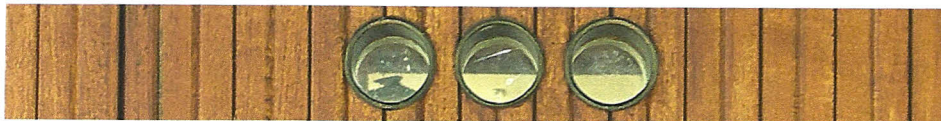




VILLA MAIREA REVISITADA. UNA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DE SUS DIBUJOS CONCEPTUALES

José Antonio Franco Taboada



El lenguaje arquitectónico de Aalto. La villa Mairea como punto de inflexión

En París, el 10 de junio de 1931, Le Corbusier escribe una carta a Alberto Sartoris, que le ha solicitado un prefacio para su libro sobre la “*Architettura razionale*”. En ella le critica el título del libro, por limitado. Incluso le señala que es un “verdadero pecado”, aunque la palabra racional se pueda considerar en puridad funcional. Para él, la palabra arquitectura tiene algo más mágico que racional y que funcional, alguna cosa que domina, que predomina, que se impone. Sartoris cambia el título de su obra por el de “*Gli elementi dell’architettura funzionale*”, y le añade el subtítulo de “*Sintesi panoramica dell’architettura moderna*” 1. Para Carlo Ciucci, que se encarga de la introducción, y que seguramente ha leído el prefacio, aunque no lo cite expresamente, la arquitectura racionalista es funcionalista, utilitaria, en fin, moderna, y es el principio de un nuevo arte.

2 / Según JUSTO ISASI, “La Villa Mairea, la casa de recreo de Mairea, es el lugar mágico donde la nueva sensibilidad se revela con más fuerza. Parece que en ella se combinan el talento de Aalto y la sutileza de su mujer, Aino Marsio, con la fortuna y la cultura de los Gullichsen, que hicieron posible el milagro.” (En “Otro modo de habitar”, *Arquitectura Viva*, nº 66, 1997, p. 22)

3 / Hijo del promotor, fue alumno de Aalto. Arquitecto y catedrático h.c., ha sido profesor invitado en el Instituto Berlage de Ámsterdam.

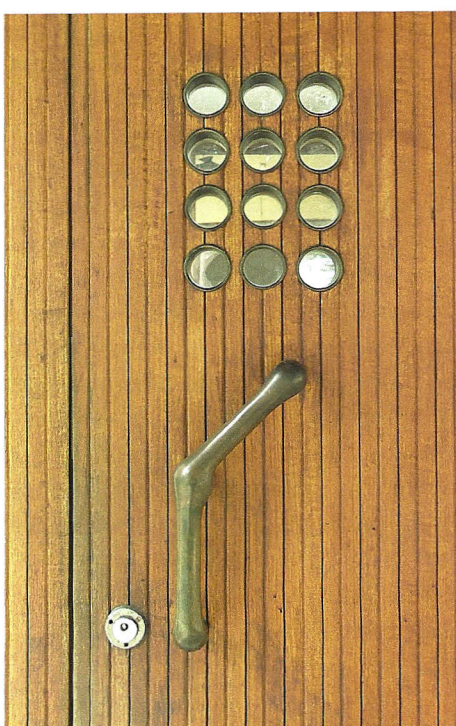
4 / “EN CONTACTO CON ALVAR AALTO”. Catálogo de la exposición organizada por el Museo Alvar Aalto y realizada en 1993 en Sevilla, Valencia y Barcelona, pp. 63 y 64.

En esas fechas Aalto acaba de terminar el edificio del periódico “*Turun Sanomat*” en Aabo (1930), que el libro de Sartoris recoge ampliamente, así como unas vistas de unas oficinas bancarias también en Aabo, la fachada sur de una casa popular en Turku y la maqueta de la que será una de sus obras principales en esta época, el sanatorio antituberculoso de Paimio, comenzado en 1929 y terminado en 1932.

Aalto tardará poco en encontrar ese algo “más mágico” que según Le Corbusier alberga en potencia la arquitectura moderna y, tras algunas obras pioneras, lo encontrará mientras desarrolla el proyecto de Villa Mairea (fig. 1), un encargo del rico matrimonio de ascendencia noruega formado por Marie y Harry Gullichsen, coleccionistas de arte, realizado a otro matrimonio amigo, el formado por Aino y Alvar. Aunque se trata de una obra incluso paradigmática de Aalto, la intervención de Aino, sobre todo en los detalles, fue muy importante 2 (fig. 2). Para Kristian Gullichsen 3 Villa Mairea es precisamente un lugar de diálogo entre dos categorías, lo emocional y lo racional, un híbrido entre el cubismo francés y las costumbres locales de los habitantes del bosque (fig. 3). Pero sobre todo supone la antítesis al canon moderno 4. En todo caso, no sería exa-



1. Fachada principal (sur) de Villa Mairea. Mayo 2005.
2. La manilla de bronce simula una rama de árbol. Homenaje vernáculo y racionalismo geométrico se combinan armoniosamente a la entrada de la Villa. Mayo 2005.
3. Al nordeste de la casa, y unida por un porche, se sitúa la sauna a modo de cabaña en el bosque, con cubierta herbácea. Mayo 2005.



4. Esquina suroeste de la sala, con el dormitorio de Maire Gullichsen encima y el estudio detrás.

A la derecha, porche de entrada. Mayo 2005.

5. Desde la entrada la sala invita a un doble recorrido: la chimenea en el ángulo y el jardín interior a la derecha y la zona con el piano y el bosque exterior a la izquierda. Mayo 2005.

6. La chimenea vuelve a unir una concepción vernácula con un guiño a la modernidad a través de una concavidad, a manera del molde o huella de una forma de Arp o de Moore. Mayo 2005.

