



La arquitectura de Gunnar Asplund

JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ

José Manuel López-Peláez

Nace en Madrid en 1945 y cursa sus estudios en el Instituto Ramiro de Maeztu, donde muy pronto abona su cuota como socio del club Estudiantes. Realiza el selectivo en la Universidad Complutense e ingresa en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, cursando los cinco años de proyectos con Rafael Echaide, Julio Cano Lasso, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Ramón Aníbal Álvarez y Rafael Moneo. En 1971 inicia su labor como profesor de Elementos de Composición en la ETSAM, y ese mismo año obtiene el Premio Nacional de Arquitectura. Es cofundador del estudio de arquitectura que más tarde será el actual equipo Frechilla & López-Peláez, cuya labor ha sido premiada y publicada en varias ocasiones. Alterna su trabajo como arquitecto con la reflexión teórica y la elaboración de textos. En 1981 comienza a trabajar en su tesis doctoral sobre la arquitectura de Gunnar Asplund, que lee a principios de 1998, obteniendo el Premio Extraordinario de la Universidad Politécnica de Madrid. Actualmente es profesor de Proyectos en la ETSAM.



Foto Nacho Ballesteros

La arquitectura de Gunnar Asplund

JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ

Colección Arquíthesis núm. 11

La arquitectura de Gunnar Asplund

JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ



fundación caja de arquitectos

La arquitectura de Gunnar Asplund

JOSÉ MANUEL LÓPEZ-PELÁEZ

Colección Arquithesis, núm. 11

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Carlos Martí Arís

EDICIÓN

FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

Arcs, 1, 08002 BARCELONA

Fax: 93 482 68 01

fundacion@arquia.es

EDITOR

Maurici Pla

MAQUETACIÓN

gráfica futura

IMPRESIÓN

Elece

FOTOMECÁNICA

Cromotex

ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

Joaquina Ballarín

1ª impresión: noviembre 2002

1ª reimpresión: febrero 2004

D.L.: M-8938-2004

I.S.B.N.: 84-932542-2-3

© de esta edición,

Fundación Caja de Arquitectos, 2002

© del texto y las imágenes,

José Manuel López-Peláez

Portada: entrada lateral a la Capilla de la Fe.

Cementerio sur de Estocolmo. Agosto 1984

Fotografía: José Manuel López-Peláez

PATRONATO FUNDACIÓN

CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE

Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1º

Gerardo García-Ventosa López

VICEPRESIDENTE 2º

Santiago de la Fuente Viqueira

SECRETARIO

Antonio Ortíz Leyba

PATRONOS

José Álvarez Guerra

Javier Díaz-Llanos La Roche

Marta Cervelló Casanova

Covadonga Alonso Landeta

Sol Candela Alcover

Federico Orellana Ortega

Carlos Gómez Agustí

José Argudín González

Alberto Alonso Saezmiera

Manuel Ramírez Navarro

PATRONO DELEGADO

Antonio Ferrer Vega

DIRECTORA

Queralt Garriga Gimeno

Este libro se ha compuesto con tipos Berthold Garamond y Frutiger. Se ha usado papel estucado mate de 135 g. para el interior y cartulina de 300 g. plastificada mate para la cubierta. La tirada ha sido de 1000 ejemplares.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos.

La tesis doctoral *La arquitectura de Gunnar Asplund*, dirigida por Antonio Fernández Alba, fue leída en 1998 en la ETSAM ante un tribunal formado por Juan Navarro Baldeweg, Rafael Moneo, Josep Quetglas, Juan Antonio Cortés y José Ignacio Linazasoro y fue premiada en el Segundo Concurso de Tesis Doctorales de la Fundación Caja de Arquitectos en 1999, con jurado compuesto por Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga, José Manuel Gallego Jorroto, José Antonio Sosa Díaz-Saavedra y Gerardo García-Vereda.

Índice

7	“Leer en compañía” por Josep Quetglas
11	Agradecimientos
13	Introducción
17	Principios
21	Fuentes
65	Tiempo y lugar
129	Itinerarios
153	Carácter
181	Cronología
186	Bibliografía
191	Ilustraciones

Leer en compañía

Josep Quetglas

La tinta impresa y seca, los pliegos cosidos, el libro encuadernado, distribuido y comprado. El lector lo sostiene ahora entre sus manos, en un gesto acostumbrado.

Sin embargo, no hace mucho, este mismo dócil libro mostraba el ingobernable comportamiento de los cuartos de juguetes en los cuentos de Andersen. Tampoco por la mañana, al abrir la puerta, podía sospecharse cuántas idas y venidas habían estado agitando el lugar toda la noche.

Una y otra vez, el primer capítulo del libro se ha marchado hacia las últimas páginas. Otra y una vez ha regresado al inicio, hasta llegar a hacer olvidar las mutuas justificaciones y preferencias entre una u otra posición. El movimiento puede parecer mínimo, pero resulta significativo. En efecto, ¿cuál es el sitio adecuado para una introducción bibliográfica a la obra de Asplund?

A favor de quitar la bibliografía del inicio del libro ha estado el gusto por limpiar el texto de todo servilismo académico. Esto ha sido una tesis doctoral, es cierto, algo en la obligación de demostrar un conocimiento suficiente acerca de las opiniones previas respecto al tema de estudio. Puesto que la Academia no concibe conocimiento sino en y desde el libro, y para ella saber de algo es demostrar haber leído acerca de ese algo, en el repaso a libros ha estado la ineludible aduana por la que toda tesis doctoral debe pasar.

Por el contrario, al ofrecer directamente esta investigación al lector, sin el trámite de un tribunal, parecía una reparación natural, higiénica y deseable apartar aquella obligación, desligar el trabajo de José Manuel López-Peláez de cualquier parasitaria superstición académica, cancelar el mal recuerdo y recobrar el acceso directo del lector al meollo del texto, al análisis limpio de la obra de Asplund, alejando así la bibliografía hasta un anexo documental, al final del libro.

Sin embargo...

Sin embargo, cuando, desde este rincón del mundo, se piensa en Asplund, los libros –algunos libros, aquellos libros concretos que, hace medio siglo, trajeron hasta aquí la noticia de su arquitectura– despiden otra luz.

Pienso en la primera generación de arquitectos de nuestra posguerra, entre quienes se cuentan los más finos intérpretes de la arquitectura de Asplund. Pienso en la calidad excepcional de un Fisac, un Mitjans, un Josep Maria Sostres —éste especialmente, que nunca viajó más allá del Rin y que casi se contentó con devolver la visita de los Maestros Comascos a su Pirineo leridano, a siglos de distancia—.

