por qué, y me contestó que en América el businessman está muy alto (y levantaba la mano por encima de la cabeza) y el arquitecto muy bajo (y hacía el gesto inverso), y que en Europa ocurre lo contrario».

En todas estas observaciones –probablemente más agudas de lo que pudiera parecer en una primera impresión– se dibuja un personaje aparentemente huraño, interesado mucho más por la tradición popular que por la que pudiéramos llamar culta (ya sea antigua o moderna) y buen conocedor de los materiales, particularmente de la madera –como lo revela la anécdota de las castañuelas–.

Las explicaciones de los otros arquitectos en el mencionado Boletín son mucho más sintéticas y generalistas, esbozando en casi todos los casos una cierta teoría sobre el maestro finlandés. Así, Rafael Aburto, después de una divertida descripción física del arquitecto finlandés²⁰, contrastada con el aprecio a su aguda sensibilidad, formulaba un comentario esclarecedor de la impresión ofrecida por Aalto: «(...) él es un hombre serio ante su arquitectura sencilla, primitiva y casi infantil, mientras nosotros demostramos, entre otras cosas, que manejamos con bastante alegría las formas trascendentales, que heredamos de nuestros mayores». Y continuaba Aburto, «Pero su actitud, más que de desprecio, refleja lo contrario: beligerancia y, por ende, defensa. Se defiende cuando en vez de caer en las redes del Prado, que juzga con razón lleno de tentaciones, huye a las afueras de Toledo. Se defiende, en parte, atacando, cuando no se manifiesta más que ante el ejemplo de mayor humildad arquitectónica (construcción rural no pensada), que surge impremeditamente a nuestro paso por las estribaciones de la sierra de Galapagar. Pero hay que reconocer que la misma actitud adopta ante ejemplos de ar-

19. Como otros muchos maestros europeos –Gropius, Mies, Hilberseimer, etc.– Aalto tuvo su experiencia americana cuando, después del arrollador éxito de su Pabellón de Finlandia para la Feria Mundial de Nueva York, que le valiera los encendidos elogios de Frank Lloyd Wright, fue invitado a dar clase en el MIT entre 1946 y 1948, estancia que aprovechó para proyectar y construir su célebre Edificio para dormitorios del MIT (Boston, 1947-48).

20. «Aalto es un hombre de constitución cuadrada, de cuello y manos macizas. Hecho para moldear el metal, curvar la madera, desbastar la piedra y contemplarlos después con sus ojos claros, donde se reflejan el silencio, la frialdad y la limpieza de su tierra nativa». Cfr. ABURTO, R., «El arquitecto Alvar Aalto en Madrid», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid 1951, p. 16.

quitectura madrileña actual que ante el Monasterio del Escorial. Más ausencia presente que incomprensión. Se defiende cuando, sentado en la terraza, da la espalda a nuestro primer monumento y se enfrenta con algo actual no mencionable».

Miguel Fisac, de cuyos labios hemos escuchado el relato más próximo a lo sucedido en aquella memorable tarde en las inmediaciones del Monasterio del Escorial, y principal introductor en nuestro país del organicismo –corriente de la que Aalto era, por entonces, el principal valedor, y entendida como criterio y no como mero recurso formal–, a raíz de su viaje, entonces todavía relativamente reciente, a los países nórdicos²¹, se mostraba, no obstante, cauto en sus manifestaciones de entonces. Distinguía Fisac entre el hombre –«un hombre natural, sencillo, cordial, que en ningún momento presentaba una posición estudiada de personaje mitológico»–, su juicio sobre el trabajo de los demás –«en esto no había ni crítica ni desprecio. Había, sí, algo desconcertante, y es su falta de sentido de la curiosidad y del juicio sobre obras arquitectónicas que no están en su línea estilística, ya sean buenas o malas, nuevas o antiguas»– y la faceta estrictamente profesional, «(...) que en este caso no se ha puesto en juego. Solamente sus intenciones de captación de algunos detalles que puedan servir a su temática plástica: la observación de los efectos abstractos de los rayos del sol sobre unos visillos, o el entusiasmo ante un muro encalado sobre un paisaje rocoso desnudo».