5 / Destruído, está en lento proceso de reconstrucción, aunque mejor podríamos decir que se está construyendo de nuevo. Del revestimiento primitivo sólo se conserva una parte mínima al fondo de la sala.

6 / CIRLOT, JUAN-EDUARDO, "Arte del siglo XX". Tomo 1: Arquitectura y escultura. Barcelona, 1972, p. 37.

7 / ARGAN, GIULIO CARLO, "El arte moderno". Tomo II: La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea", Valencia, 1975, p. 503.

8 / CAPITEL, ANTÓN, "Alvar Aalto", Madrid, 1999, p. 104.

9 / DUANY, ANDRES, "Principios arquitectónicos en la obra de Alvar Aalto", en "Alvar Aalto", Barcelona, 1998, p. 89. Para Duany, las claves para comprender la arquitectura de Aalto como sistemática son tres. La primera identifica una aguda sensibilidad hacia la dualidad que excluye soluciones homogéneas. La segunda reconoce la primacía de la percepción y el punto de vista del hombre como determinante formal. La tercera indica la presencia de referencias a la arquitectura griega clásica a lo largo de toda la obra de Aalto.



gerado decir que supuso un punto de inflexión entre la arquitectura funcional, tal como se entendía este término en los años treinta del siglo pasado y una nueva sensibilidad arquitectónica, aunque con claros antecedentes entre los que destaca el techo ondulado de la biblioteca de Vjppuri 5 (fig. 4).

Sobre el camino emprendido entonces por Aalto, algún historiador, como Juan-Eduardo Cirlot ha llegado a decir que supuso una liberación de la estereometría racionalista aprendida de Gropius 6. El término que llegó a acuñarse para definir la arquitectura de Aalto de "organicismo racionalizado", del que también habla Cirlot, es en cambio para Giulio Carlo Argan un racionalismo que "no puede considerarse naturalista, más que empírico se podría llamar biomórfico" 7. Antón Capitel lo expresa de otra manera, al decir que "Quizá sea Villa Mairea la obra que expresa más intensamente la condición «impura», no esquemática, propia de la arquitectura aaltiana." 8 En cualquier caso, aunque en Aalto resulta a primera vista difícil encontrar la clara geometría reguladora de los primeros maestros de la arquitectura moderna, como Gropius o Mies, es posible "demostrar la existencia de una sintaxis arquitectónica extremadamente sistemática... (sus) edificios canónicos tienen principios racionales consistentes bajo sus estructuras formales y organizativas aparentemente idiosincrásicas.", en palabras de Andres Duany. 9 (figs. 5 y 6)





10 / "THE ARCHITECTURAL DRAWINGS OF Alvar Aalto. 1917-1939. VOLUME 10. Villa Mairea, 1938. Villa Mairea, 1938-1939"., New York and London, 1994. El sistema de clasificación del Archivo Alvar Aalto utiliza dos grupos de dígitos, de los que el primero se refiere al tipo de edificio y el segundo, al número de orden del archivo. En este caso el primer grupo será siempre el nº 84, que dentro del grupo 8, "Edificios Residenciales", se refiere a las "Casas privadas en ciudad, Villas grandes", por lo que se ha omitido en el texto. Los dibujos de Aalto recogidos en el presente artículo proceden de dicha publicación. Las fotografías son del autor.

El lenguaje gráfico de Aalto. Las plantas como generadoras de la idea arquitectónica

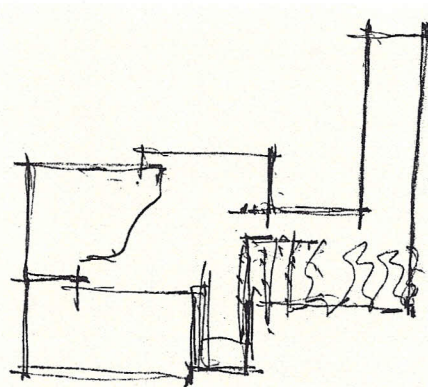
Esta evolución de Aalto puede rastrearse en el impresionante conjunto de dibujos que se conservan del largo proceso que supuso el proyecto y la construcción del edificio 10. El conjunto se divide en varios capítulos. El primero recoge los croquis o bocetos (*sketches*) realizados en 1938 y 1939. El segundo la denominada "versión temprana" (*early versión*) de 1938, la tercera la denominada "proto-Mairea", de 1938. La cuarta y la quinta la "versión final" (*final versión* y *final versión, unnumbered drawings*), de 1938-39. La sexta recoge los últimos dibujos modificados (*later alteration drawings*) Por último, se recogen los dibujos realizados en 1991 por el estudio Aalto (*later measurement drawings*) Estos dibujos recogen la obra realmente construida, puesto que durante la misma se realizaron numerosas alteraciones sobre los planos de la "versión final", que constituyeron la base de su construcción. A pesar de la ingente cantidad de dibujos que se conservan, otros muchos se han perdido, pero los que quedan impresionan por la dedicación del arquitecto y de su estudio a una obra relativamente pequeña.

Analizar los croquis de Aalto, aunque hablemos de dibujos, no deja de ser una teorización. Y Aalto dejó bien clara su postura sobre la letra impresa cuando dijo, en un semi-imaginado diálogo platónico, en el que su *alter ego* era su buen amigo Giedion: "El Señor creó el papel para los dibujos ar-

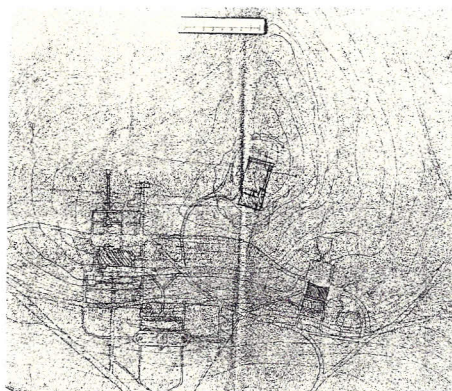
11 / AALTO, ALVAR, "Artikkelin asemasta", "A modo de artículo", en SCHILDT, GÖRAN, editor, "Alvar Aalto. De palabra y por escrito", Madrid, 2000, p. 369. Este diálogo fue publicado en el nº 1/2, 1958 de la revista *Arkkiitehti-Arkkitektton*, revista profesional en la que solía publicar sus obras.