La arquitectura de Asplund llegó a la generación de los arquitectos españoles de los años cuarenta y cincuenta por alguna de esas mismas ediciones —casi pliegos de cordel— que José Manuel López-Peláez describe en las primeras páginas de este texto. Repasar las únicas ediciones que aquellos hombres pudieron consultar —el librito de Zevi, el monográfico de *Architectural Review* sobre la exposición de Estocolmo, y poca cosa más—, de las que aprendieron, que fueron sus instrumentos de conocimiento y trabajo, produce ahora, en nuestros tiempos de empacho gráfico, de sobrealimentación informativa ornamental y erudita, una impresión similar a la de encontrar en un museo los instrumentos de navegación con que los marineros magrebíes, portugueses y andaluces durante todo el siglo XV, se atrevieron a cruzar el océano —y regresar—.

Toda la delicadeza de la arquitectura de Asplund que muestran asimilada en su propia arquitectura les llegó a través del camino de estos pocos y pobres libros. No había nada más a su disposición —sólo después, ocasionalmente, alguno de ellos pudo llegar a conocerla en visita—.

Pero no es únicamente la referencia histórica o la continuidad de la tradición local lo que justifica la presencia en pórtico de esta bibliografía. Hay en esta disposición algo, además, especialmente adecuado a la arquitectura de Asplund.

Cualquiera que haya visitado un edificio de Asplund habrá sentido —quizá inadvertidamente, quizá sólo al cabo de un tiempo, tras rememorar el episodio y referir entre sí situaciones— una particularidad repetida en muchos casos, tan efectiva que quizá puede llegar a proponerse como un rasgo del carácter profundo de su arquitectura.

Podría tratarse de describir así: es difícil ver desde lejos, a la distancia, un edificio de Asplund, puesto que, en el mismo momento que lo advertimos allí enfrente, ya podemos sentir y descubrir la presencia, muy próxima a nosotros, a nuestro lado, de algún elemento que, a pequeña escala —la nuestra— forma parte y precede, de algún modo, a aquel edificio hacia el que andamos, como si él mismo se hubiese venido a colocar a nuestro lado para compensar la diferencia de calidad entre él y nosotros, para adaptar la magnitud de lo que miramos, para tomarnos

por un momento del brazo y acompañarnos en la visita, como si hubiera enviado a alguien a buscarnos, alguien —una fuente, un rótulo, un pavimento, un banco, un podio— que nos atienda y acompañe. La arquitectura de Asplund nunca deja solo al visitante, sino que le recoge, le brinda un apoyo que no se impone, que llega casual, gratuito.

No es habitual encontrar esa solicitud en otras arquitecturas, esa atención discreta —en absoluto servil o funcional sino cordial—, puesto que esas otras suelen oscilar entre la excitación nerviosa a los sentidos del visitante, el estímulo inquisitivo a la imaginación sorprendida, la subyugación admirada del público —o el simple desinterés tolerante hacia el visitante—.

Pues igual que ocurre en una arquitectura de Asplund se comporta este mismo libro respecto al lector. Al empezar a leer, el libro ha enviado otros libros a acompañar al lector, libros que éste puede sin duda haber conocido, libros familiares, que forman parte ya de la memoria de cualquier arquitecto. Es el propio lector quien va a dirigirse hacia Asplund, y en el trayecto hacia su arquitectura, es decir, en el texto de José Manuel López-Peláez, Asplund no va a quedar sustituido por una traducción escrita de su obra, una interpretación que lo resuelve, prende y desentraña —como ocurre en tantas otras monografías sobre la obra de algún arquitecto—, sino que el libro se convierte, por la oportuna memoria a sus predecesores, los otros libros, en un episodio más del camino con el que, desde generaciones, los arquitectos han acudido a la arquitectura de Asplund.

Puede pensarse que se trate sólo de una cuestión de carácter —pero, ¿acaso no es el carácter, precisamente, aquello inesquivable que identifica la arquitectura de Asplund, aquella delicadeza en el modo de presentar una cuestión y disponer una respuesta, tan importante como las propias cuestiones y respuestas?

Nunca interpuesto entre el lector y la arquitectura, el texto de José Manuel López-Peláez, a la escala del brazo y la pisada, se dispone a un lado del camino, permite el apoyo cuando el lector lo requiere, lo acompaña hacia Asplund, casi en silencio.

Agradecimientos

Durante los años como alumno y profesor en la ETSAM he encontrado reflejos de mi propio interés por la obra de Erik Gunnar Asplund y también ayudas diversas para realizar la tesis, por lo que agradezco el apoyo y generosidad de cuantos me facilitaron información cuando ésta era muy escasa. Mis maestros, De la Sota y Oíza, fueron siempre referencia y contraste de este trabajo. Agradezco a Paco Alonso el entusiasmo compartido y sus observaciones intensas, y a Juan Navarro Baldeweg su sensibilidad y estímulo así como el interés por que finalizara la tesis. Mi colaboración en la primera muestra sobre Asplund, organizada por el COAM durante 1981, fue determinante para enfocar este trabajo; tuve la fortuna de que Rafael Moneo aceptara compartir conmigo aquellas actividades y sus inteligentes sugerencias y reflexiones han sido fundamentales. La editorial Stylos me encargó que preparara el primer libro sobre Asplund realizado en España por lo que agradezco la confianza al editor y a los responsables de la colección. El Museo de Arquitectura de Estocolmo y el Archivo de la Ciudad de Gotemburgo pusieron a mi disposición un material de gran valor por lo que reconozco el altruismo de estas instituciones así como la amabilidad y eficacia de las personas que me atendieron. Mis compañeros en el estudio de arquitectura y los profesores con quienes comparto la docencia contribuyeron con su cercanía y consejo al progreso de la tesis, también el grupo de amigos junto al que practico desde hace tiempo la Filosofía Yoga inspiró esta investigación hacia una amplitud no pensada al principio. Estoy agradecido a los alumnos que me dieron su atención, especialmente a Iñiqui Carnicero, quien realizó el procesamiento informático de planos y fotografías. Tengo en la memoria a mi familia por el ánimo que significó siempre su comprensión y cariño, especialmente a mis padres cuyo deseo de que realizara la tesis con rapidez no fue posible satisfacer. Por último, pero no menos importante, agradezco a Antonio Fernández Alba la presencia como Director de Tesis y valoro su aliento durante aquellos tiempos en que inicié la actividad pedagógica así como su amistad y persistente afecto.