En un sentido muy cercano se expresaba Francisco de Asís Cabrero, quien valoraba que «en su estancia en España es significativa la atención que ha puesto al ver en la arquitectura de sus pueblos la adaptación al medio, hasta en sus detalles, texturas, en fin, la espontánea plástica de sus construcciones populares. Por el contrario, no se ha detenido en las molduras del Museo del Prado y trazados del Escorial». El mismo Cabrero daba explicación a estas dos reacciones: «la primera responde a conceptos que es necesario conocer y cultivar íntimamente, la segunda responde a la verdad de este tiempo. Nunca, normalmente, va a necesitar y tener en cuenta en sus obras una ornamentación particularista e impracticable, así como

21. El viaje de Miguel Fisac, junto al también arquitecto Juan Antonio Balcells, tuvo lugar durante los meses de octubre y noviembre de 1949. Motivado por el encargo del Instituto Cajal de Microbiología para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tenía como principal objetivo estudiar los modos de estabulación de animales, y en el mismo recorrieron Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca y Holanda.

*una planimetría de innecesarios pies forzados*²². *La Historia, la Arqueología y la Literatura es de suponer que le interesen, pero no parece confundir su arquitectura*».

A pesar de su célebre carácter despistado, Cabrero adelanta en estas declaraciones *«la verdad de este tiempo»*, oponiéndose a la regresión historicista que había caracterizado la década de los cuarenta en nuestro país y que ya tornaba a su fin, en parte, debido a las luces arrojadas por su proyecto ganador del Concurso para el Edificio de Sindicatos en el madrileño Paseo del Prado, frente al Museo del mismo nombre.

Finalmente, Cabrero señalaba que *«en su conversación se manifestó contrario a la standarización en la arquitectura, así como su intención propagandística de muchos casos actuales de América»*. Para terminar, con una loa tan plena de admiración como puede que de distancia: *«Esta honradez en su trabajo (libre de prejuicios, aficiones e imposiciones ajenas) puede que sea en estos tiempos una cualidad más bien de países del Norte. La unión íntima de honradez y creación original de la arquitectura de Alvar Aalto es su mejor característica. Las lecciones de sus construcciones son las más necesarias»*.

El último testimonio recogido en aquel Boletín, el de Carlos de Miguel, parece mostrar juntamente el orgullo por la recepción de Alvar Aalto en nuestro país como su agradecimiento por la ausencia de críticas directas a la producción arquitectónica española del momento: *«en lugar de colocarnos el fácil latiguillo al uso de nuestro atraso arquitectónico, entendió que, puesto que los arquitectos españoles (que él comprobaba éramos gente normal y corriente) estábamos haciendo esta arquitectura llamada tradicional, nuestras buenas razones tendríamos para ello»*. En estas palabras cabe apreciar, tal vez un aire de justificación, y hasta de disculpa, provocado por el contraste con la valiosa y vanguardista obra aaltiana.

Finalmente, y con la perspectiva de los casi diez años transcurridos desde la visita de Aalto a nuestro país, mucho más comprensivo con aquellas *excentricidades*, resulta el testimonio del también arquitecto Luis Moya Blanco, quien no conoció de primera mano

22. *«Planimetría rigurosa, innecesaria y absurda de aplicar; ahora que no quiere decir que no se admita situándola en un siglo. Exactamente lo mismo, el considerar a la rígida sociedad medieval, innecesaria ahora, pero admirable en otros tiempos, junto al Cid Campeador»*. Nota del propio Francisco de Asís Cabrero en el mismo Boletín.

aquella reunión escurialense y, sin embargo, señalaba algunos años después refiriéndose a Aalto: «Si entró en una tienda de souvenirs, fue para comprar las castañuelas más caras, que reconoció como las mejores por la clase de madera, que él, como finlandés, apreció en el acto. Cuando estuvo en El Escorial se volvió de espaldas al Monasterio, que no era su terreno, para mirar al monte, que sí lo era». Y continúa Moya: «Pocas veces puede verse tan claro ejemplo del hombre orteguiano unido a su circunstancia, como el caracol a su concha. Esta circunstancia, para él, es Finlandia»²³. En efecto, la lucidez de Moya parece dar con la clave de la sorprendente actitud de Aalto en su visita al Monasterio del Escorial.