12 / BROSA, VÍCTOR, "Aalto hoy", en "Alvar Aalto", Barcelona, 1998, p. 15.

13 / BROSA, VÍCTOR, ob. cit., p. 23. Brosa recoge una parte sustancial de una conferencia pronunciada por Rafael Moneo en la E. T. S. de Arquitectura de Barcelona el 3 de febrero de 1981, dentro del ciclo "Alvar Aalto y la Difusión del Movimiento Moderno".



7. Croquis 84-172. Planta principal.



8. Croquis 84-423. Plano de situación.

quitectónicos; todo lo demás –al menos para mí– es malgastarlo. *Torheit* (necedades), diría Zarathustra." 11 En consecuencia, entiendo que el presente análisis debe considerarse sobre todo como una remisión a los propios dibujos de Aalto en que se apoya. Víctor Brosa señala al respecto: "¿Cómo podemos pues intentar desbrozar con cierta dignidad la arquitectura de Aalto desde la escritura cuando el mismo Aalto desautoriza nuestra voluntad?" 12. Intentemos por tanto escribir sobre Aalto sin intentar llegar a dogmáticas conclusiones cerradas.

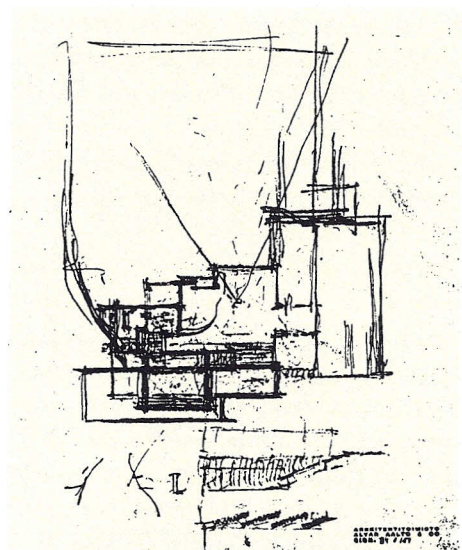
De los croquis o bocetos del edificio son especialmente relevantes las plantas, que se concentran sobre todo en los croquis numerados del 150 al 298. Para Moneo, "Aalto es fundamentalmente un arquitecto que trabajó sobre la planta", en contraste con Le Corbusier, o Stirling, y yo añadiría Alejandro de la Sota, mucho más cercano a nosotros, que trabajaron sobre todo con la sección. 13

En las plantas puede apreciarse claramente la organización en L que a la postre sería la definitiva y una notoria disposición ortogonal de los espacios, como se observa por ejemplo en el dibujo 172 (fig. 7). Puede considerarse una consecuencia lógica del planteamiento de su propia casa en Munkkieniemi, acabada apenas dos años antes. Pese a ello, en toda esta serie de dibujos aparecen continuamente algunas curvas que podrían considerarse invariantes del proyecto. La más evidente define parte del espacio principal, que inicialmente sería una zona de exposición al público, luego la sala, de la planta baja, que zonifica claramente, como en el mismo dibujo 172 citado.

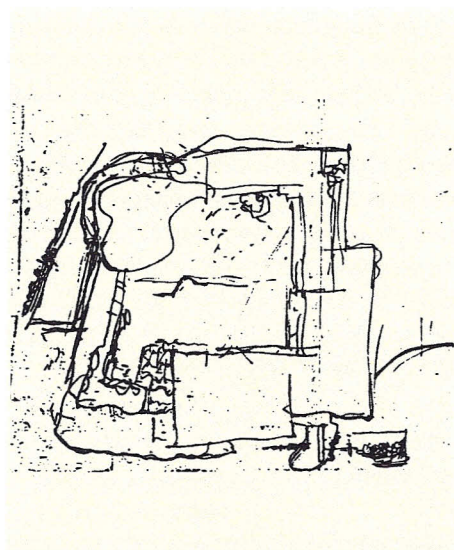
También se puede rastrear en esta serie de plantas la concepción de la implantación en el lugar del edificio. En el conjunto de los croquis de situación, compuesto únicamente por tres dibujos, los numerados 424, 425 y 426, se recogen los accesos a la finca. En el 424 no aparecen nada más que los pre-existentes, pero puede apreciarse como las curvas de nivel señalan casi naturalmente una elevación en medio del paisaje. En el 425 Aalto ya situó muy esquemáticamente el edificio como una U abierta al norte, pero sin accesos. Fi-



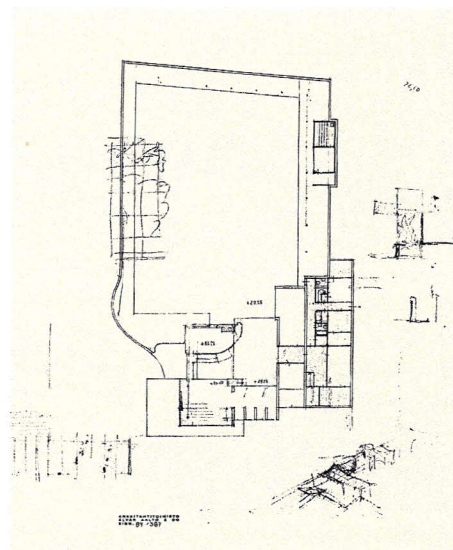
14 / El dibujo de Wright que aquí se recoge fue publicado en la fotografía de la portada de *Time magazine* del 17 de enero de 1938, en una pared detrás de Wright.