J. M. L-P.

Introducción

La arquitectura de Erik Gunnar Asplund ha sido valorada históricamente de forma muy diversa. Ignorada unas veces o considerada sólo de forma parcial en otras, la figura de Asplund permaneció durante mucho tiempo en un fondo velado y desconcertante por la diversa adscripción estilística de su obra. Algunos, sin embargo, sí se decidieron a profundizar en esta condición enigmática. Para ellos, la obra de Asplund se convirtió en un importante punto de referencia, en el lugar de encuentro de cierta sensibilidad donde podían ver reflejadas sus propias convicciones e intereses.

El objetivo de este trabajo es revisar mi interés personal por la obra de Asplund e investigar aquellas cualidades y valores que en ella se esconden, no tanto como rasgos particulares sino, principalmente, tratando de desvelar su capacidad para inspirar categorías que iluminan el Arte de la Arquitectura.

Entre las obras principales de Gunnar Asplund son dos las que ocupan un período extenso de su actividad como arquitecto: el Cementerio del Bosque y la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo.

Asplund trabajó en el proyecto para ampliar los Tribunales de Gotemburgo durante casi toda su vida profesional. En las sucesivas propuestas, que realizó a lo largo de veinticinco años, se manifiesta su pensamiento sobre el problema de cómo la arquitectura existente debía ser valorada. Pero en esos años el arquitecto maduró y también cambió su propia forma de ver las cosas. Además, el devenir cronológico aportó nuevas variables. Esta colección de valiosos proyectos y el edificio finalmente construido muestran la reflexión de Asplund sobre un mismo motivo que es observado desde actitudes distintas.

En el escenario intenso del trabajo para la Ampliación se filtran los reflejos del resto de su obra y ello permite, en definitiva, acercarnos al pensamiento de un gran arquitecto de nuestro siglo.

Este trabajo de tesis se desarrolla en tres órdenes de reflexión, que pueden entenderse como facetas de la misma sensibilidad.

El primero de ellos es “Tiempo y Lugar”. En este capítulo se estudian los distintos proyectos que Asplund realizó para ampliar los Tribunales de Gotemburgo, documentados básicamente con la información que existe en el Museo de Arquitectura de Estocolmo y en el Archivo de la Ciudad de Gotemburgo. Esta secuencia de propuestas se ordena cronológicamente para entender mejor el proceso que el arquitecto sigue y también para relacionar las que corresponden a cada etapa con otras obras que Asplund estaba realizando al mismo tiempo. Se trata de poner especial atención en aquellos momentos en que el arquitecto pasa de una idea a otra y de entender algunas de las razones que producen estos cambios.

La Ampliación debía producirse sustituyendo otro edificio medianero con el antiguo ayuntamiento neoclásico, que, por tanto, sólo era exento en tres de sus lados. Al pensar el nuevo proyecto desde los planteamientos estilísticos de su propio tiempo, a Asplund se le presenta el dilema de hasta qué punto debía transformarse el ayuntamiento. A través de los múltiples dibujos que el arquitecto realiza se manifiesta la diferente valoración que en cada momento hace de los temas recurrentes durante el largo proceso de construcción y que también le enfrentan al comité municipal que debía supervisar su propuesta.

En este capítulo se trata de explicar cómo se resuelve la confrontación entre estas dos categorías, Tiempo y Lugar: encontrando el punto que las relaciona desde una consideración más amplia de la totalidad, igual que en cualquier dualidad.

El capítulo siguiente, “Itinerarios”, considera un aspecto fundamental de la obra de Asplund que tiene que ver con la forma en que se llega a los edificios y con los mecanismos que se ponen en juego para articular el movimiento de las personas dentro de ellos.

Se propone estudiar con detalle una “obra menor” en el conjunto del trabajo del arquitecto, que ni siquiera llegó a construir: el proyecto para el Pabellón Sueco en la Exposición de París de 1925. La observación de este proyecto nos permite reflexionar sobre cuestiones como la forma de concebir el edificio en el lugar y el empleo que se hace de los distintos caminos que los visitantes del Pabellón podrían seguir, así como de sus articulaciones: puertas, escaleras, galerías, etcétera. Ello ofrece ciertas claves sobre la importancia que estos elementos tienen para Asplund y de lo que aportan a sus propuestas más significativas.

El “Carácter” se considera una categoría fundamental en la obra de Asplund y se relaciona de forma muy directa con el valor significativo que para él tiene la Arquitectura como Obra de Arte. Se entiende aquí “Carácter” en su sentido propiamente etimológico de *character* como “marca” o “impronta” y con su derivado