En síntesis, para explicar la actitud de Aalto, podría apuntarse el contraste que la obra escurialense planteaba con el modo de aproximación del arquitecto finlandés a sus proyectos. Un modo, diríamos, «blando», intuitivo, de una enorme sensibilidad al sitio, a los materiales, al programa. Tal vez todo lo contrario de la rotundidad del Monasterio, un proyecto que parece ejecutado de una sola vez.

Si antes hablábamos del carácter postmoderno de la obra aaltiana, éste lo sería, en la misma medida, de su proximidad al denominado «pensamiento débil» del pensador italiano Vattimo, expresión de un modo de ser y de conocer llamado a dominar este siglo XXI. En efecto, la extraordinaria sensibilidad de Aalto parece apuntar en un sentido opuesto a la modernidad del Monasterio.

IV. EPÍLOGO ESPAÑOL. EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA

Al plantear esta investigación, ya señalé que me interesaba, tanto como descifrar, las razones de la actitud de Alvar Aalto frente al Monasterio de El Escorial, su repercusión en la comunidad de arquitectos españoles que le recibieron y más, concretamente, en la comunidad madrileña.

Sirva, no obstante, la aproximación que a una definición del *organicismo* hizo José María Sostres, figura destacada del foco catalán de los cincuenta, y que Ángel Isac glosa e incluye en su Estudio Preliminar a la reedición que del Manifiesto de La Alhambra se hizo en 1993: «José María Sostres detallará los principios del organicismo,

23. Cfr. MOYA BLANCO, L., «Alvar Aalto y nosotros», *Arquitectura*, 13 (Madrid 1960) 31.

destacando su capacidad para valorar los elementos autóctonos frente a la tabla rasa del funcionalismo internacionalista, su interés por la "poesía íntima de los materiales naturales", la apreciación de la Naturaleza y el Paisaje en el momento de dar forma al proyecto, y, en definitiva, juzgando que lo orgánico en arquitectura era "más una manera de sentir que un lenguaje normativo" ... y más ligado, por tanto, al caso concreto y diverso, a las circunstancias generales, al país, a la raza, a la personalidad o al grupo»²⁴.

En estas líneas se condensa gran parte de la inspiración que el maestro finlandés pudo infundir en los arquitectos españoles de la época, como expresión de su peculiar sensibilidad. Peculiar sensibilidad que, no obstante, sirvió para encabezar la necesaria renovación de la arquitectura moderna internacional –y también española– a partir de esas fechas. Una renovación, y no es casualidad, uno de cuyos principales jalones en nuestro país fue, precisamente, el citado Manifiesto de La Alhambra, en la medida en que este documento fue el resumen de los arquitectos del foco madrileño, más preocupados por la renovación de la arquitectura española a comienzos de la decisiva década de los cincuenta.

En efecto, este documento marca un vector de desplazamiento de los intereses y las sensibilidades del medio profesional en la España de los cincuenta. Un vector desde la rotundidad y la limpieza del Monasterio del Escorial hacia otro modelo, probablemente no menos importante en la Historia de la Arquitectura española, como es el conjunto de La Alhambra.

Así, los arquitectos españoles presentes en la redacción del documento centraron su atención en temas como las «*Formas*», las «*Construcciones*», los «*Jardines*» o la «*Decoración*», inspirados, como queda dicho, por el conjunto nazarí, y puede decirse que también en la enseñanza aaltiana. Temas que adoptan en La Alhambra valencias casi opuestas a las presentes en el monumento escorialense. Sus valores, los del Monasterio del Escorial, son otros; probablemente más ligados al orden, a la sobriedad, al rigor y a otros conceptos análogos que guiaron la arquitectura española durante la década de los cuarenta y de los que, por ese mismo motivo, se quiso huir en

24. Cfr. Estudio Preliminar de Ángel Isac en AA.VV. (1993), *Manifiesto de La Alhambra*. ed. de la Fundación Rodríguez-Acosta y la Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Granada, España. p. 29. El artículo citado es SOSTRES, J. M., «El funcionalismo y la nueva plástica», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid 1950. pp. 10-14.

los cincuenta en un movimiento pendular, que sirvió para marcar el camino de la homologación de aquella arquitectura en el contexto internacional y para lo que sirvió de guía la visita del maestro finlandés y su actitud ante el Monasterio del Escorial.



Paisaje español dibujado por Alvar Aalto, 1951.