9. Croquis 84/157. Planta principal.



10. Croquis 84-286. Plano de situación.



11. Croquis 84-387. Planta principal y del jardín, perspectiva aérea.

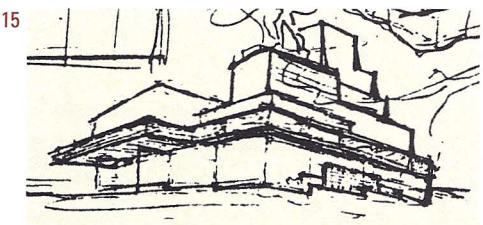
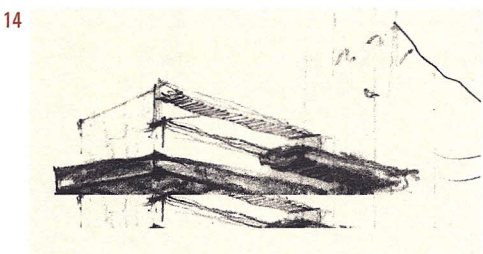
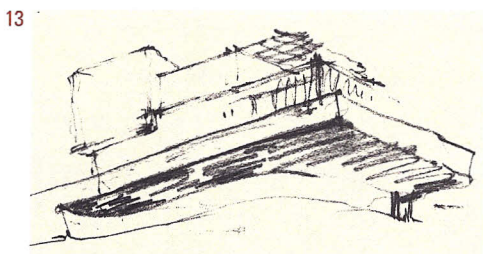
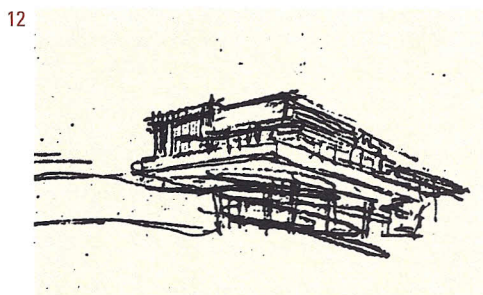
nalmente, en el 423 (fig. 8) están situados el edificio y el camino de acceso. Pero lo que destaca en esta primera idea de la implantación del dibujo 423 es el gran patio interior, que aparece posteriormente también cerrado en numerosos croquis, como los numerados 157, 286, 387 (figs. 9, 10, 11), y ya claramente en los dibujos ya decididamente proyectuales de la “versión temprana”, 391 a 440, en los que no es posible distinguir los diferentes periodos en el proceso de diseño, con una piscina a veces rectangular y otras con lados rectos y curvos. El patio se convierte finalmente en un espacio semiabierto que se integra perfectamente en el bosque circundante y cuya privacidad le viene dada por su ligera sobre-elevación y por la gran acentación que supone el porche de entrada, que obliga al visitante a pasar este filtro antes de acceder al interior de la vivienda, y a través de la misma al patio. Patio que está dominado por

la orgánica forma de la piscina, que parece haber adquirido finalmente esta forma consecuentemente con la decisión de renunciar al patio cerrado geoméricamente para adaptarse a las formas de la naturaleza omnipresente en Finlandia, a manera de metáfora del lago también omnipresente en el paisaje. La concepción cartesiana del jardín francés ha dado paso finalmente a la influencia oriental, muy presente en esta etapa en Aalto, tamizada quizás por su previa adaptación inglesa.

Las perspectivas volumétricas en los croquis de Aalto

En esta misma serie de dibujos aparecen unas perspectivas de la volumetría exterior del edificio muy reveladoras en relación con el concepto inicial del mismo que tenía Aalto. Quizá las más significativas sean las correspondientes a los dibujos 199, 202, 239 y 285 (figs. 12 a 15)

Toda esta serie de dibujos, como han señalado estudiosos como Robert McCarter, guarda un parentesco evidente con la *Fallingwater*, de 1936, la famosa casa de Frank Lloyd Wright, que había sido expuesta en el MOMA neoyorquino y publicada en numerosas revistas de arquitectura (fig. 16). Los dibujos 202 y 239, los más expresivos de la idea del arquitecto, son muy probablemente, según Göran Schildt, de febrero de 1938 ¹⁴. Lo que interesa señalar aquí es como el atractivo formal de la casa de Wright pudo inducir a Aalto en un primer momento a intentar una aproximación casi literal en la esencia del proyecto a un planteamiento que en Wright podía justificarse claramente por el hecho de que se implantaba precisamente sobre una cascada y con puntos de vista a un nivel muy inferior al de la entrada de la misma. Y si bien la casa de Aalto está situada sobre una colina, la realidad física del entorno parece finalmente



12. Croquis 84-199. Detalle. Perspectiva.
 13. Croquis 84-202. Detalle. Perspectiva.
 14. Croquis 84-239. Detalle. Perspectiva.
 15. Croquis 84-285. Detalle. Perspectiva.
 16. Croquis de la Fallingwater, de Frank Lloyd Wright.