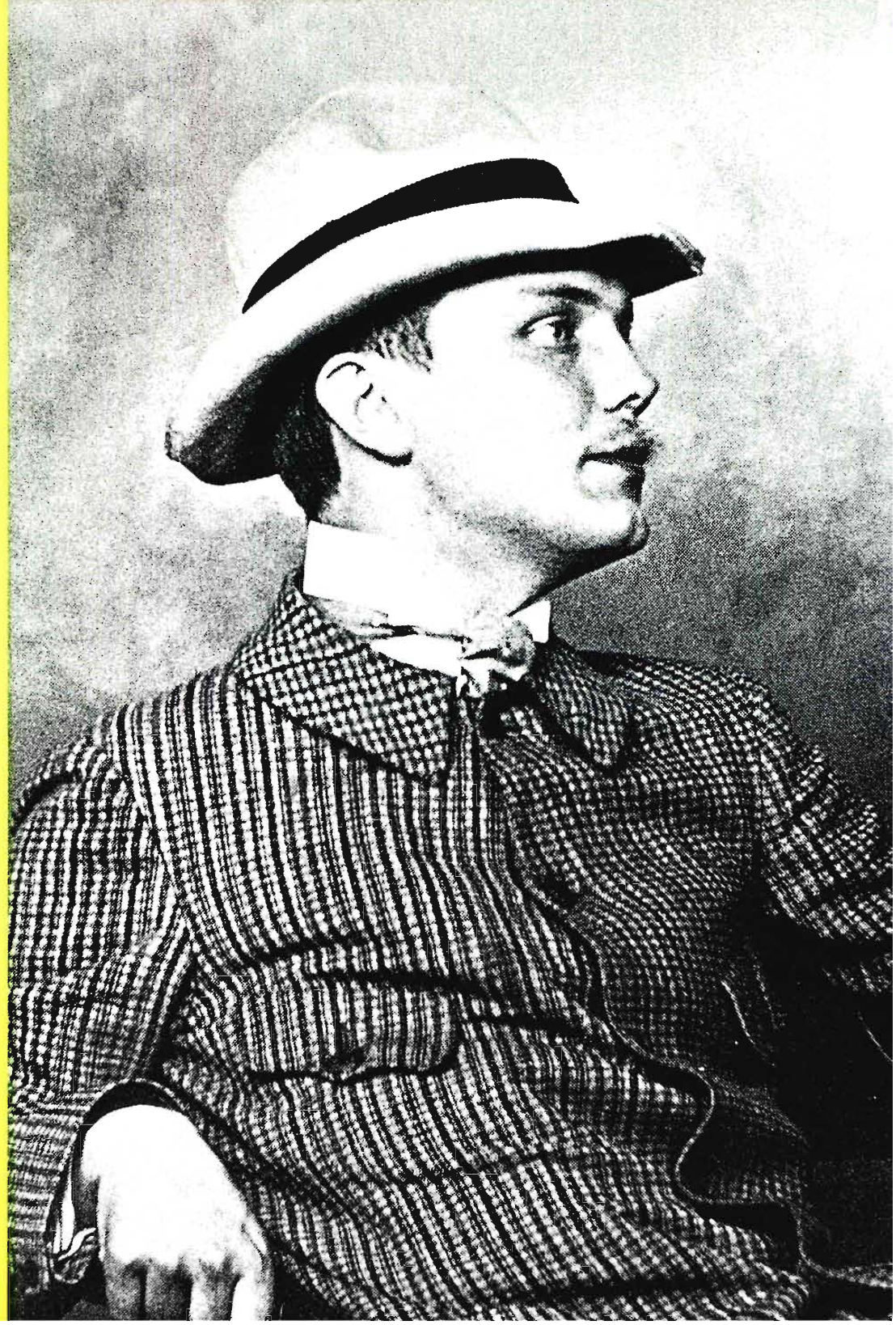
semioculto *caletre*, “calar” o “penetrar el motivo de algo”, y por tanto en su acepción lingüística que lo considera como aquella condición que nos permitiría saber lo que una cosa es.

Dentro de la obra de Asplund, el simbolismo ha sido una de las cuestiones de interés para cierto sector de la crítica y también el motivo en que se ha basado parte de su condición enigmática. En este capítulo se trata de indagar en el trabajo del arquitecto con relación a dicha voluntad significativa. En la etapa inicial del Asplund romántico, el “Carácter” se concibe como algo dibujado y que en cierto sentido se confía al exterior, pero según el tiempo avanza, este aspecto se hace más radical y profundo hasta llegar a alcanzar una dimensión que, en sus obras más importantes, podría calificarse de trascendente. Esta cualidad representa el puente entre la sensibilidad del arquitecto que proyecta un edificio y los sentimientos de las personas que después lo habitarán, así une la arquitectura con la sociedad a la que va destinada.

La tesis misma plantea la presencia en la obra de Asplund de estas categorías fundamentales: Tiempo y Lugar, Itinerarios y Carácter, así como su verdadero valor para la Arquitectura al margen de otras cuestiones estilísticas y formales.

El trabajo se inicia con un breve relato de sus principios y del interés que lo ha animado, al que sigue una lectura de las fuentes más importantes que le sirvieron de referencia. A continuación se desarrollan los tres capítulos que constituyen el argumento principal de la tesis.

Se elabora una cronología de los proyectos y de otras actividades que incluye los viajes del arquitecto relacionados con acontecimientos significativos de su propia vida. También se recoge una bibliografía específica sobre Erik Gunnar Asplund donde, además de los textos monográficos, se reúnen estudios de su obra, que aparecen en ensayos y artículos, de hecho muy dispersos en distintas publicaciones y épocas.



Principios

Mi interés por la figura de Gunnar Asplund es antiguo; la primera información sobre su obra me llegó a través de la pequeña monografía que Bruno Zevi escribió en 1948 y que fue publicada en castellano por Ediciones Infinito en 1957. Este manual, agotado hace ya tiempo y que no se ha vuelto a reeditar, fue durante muchos años la única referencia de Asplund en nuestro idioma, aparte de las fugaces citas en las historias generales de la arquitectura. Consulté por primera vez el texto de Zevi en 1968, cuando cursaba el tercer año de Arquitectura en la Escuela de Madrid. Lo encontré como si fuera por casualidad en la ya desaparecida librería Centro Press y enseguida lo adquirí. Me habían llamado poderosamente la atención sus ilustraciones de la página 76: una fotografía “de época” y el dibujo bajo ella con los comentarios siguientes:

La ampliación del «Municipio de Göteborg» parece una solución muy natural. Sin embargo para Asplund fue el resultado de largos y tormentosos estudios llevados a cabo entre 1920 y 1937.

Y más abajo:

El proyecto moderno de 1936.

A continuación se reproducían los alzados correspondientes a las propuestas de 1920, 1925 y 1934, fotografías de la fachada al patio del edificio y dos ilustraciones del interior de la ampliación. En ese momento no sentí curiosidad por las plantas, que además esta publicación no recogía, y mi atención se dirigió a las distintas formas en que el alzado de la ampliación trataba de relacionarse con el antiguo edificio y a la coherencia y sabiduría de la solución moderna.

Después, leí en diversas ocasiones el texto de Zevi y estudié con cuidado los ejemplos que se mostraban en la monografía, que se había convertido para mí en un libro de referencia y en mi regalo favorito a los amigos, hasta que finalmente se agotó. Recuerdo que comenté estas obras con mis compañeros de estudios, al menos con aquellos que compartían cierto interés por Asplund. Más tarde, ya como profesor en la Escuela de Madrid, las obras del arquitecto eran motivo recurrente de cada

curso y en las correspondientes clases teóricas trataba de explicar y transmitir cómo entendía esta sensibilidad. También, durante la década de los setenta, conseguí “descubrir” alguna otra publicación sobre Gunnar Asplund y en ocasiones intercambié comentarios e información sobre su obra con algunos profesores de la Escuela.

Sé que algunos de mis antiguos compañeros arquitectos y también los estudiantes que habían cursado conmigo conocían mi interés por la obra de Asplund. Sin embargo, me sorprendió que el Colegio Oficial de Arquitectos me propusiera organizar, junto con Rafael Moneo, las actividades para acompañar la exposición *La Arquitectura de Gunnar Asplund* (la primera sobre él), que se celebraría en Madrid durante el mes de marzo de 1981. Esta exposición, formada por reproducciones de los planos del arquitecto y fotografías de sus obras, había sido cedida por el Museo de Arquitectura de Estocolmo a través de la Embajada de Suecia. Era una muestra itinerante y Madrid, su primer destino europeo.

Pensé entonces que debía profundizar en el tema del que había hablado antes tantas veces y me propuse buscar otro material más preciso y estudiar con mayor detalle una obra concreta de Asplund: el Ayuntamiento de Gotemburgo. La dificultad radicaba en la escasez documental sobre el tema en las bibliotecas a mi alcance, pero, durante este tiempo, una serie de situaciones afortunadas, aparentemente casuales, me permitieron profundizar en el conocimiento de las diferentes fases de la propuesta y llegar a exponerlas públicamente con el título “La ampliación del Palacio Comunal de Göteborg”.

A partir de este trabajo, que fue publicado por la revista *Arquitectura* del COAM en 1981, me propuse acercarme a la obra de Asplund de una manera más sistemática e iniciar mi tesis doctoral tomando como tema la secuencia de propuestas para el Ayuntamiento de Gotemburgo, e investigar desde estos proyectos la evolución de su obra.

Ya había publicado, por tanto, parte de la documentación recogida hasta entonces sobre la arquitectura de Gunnar Asplund y también había acompañado con mis conferencias la primera exposición de su obra en su itinerancia por diversas ciudades españolas: Barcelona, Sevilla, La Coruña, San Sebastián y Las Palmas. En agosto de 1984 viajé a Suecia para consultar nueva documentación sobre el objeto de mi tesis y conocer directamente la obra. Obtuve los permisos necesarios para trabajar en el Museo de Arquitectura de Estocolmo y en el Archivo de la Ciudad de Gotemburgo, instituciones que me dieron suficientes facilidades y me permitieron consultar los planos originales, lo que supuso una fase muy importante en mi investigación sobre la Ampliación del Ayuntamiento.

Durante toda esta etapa se produjeron cambios muy importantes en torno a los intereses por la arquitectura de Erik Gunnar Asplund, la cual fue primero desvelada a raíz de la primera exposición antológica de su obra celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1978, que dio lugar a la monografía realizada por Stuart Wrede, responsable de su difusión y repentina popularidad, y poco tiempo después oficialmente reconocida y divulgada.

En 1985 se celebró el centenario del nacimiento de Gunnar Asplund y con este motivo el Museo Sueco de Arquitectura, en colaboración con la Real Academia Sueca de Bellas Artes, convocó un simposio internacional sobre el arquitecto y promovió una muestra de dibujos y objetos originales realizados por él. Se organizó la itinerancia de la exposición unida a la de los proyectos de uno de los más importantes compañeros de Asplund: Sigurd Lewerentz, hasta ese momento otro gran desconocido. Esta exposición, con el título *Asplund y Lewerentz dos arquitectos suecos*, también llegó a Madrid y se inauguró el 3 de marzo de 1987 (exactamente seis años después de que lo hiciera la primera). La exposición viajó por diversos lugares de España y del resto de Europa, despidiéndose en el Centro Pompidou de París en abril de 1989.

Todo ello impulsó a partir de 1985 la producción de buena cantidad de ensayos y publicaciones en torno a la obra de Asplund, que así llegó a convertirse en una figura de referencia y cita obligada para tantos que, hasta ese momento, lo habían ignorado.

Esta situación animó la reedición facsímil de la monografía más importante realizada sobre Asplund hasta la fecha (publicada en sueco en 1943 y posteriormente traducida al francés e inglés en 1950) y permitió sacar a la luz una buena cantidad de documentación que había permanecido inédita, aunque se publicó principalmente en revistas y artículos y, por tanto, en un espacio muy disperso.

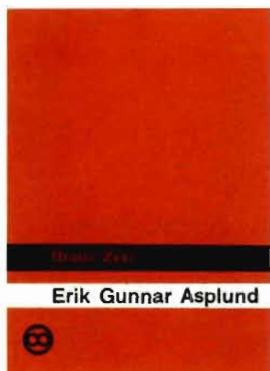
Así, durante los años ochenta se produjo un proceso de inicio y posterior auge de la atención hacia la obra de Asplund, un interés que finalmente, coincidiendo con el final de la década, acabó por esfumarse. Quizá sea ahora, cuando ya han pasado unos años de toda esta situación y han cesado para el arquitecto los movimientos en la superficie de las modas, cuando su verdadera aportación pueda ser vista y la obra valorada con mayor ecuanimidad. Posiblemente este tiempo de mayor silencio nos dé ocasión para escuchar mejor en la profunda intensidad de Asplund.



Fuentes

Se inicia a continuación una revisión de las fuentes más importantes empleadas en la tesis, realizando una lectura más detenida de aquellos escritos que constituyen referencias fundamentales para este trabajo. Los textos seleccionados pretenden significar aspectos que se consideran relevantes y, mediante los comentarios, trata de establecerse una trama inicial que, referida tanto a la biografía como al trabajo de Asplund, sirva de marco para el conjunto de la tesis. Se emplean los textos siguientes, dispuestos según el orden cronológico en que fueron conocidos y utilizados:

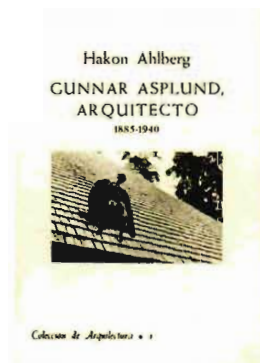
- La monografía de Bruno Zevi: *Erik Gunnar Asplund*. Se utiliza la edición castellana: *Erik Gunnar Asplund*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1957.
- El texto de Hakon Ahlberg en *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*. Se utiliza la edición original del libro *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Estocolmo, Ab Tidskriften Byggmästaren, 1950. Y también la edición española: *Gunnar Asplund arquitecto, 1885-1940* (trad. Luis Bravo), Murcia, Galería-Librería Yerba, 1982 (Colección de Arquitectura núm. 4).
- El artículo de Björn Fredlund: “E. G. Asplund om-och Tillbyggnad av Göteborgs Rådhus”, *Arkitektur*, núm. 11 (1966), págs. 373-382.
- La publicación monográfica del Ayuntamiento de Gotemburgo: *Göteborgs Rådhus. Om-och Tillbyggnad 1935-1937*, Berättelse av Rådusbyggnadskommittén år, 1938, 1939.
- El libro de Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Massachusetts-Londres, The MIT Press Cambridge, 1980.
- El libro de Christina Engfors: *E. G. Asplund Architect, Friend and Colleague*, Laholm, Arkitektur Förlag, 1990.
- El artículo de Steen Eiler Rasmussen: “Rådhuset i Göteborg”, *Arkitekten Maa-nedshefte* XLI (Copenhague, 1939).