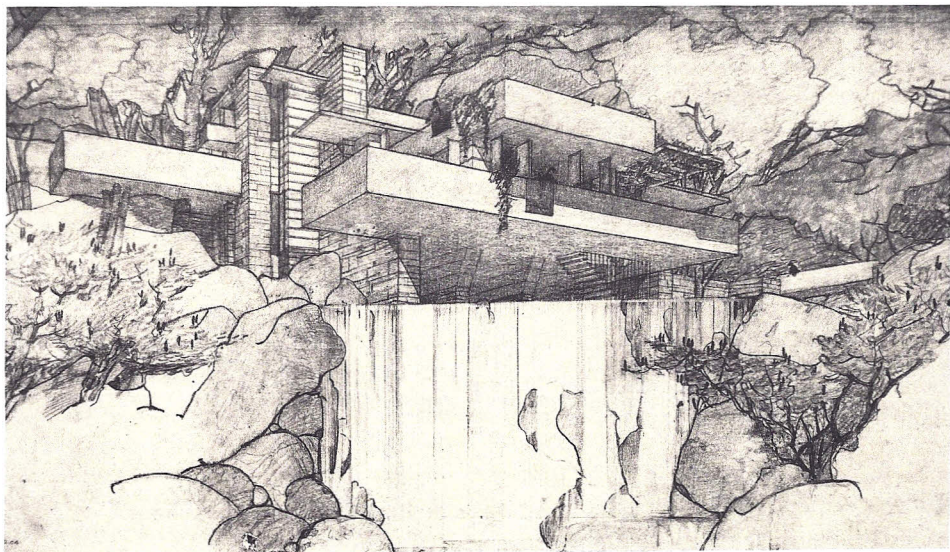
haber calado en Aalto, tan respetuoso por lo demás con el mismo, y conducirlo a una solución tan diferente que, si no fuese por la constancia documental de estos dibujos, difícilmente podría suponerse que estuvo en el origen del proyecto.

Pero aún con esta clara influencia, algunos de estos croquis de Aalto, marcan una sutil diferencia conceptual con Wright, que se aprecia en la curva que serpentea orgánicamente bajo el voladizo principal. Así, en el dibujo 202 la curva puede entenderse como un cuerpo sobre el que se apoya el gran voladizo superior, y no meramente como un accidente del terreno. Es decir, que esta intención orgánica de Aalto no parece incompatible con el juego racio-

nal de los volúmenes de Wright y su escuela de Aalto. En el dibujo 239 aparece, incluso más aparente, una pared curva debajo de un gran voladizo en terraza, pero que se convierte en un cierre más cartesiano ya debajo del mismo, pudiendo interpretarse la zona curva en parte como el límite de un patio interior. En la “proto-Mairea” aparece este cuerpo curvo ya recogido en los dibujos 404, 405 y 406, que podríamos considerar proyectuales, de dicha versión definiendo el basamento del edificio. No aparecen en cambio ni en la “versión temprana” ni en la “versión final”, por lo que está claro que todos estos dibujos conceptuales corresponden a la versión “proto-Mairea”, es decir, a una etapa finalmente intermedia en el proceso proyectual del edificio.

Pero quizás la conclusión más clara que se puede sacar de estas perspectivas es que Aalto concibe desde el principio el edificio como un todo, en el que la zona donde se expondrí-

an las obras de arte del matrimonio Gullichsen, es decir, la “galería de arte”, no tiene aparente encaje. En las plantas de la “versión temprana” no aparece separada, pero sí en las de la “proto-Mairea”, en las que forma un rectángulo situado en el lado norte del patio (dibujos 404, 405 y 411). Pero en la “versión final” ha desaparecido para integrarse definitivamente en el volumen general de la casa. Es algo que tenía tan claro que en un discurso pronunciado en la Universidad de Yale decía: “He visto casos de coleccionistas de arte en las que la zona privada y la galería se habían proyectado separadamente... He estado en varias de esas casas, y puedo honradamente afirmar que en ellas no hay relación alguna entre el arte y la vida cotidiana –si bien la galería se usaba frecuentemente para tomar whisky con soda–... Este sistema siamés fue concebido –como en la mayoría de las casas mediocres– para impresionar y ufanarse de la colección





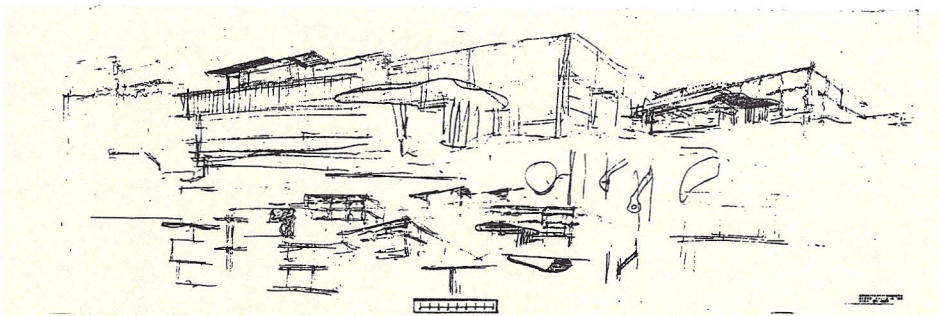
15 / AALTO, ALVAR, "Villa Mairea, The home of a rich art collector", en SCHILDT, GÖRAN, ob. cit., p. 312. Se trata de un discurso pronunciado el 9 de mayo de 1939 y publicado en la revista *Arkkitehti* nº 9, 1939.

16 / SCHILDT, GÖRAN, "Alvar Aalto, The Decisive Years", Keuruu 1986, Finland, p. 158. Schildt cita a una joven estudiante suiza de arquitectura, Lisbeth Sachs, que trabajó en esa época con Aalto. Según ella, Aalto, cuando la cimentación de la "proto-Mairea" había ya comenzado, tuvo una nueva idea, una gran sala de 14 m x 14 m, en la que se integraría la galería de arte, y se la explicó así a Marie Gullichsen: "What will you do when the children have grown up and you might want to arrange art exhibitions in the

house? If we make a big room we won't have to worry about a separate art gallery; you can live with your paintings." (La versión original fue publicada en finlandés)

17 / AALTO, ALVAR, en "Villa Mairea, The... ob. cit., p. 315.