Bruno Zevi:
Erik Gunnar Asplund.
(Edición castellana: *Erik Gunnar Asplund*,
Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1957.)



Hakon Ahlberg:
Gunnar Asplund Architect 1885-1940.
Edición facsímil, Estocolmo,
Bygghörlaget, 1981.



Hakon Ahlberg:
Gunnar Asplund arquitecto, 1885-1940
(trad. Luis Bravo), Murcia,
Galería-Librería Yerba, 1982
(Colección de Arquitectura núm. 4).



Björn Fredlund:
"E. G. Asplund om-och Tillbyggnad av
Göteborgs Rådhus", *Arkitektur*, núm. 11
(1966), págs. 373-382.

En cuanto al trabajo específico del arquitecto, este estudio pretende tomar como base fundamental las obras más importantes que Asplund llegó a construir, con la excepción del Pabellón para la Exposición de París de 1925, que articula el análisis de los “Itinerarios”, y en cuya realización final sólo intervino parcialmente. Se prescinde de los proyectos que estaban en el papel cuando murió y fueron terminados por otros arquitectos, al considerar que, para Asplund, el hecho de la construcción significaba extender el proceso de proyecto, por lo que tanto la elaboración de los detalles como las decisiones en obra aportaban valores fundamentales a la arquitectura realizada finalmente, así como ideas que no estaban en el proyecto o sólo aparecían esbozadas. Por ello, es difícil imaginar cómo se hubieran desarrollado las propuestas que Asplund sólo dibujó y se considera preferible que no interfirieran en este trabajo con la importante realidad de la obra construida.

Lectura de la monografía de Bruno Zevi: *Erik Gunnar Asplund*

El primer texto en orden cronológico es, como ya se ha dicho, la monografía de Bruno Zevi, titulada *Erik Gunnar Asplund*. Es un texto que elogia y defiende la figura del arquitecto, si bien su defensa se articula como una evolución desde las corrientes vernáculas y clásicas hasta su conversión a la arquitectura moderna; un tipo de modernidad que intuye e incluso llega a realizar (en su pequeña casa de la última etapa) la culminación que, para el crítico, supone la arquitectura orgánica.

Aquí se valora la figura de Asplund en dos cuestiones fundamentales: la importancia de la Exposición de Estocolmo en 1930 para el desarrollo de la cultura europea y la posibilidad de esclarecer el tema del componente neoclásico en el gusto arquitectónico contemporáneo. Zevi llega a afirmar que

de no haber sido por la Exposición de Estocolmo muy pocos, probablemente, habrían percibido la existencia de Asplund, en cuanto esta obra le conecta con el funcionalismo europeo en cuya polémica, por otra parte, nunca entró de forma directa.

Apunta, sin embargo, una forma más silenciosa de relación entre Asplund y aquellos que apreciaron su trabajo al margen de su popularidad más generalizada:

Se ha dicho que cuanto menos aparentes resultan sus vínculos, más fuertes son las impresiones que los arquitectos de ingenio reciben de otro de igual calibre. Esto encaja perfectamente en el caso de Asplund, quien ha determinado una nueva dirección en las búsquedas y en las aspiraciones de la arquitectura contemporánea sin lanzar manifiestos, (...) sino con un silencioso, modesto y penetrante trabajo individual (...) (pág. 7).

Zevi se esfuerza en mostrar que Asplund no ha sido un arquitecto monumentalista, sino que siempre llega a percibirse en su trabajo esa voluntad de lo humano (con toda la posible ambigüedad que este término pueda tener), tanto en lo que se refiere a la escala como al uso, y ello se produce desde sus primeras obras hasta las más modernas, por ello dice refiriéndose a Asplund:

En la situación tecnicista, abstracta e ideológica de la arquitectura moderna, introdujo un elemento psicológico, un atributo humano (...) (pág. 14).

Si la arquitectura moderna, a pesar de tantas desviaciones monumentalistas y decorativistas, está hoy en una fase de expansión y fecundidad se debe (...) a toda aquella escuela sueca y finlandesa de la cual Asplund fue en 1930 el iniciador y el protagonista (...) (pág. 15).

En el texto se hace un breve repaso de algunas obras, pero se trasluce cierta incomodidad al analizar algunas de ellas, como es el caso del Cine Skandia; otras se presentan con un punto de vista distinto de cómo han sido tratadas por otros críticos, por ejemplo, la Capilla del Bosque, que se muestra no tanto como una obra de interés “clasicista” sino como la revisión romántica desde una perspectiva clásica y helenizante:

El amor por la arquitectura arcaica, por la simplicidad primitiva, por formas arquitectónicas definidas en el preconcepto evolucionista como nativas e infantiles, entra plenamente, como hemos indicado, en la temática romántica (...) (pág. 17).

Y, en este sentido, trata de puntualizar los pasos que suponen ciertos momentos de simplificación en las etapas romántica y clásica, como es el caso de la Sala de Música para la exposición *L'Atelier de Estocolmo*, de 1920, o en la interpretación que hace de la Biblioteca de Estocolmo:

Se trata de un arquitecto que, después de haber concebido un edificio moderno, jocosamente sobrepone en él algunos detalles clasicistas, libre interpretación de los apuntes y de los bocetos sacados de sus cuadernos de viajes (...) Diría que en este neoclasicismo de Asplund, grabado superficialmente sobre la severa caja mural, se puede distinguir una vena de malicioso humorismo (...) (pág. 19).

Es interesante que Zevi se refiera aquí a este aspecto humorístico de Asplund, que ha sido posteriormente considerado por otros críticos para dar alguna explicación razonable a ciertos detalles desconcertantes de sus propuestas. Zevi conecta esta cualidad alegre con la observación psicológica como fuente de inspiración en sus

elecciones formales, lo que abre el camino de la crítica a interpretaciones simbólicas de la obra de Asplund. Señala, sobre todo al referirse a la Exposición de Estocolmo, que se ofrece un nuevo horizonte de posibilidades para la arquitectura moderna, pues, a partir de ese momento, no precisará apoyarse en volumetrías cerradas ni en planteamientos esquemáticos y rígidos.

Ya hemos dicho que Asplund revelaba al mundo el secreto de su inspiración o, mejor, el carácter de su fantasía, que era el ser libre, atento a las múltiples sugerencias formales, inclinado a armonizar la seriedad de la misión del arquitecto con la alegre psicología del hombre (...) Se podía ser funcionalista y alegre, se podía adherir coherentemente a la cultura moderna y conservar el propio *sense of humour* (...) (pág. 20).

Con respecto a los cambios de estilo en Asplund, Zevi critica las explicaciones simplistas, pero él mismo no termina de articular una interpretación razonable de esta perplejidad. El crítico señala, de nuevo con el trasfondo de la Exposición de Estocolmo, que la importancia histórica de esa “conversión” funcionalista no dependía tanto del acercamiento estilístico como de la nueva forma en que esa arquitectura podía ser observada. En estos comentarios se intuye que Zevi trata de mirar más allá de las simples consideraciones formales, aunque no siempre de forma explícita. Sí nos hace ver la importancia de su educación primera y la incidencia que ello tiene en una posición más libre de Asplund respecto a la arquitectura moderna:

(...) procediendo de una experiencia romántica de libre interpretación ecléctica, él no hacía finalmente un gran esfuerzo al desligarse de las intransigencias funcionalistas. Su éxito personal consistía en abandonar los organismos cerrados del neoclasicismo, pero este problema había sido resuelto desde hacía al menos un decenio en Europa. Por eso, aparte de las calidades artísticas de su obra, es justo hablar de una fortuna cultural de Asplund sin pasar por el tormento del primer decenio funcionalista (...) (pág. 22).

En esta misma consideración de las diversas opciones de estilo en que la obra de Asplund se desarrolla, Zevi entiende el período clásico como una cierta regresión sobre su etapa romántica, y ello es evidente en su comentario sobre la Ampliación del Palacio Comunal de Gotemburgo:

En 1920 Asplund resuelve el problema intercalando una zona neutra entre lo viejo y lo nuevo, y concibiendo un edificio más estrecho como volumen y más vertical que el ya existente: honesta solución simétrica de un arquitecto del movimiento romántico sueco. En 1925 este primer proyecto le parece demasiado audaz (...) y repite las partes decorativas del viejo edificio (...) (pág. 23).

Zevi elude aquí las primeras soluciones para la ampliación, verdaderamente más “honestas” con la actitud nacional romántica. También pasa con rapidez por el período clásico, sin mencionar siquiera la propuesta para el Pabellón de la Exposición de París de 1925, aunque, en este sentido, se propone redimir su figura eximiéndole de las culpas de ese pasado, romántico y clasicista, situaciones de las que fundamentalmente “salva” la escala humana y la variedad de las formas geométricas. Por ello, al referirse a la modernidad de los edificios posteriores a la Exposición de Estocolmo, afirma:

En todas estas obras quedan del primer período romántico y clasicista de Asplund sólo dos factores positivos: la escala humana y la variedad de las formas geométricas (...) (págs. 22-23).

Existe, según Zevi, alguna obra posterior a la Exposición de Estocolmo (como es el caso de los Laboratorios Bacteriológicos del Estado) donde, por encima de esta adhesión al “espíritu moderno”, aún se detecta aquella conexión orgánica. No obstante, señala que serán fundamentalmente Alvar Aalto y la influencia de Wright los que se encargarán de prolongar y amplificar esta línea iniciada por Asplund, quien, después de su descubrimiento, se dirigirá hacia búsquedas personales más relacionadas, sobre todo en su última obra, con lejanos ideales neoclásicos.

En cuanto a la consideración de la historia por el trabajo de Asplund, Zevi señala que:

No es casualidad que los tres mayores historiadores de la arquitectura moderna, Pevsner, Behrendt, Giedion, no dediquen ni siquiera una página de sus libros a Asplund (...) ha sido olvidado porque su mensaje se desarrolló en un terreno diferente: no en el económico, ni en el social, ni en el técnico, y menos en el de las teorías visuales. Hasta ahora las historias mecanicistas, científicas y figurativas de la arquitectura moderna han prevalecido sobre su historia humana (...) (pág. 25).

Y termina diciendo:

Asplund, nacido un año antes que Mies van der Rohe, dos años antes que Mendelsohn, tres años antes que Le Corbusier, cinco años antes que Oud y siete años antes que Neutra, podía definirse como el primer arquitecto de la segunda generación moderna, dentro de una acepción de la palabra «generación» que trascendía todo límite de fechas (...) (pág. 27).

Con una indudable perspicacia, Zevi relaciona a Asplund con todos estos arquitectos apoyándose en la proximidad cronológica, pero los ubica en una situación generacional en que las conquistas que ellos habían hecho ya comenzaban a cuestionarse.

Lectura del texto de Hakon Ahlberg en *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*

Siguiendo el orden cronológico que se ha establecido, la segunda referencia que debe citarse es la monografía titulada *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, patrocinada por la Asociación Nacional de Arquitectos Suecos (Svenska Arkitekters Riksförbund), cuya edición original en sueco y francés apareció en 1943, posteriormente, en 1950, se publicó en inglés y francés. Este libro constituye la fuente más importante sobre la obra de Asplund y contiene una espléndida documentación gráfica, con fotografías y reproducciones a escala de planos y dibujos originales. Pero no es éste su único valor puesto que también incluye un texto de Hakon Ahlberg, amigo de Asplund y compañero de profesión aunque era seis años más joven que él.

Hakon Ahlberg aún vivía cuando en 1981 se publicó la edición facsímil del libro, para la que también escribió un breve prólogo en el que se afirma, de forma emotiva, en lo que había escrito para la edición original:

No he encontrado razones para cambiar en ningún aspecto mi aprecio hacia el arquitecto y sus realizaciones. Por lo tanto no se ha hecho ningún cambio en el texto (...) (pág. 4).

Y dice esto a pesar de que lo escribió en fecha cercana a la muerte de su amigo, por el que sentía una indudable admiración, lo cual le proporcionaba entonces una perspectiva muy escasa. El ensayo de Ahlberg, escrito en un tono elegante y sensible, nos ofrece, desde una situación muy próxima a Asplund, la observación personal no sólo de su trabajo sino también de su entorno profesional y de su carácter, siempre con una enorme discreción y aportando los datos de forma muy prudente, a veces casi velada. El autor trata de adoptar una posición objetiva, por eso, aunque en su conjunto hay verdadero reconocimiento y elogio, tanto a la persona de Asplund como a su trabajo, también contiene explícitas manifestaciones críticas y, en ocasiones, no dejan de advertirse entre líneas ciertos recelos.