18 / Para situar el norte, que no aparece en ninguno de los dibujos del archivo citado en la nota anterior, ni siquiera en los últimos realizados por el estudio Alvar Aalto en 1991 (no numerados), se ha tomado el que figura en el catálogo de la exposición organizada por el Museo Alvar Aalto, que se ha considerado el más fiable. En otras publicaciones la orientación señalada varía notablemente.



propia." 15 No obstante, es muy posible que este razonamiento, fundamental para el resultado arquitectónico final, fuese consecuencia precisamente del proceso gráfico de la concepción arquitectónica y que la justificación teórica viniese después de la misma 16. En efecto, Aalto también diría más adelante en el mismo discurso que "En principio pensamos construir una residencia individual y una galería de arte adyacente para la colección de los futuros propietarios. Pero... rechazamos la galería y decidimos proyectar un espacio arquitectónico constituido por una gran habitación diáfana con tabiques libremente agrupables, donde pudieran convivir y aunarse la vida cotidiana y el arte." 17

Esta solución volumétrica alejada ya de Wright aparece en el dibujo 289 (fig. 17), que parece claramente posterior a los anteriores y en el que ya ha desaparecido el gran voladizo a lo Fallingwater. No parece casual que haya también cambiado el punto de vista, que si antes se situaba casi sistemáticamente al suroeste se sitúa ahora al sudeste. Este dibujo resulta también esclarecedor en cuanto a que en él aparecen insinuados, en una "mini perspectiva" del ángulo sudeste, no en la perspectiva principal, los miradores inclinados

respecto a la fachada, lo que indica que fue una de las últimas decisiones del proyecto. De hecho, no aparecen ni en la "versión temprana" ni en la "proto-Mairea", apareciendo en cambio en la "versión final". Respecto a estos miradores, creo interesante resaltar también que parecen un último recuerdo a los planteamientos higienistas del movimiento moderno, en cuanto se giran buscando exactamente la orientación sur de la parcela 18.

Los croquis de interiores y de detalles

Son significativos, aunque menos numerosos, los croquis en perspectiva del interior del edificio, Los números 247, 248 y 252 (figs. 18, 19 y 20) presentan un interior relativamente convencional, con formas claramente paralelepípedicas, que en el caso del 248 parecen consecuencia del propio papel cuadriculado sobre el que se dibuja. No obstante, se señalan claramente las diferencias de nivel de la solución definitiva y los cuadros que corresponderían con la zona de la galería de arte integrada en el resto de la vivienda. El 252 y el 255 (fig. 21) reflejan muy bien la intención de hacer niveles claramente integrados, el 253 (fig. 22) prefigura, exa-

17. Croquis 84-289. Perspectiva exterior, detalles de las ventanas de la fachada sur y barandillas.

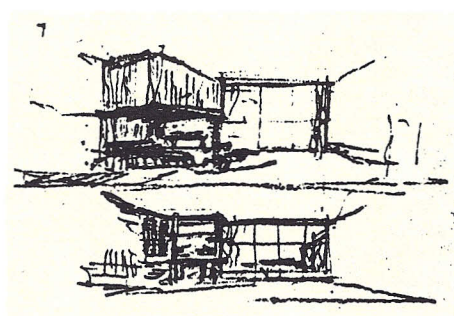
18. Croquis 84-247. Detalle. Perspectivas.

19. Croquis 84-248. Perspectiva interior.

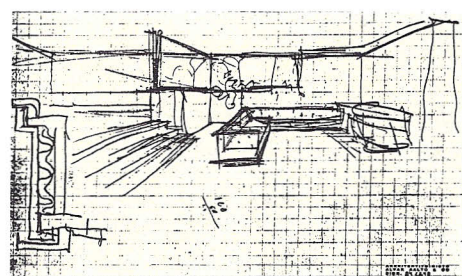
20. Croquis 84-252. Perspectiva de la sala y detalle del pavimento.

21. Croquis 84-255. Detalle. Perspectiva interior de la sala.

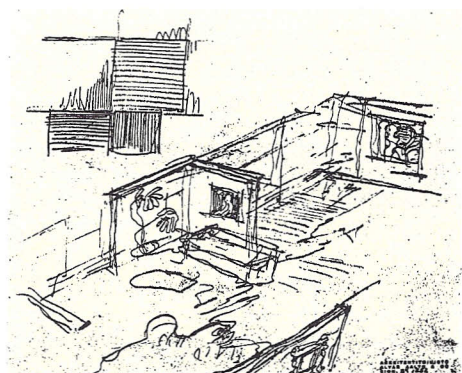
22. Croquis 84-253. Detalle. Perspectiva interior de la sala.



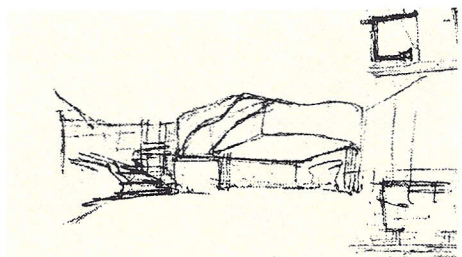
18



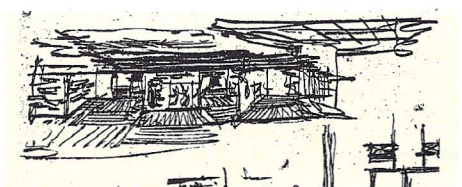
19



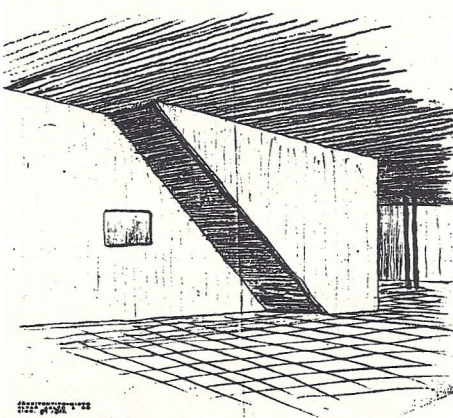
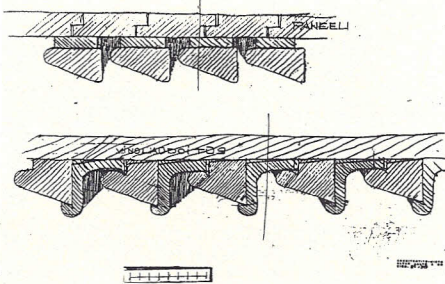
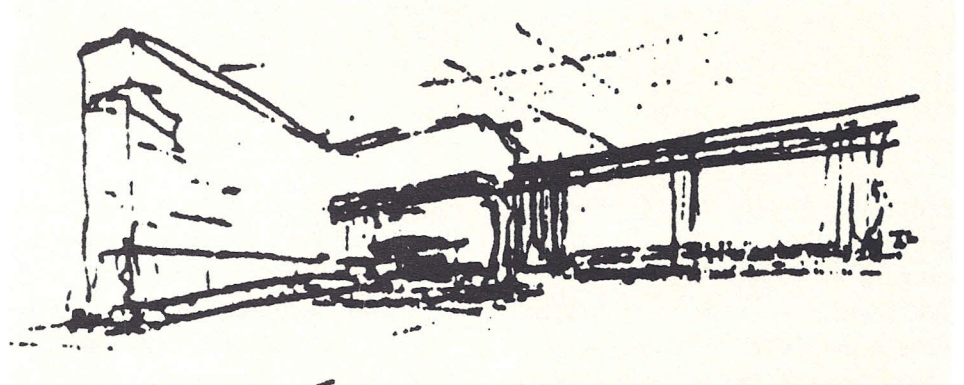
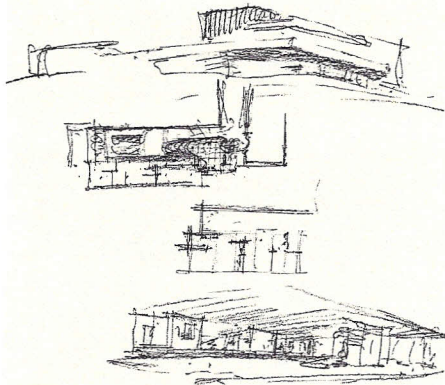
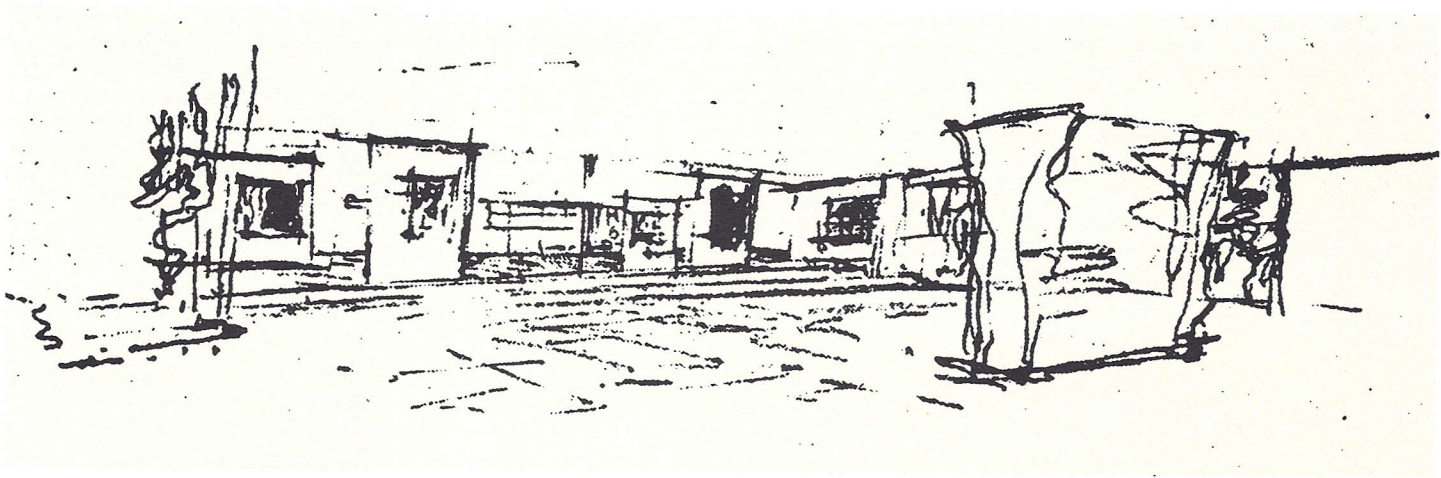
20



21



22



geradamente y de una forma todavía muy geometrizada, los diferentes tipos de pavimentos que caracterizarán la obra finalmente construida. Los 254 y el 256 (fig. 23 y 24) exageran extraordinariamente el espacio dedicado a exposición, que no corresponde en absoluto con las plantas, pero dan a entender la importancia que Aalto concede a la galería de arte.

El croquis del interior de la sala principal incluido en el dibujo 280 (fig. 25) corresponde bastante aproximadamente con la realidad finalmente edificada, excepción hecha de los esbeltos pilares circulares (compárese con la fotografía correspondiente a la figura 5) Pero, lógicamente, no aparece en el croquis uno de los elementos claves de la chimenea, la sinuosa forma en negativo que parece el molde de una escultura de Arp (fig. 6), pero que emparenta directamente con la forma de la marquesina de la entrada y con la

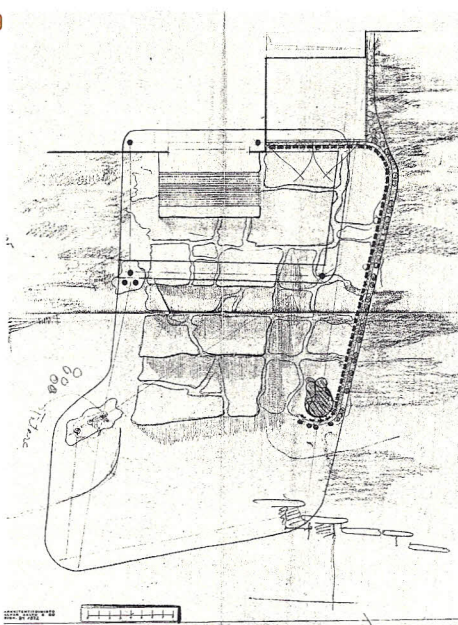
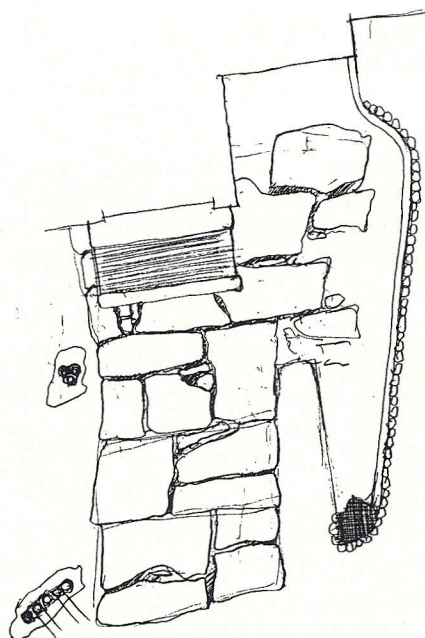
de la piscina, generalmente interpretada, como ya se ha señalado, como metáfora de un lago finlandés.

Aalto concede mucha importancia a los detalles de su obra, y ello se refleja en los croquis correspondientes. Asombra la precisión de los croquis de detalles constructivos, como las de los paneles de pino rojo del estudio, realizados a mano alzada en dibujos como el 349 (fig. 26) y el 350, aunque luego se hubiesen construido según el dibujo 582 de la "versión final". Pero más significativos son los de una de las escaleras, recogida en las perspectivas de los dibujos 307, 308, 309 y 312 (fig. 27), y que también reflejó en plantas y alzados. En estos dibujos da la impresión de que Aalto se apoyó fundamentalmente en la perspectiva, pero en los croquis del porche de entrada lo hizo fundamentalmente en las plantas. Las únicas perspectivas específicas aparecen en los dibujos 288 y 289 (fig. 17),

19 / El dibujo 872 utiliza además de grafito lápices de colores. Gran número de los croquis catalogados están dibujados con una combinación de grafito y lápices de colores, y casi todos sobre papel de croquis.

- 23. Croquis 84-254. Perspectiva interior de la sala. 28
- 24. Croquis 84-256. Detalles plantas, perspectiva interior de la sala y perspectiva exterior.
- 25. Croquis 84-280. Detalle. Perspectiva interior.
- 26. Croquis 84-349. Sección de los paneles.
- 27. Croquis 84-312. Perspectiva de las escaleras.
- 28. Croquis 84-328. Entrada principal, planta y pavimento.
- 29. Croquis 84-872. Planta entrada principal, sección escaleras.

y corresponden a un estadio primario, aunque significativo, de su concepción. Pero los dibujos de detalle de las plantas de la entrada principal, como el 323, el 327 y el 328 (fig. 28), sorprenden por el alto grado de detalle y su fidelidad a la obra finalmente realizada. De hecho, apenas existen diferencias importantes entre el dibujo 328 y los dibujos 872 (fig. 29) y 873, que corresponden a la “versión final” del proyecto. Realmente la diferencia principal entre el primero, y que nos haría considerarlo como “dibujo de concepción”, y el dibujo 872, como “dibujo de proyecto”, sería que las partes geométricas de los dibujos, concretamente líneas rectas correspondientes al límite y a la entrada de la casa, están trazadas en ambos casos con regla, tecnígrafo o algún instrumento similar. Y que el dibujo 328 está realizado sobre papel de croquis y el 872 sobre papel vegetal. Entiendo que ejemplos como este ilustran la importancia del dibujo de concepción en Alvar Aalto.



20 / AALTO, ALVAR. "Haastattelu suomen televisiolle heinäkuussa, 1972", "Entrevista para la televisión finlandesa", en SCHILDT, GÖRAN, editor, ob. cit., p.

A modo de conclusión

Sería excesivo que en el relativamente corto espacio de un artículo pretendiese un completo análisis de todos los dibujos de Villa Mairea que se conservan. Pero entiendo que las ideas expuestas anteriormente pueden animar a seguir aprendiendo de una obra que sigue siendo de perenne actualidad, en cuanto Aalto supo enseñarnos simultáneamente a respetar la tradición del movimiento moderno y a establecer su conexión con la tradición del lugar el que se implantaba su obra. En este sentido sus dibujos reflejan este eclecticismo, entendido como doctrina filosófica que pretende, y en su caso consigue, conciliar las corrientes arquitectónicas mejor fundadas. En sus dibujos, su aparente gestualismo deriva de una constante investigación formal que le impulsa a reconsiderar una y otra vez las soluciones que va encontrando. El proceso de la concepción de sus dibujos demuestra su interés por la arquitectura a todos los niveles, desde la concepción espacial de los espacios interiores generadores de la forma a la expresión volumétrica de ésta, de la representación global de la misma al análisis pormenorizado de los más pequeños detalles. Pero también sus dibujos, y consecuentemente su arquitectura, son la demostración de que racionalidad e intuición son perfectamente compatibles. Como decía Alvar Aalto hacia el final de su vida, "No hago discriminación entre factores racionales e intuitivos. Muchas veces una intuición puede ser enormemente racional." 20