El texto de Ahlberg se estructura en dos sistemas de aproximación a Asplund que a veces se mezclan y finalmente convergen en un epílogo. El primer procedimiento consiste en una aproximación gradual a la figura del arquitecto dentro de su contexto; se inicia en la época que fue el escenario de su crecimiento, desde aquí se acerca a su biografía para señalar aspectos de su educación, los primeros trabajos e incluso esbozar un panorama general (ya apunta aquí los problemas que supuso la Exposición de Estocolmo) hasta llegar al “gran viaje”, que Ahlberg describe con minuciosidad, recogiendo textos y dibujos de la propia mano de su personaje. El segundo sistema

que Ahlberg emplea es de orden cronológico y le sirve para estructurar el texto según las diversas etapas que él percibe en la obra de Asplund y que tendrían que ver de forma más concreta con sus cambios de estilo.

Al describir la época, Ahlberg se refiere a la liberación que experimenta la arquitectura sueca respecto a las ataduras académicas para dirigirse a un nacionalismo más profundo. Ello se produjo durante las dos primeras décadas del siglo XX. Asimismo, ilustra bien el panorama en el que se desarrolló la formación de Asplund como arquitecto en la Universidad Técnica, explicando su opción posterior por la Escuela Klara, junto a los maestros del romanticismo nacional. Desde el principio se advierte la gran polémica que originará la irrupción funcionalista en este contexto más volcado en las tradiciones autóctonas:

Finalmente, con la tercera década, llegaron de nuevo fuertes impulsos del extranjero (...) (pág. 9).

Las descripciones que hace Ahlberg de las cualidades de su amigo, de su personalidad y actitud ante el trabajo, son especialmente sensibles y ayudan, más allá de un simple apunte biográfico, a entender ciertos rasgos del carácter de Asplund:

Estaba dotado de fértil fantasía, un fondo abundante de poder creativo. Y, a pesar de ello, creaba bajo presión, lo cual dejó su huella en cuanto hizo. Incluso cuando su trabajo está lleno de vida fresca, delicado y casi efímero en su carácter, es invariablemente fruto de una labor ardua y tenaz. Su carácter, aunque equilibrado y armonioso, estaba hecho de muchos elementos aparentemente opuestos. Había una parte de suavidad, de romanticismo sentimental, de cuidado por el detalle, de florecimiento diáfano. Había otra parte de osadía e ímpetu juvenil. Una tercera se caracterizaba por un ansia vehemente de verdad, de claridad, de autenticidad absoluta, de autocrítica. La cuarta era la búsqueda infatigable, la combatividad y la autoafirmación (...) (pág. 10).

En esta descripción de Ahlberg no se dibuja un proceso idílico de trabajo sino, más bien, se habla de los resultados como producto de la presión exterior y de una labor rigurosa y perseverante. Su carácter de indagador infatigable pudiera hacer pensar en la figura del “cazador” amante de aventuras, pero en el contexto de sus cualidades se dibuja más la condición del “agricultor” cuya exploración se desarrolla en un territorio delimitado previamente y que obtiene su cosecha, en buena parte del tiempo, de la expectativa paciente pero no pasiva y del trabajo físico. También se refiere el texto a otros aspectos contradictorios de la personalidad de Asplund que

quizá fueran la causa de cierta tensión física (mencionada ocasionalmente por quienes le conocieron), pero al mismo tiempo se alude a valores que afirman su “seriedad ética”. Sin embargo, Ahlberg aprecia en Asplund una cierta capacidad innata que se refleja en su labor y que le llevó, muy pronto, a ser reconocido y a tener influencia entre la gente de su generación:

Tenía habilidad para insuflar vida fresca y espíritu a su trabajo, como quizá no poseyera ninguno de sus contemporáneos. Había un aliento cálido, un encanto poco usual en todo cuanto salía de sus manos, algo indescritiblemente personal, incluso si se refería a un simple objeto, como una estufa o una lámpara. Era un romántico, no pálido y sin sangre sino fresco y vital (...) (pág. 10).

Pero Ahlberg afirma de manera tajante que la naturaleza artística de su labor era una condición fundamental para Asplund, y la intensidad que impulsa el trabajo es, en definitiva, su valor como obra de arte:

Para él, el arte y la arquitectura eran uno e indivisible. Había arte en las líneas fundamentales de la disposición en planta, en el volumen y en el ritmo interno de los espacios; estaba presente en el juego estático de la construcción y hecho evidente en los refinados efectos de acabado. Un buen trazado y un trazado artístico eran, para él, una misma cosa; la claridad, la concentración, la sencillez eran tanto un requerimiento estético como práctico. Porque a Asplund nunca le atormentó duda alguna respecto a su propia capacidad para crear arquitectura buena y duradera; sabía que la concepción global debe entrar en el crisol para ser purificada de toda escoria, que a lo esencial y constructivo se les debe dar forma bajo la llama de la intuición, que todo debe ser forjado y cincelado hasta que sobresalga una forma, fuerte y clara, en que intención y forma no se distinguen una de otra (...) (pág. 11).

Las tres grandes etapas que Ahlberg distingue en la obra de Asplund coinciden prácticamente con las tres décadas en que se desarrolla su labor, entre 1910 y 1940, incluso la “ruptura” de 1930 diferenciará su última época. La fase de “romanticismo” es asumida en el texto no sólo como expresión del espíritu de los tiempos, sino también como una condición inherente al arquitecto que ya se señaló al hablar de su carácter. Hasta tal punto es así que Ahlberg no alude al romanticismo nacional ni menciona la opción de Asplund por la Escuela Klara, y al referirse a los trabajos iniciales o a sus primeros éxitos en concursos entiende que ello se produce de forma “natural”, de manera que el trasfondo de su viaje a Italia o las inspiraciones que, como por casualidad, encuentra a su alrededor (la cabaña de Liselund, por ejemplo)

son simplemente llamas que encienden su fantasía y que tendrán su expresión adecuada a través de aquella personalidad romántica.

Aunque de la lectura del texto de Ahlberg pudieran intuirse algunas cualidades del carácter romántico de Asplund, no es sencillo explicarlas sin el marco de referencia del romanticismo nacional. Uno de los concursos más importantes que gana en esta época es el presentado, junto con Lewerentz, bajo el lema “Tallum” para el Cementerio Sur de Estocolmo. La realización de este proyecto será una de las actividades que Asplund va a desarrollar durante toda su vida como arquitecto; no obstante, el punto de partida sí ofrece algunas claves respecto a la actitud romántica. La idea de un cementerio en el bosque no es original, pues ya existían precedentes en Alemania, pero aquí está llevada al extremo, y en esta persecución de sensaciones mediante la ruptura de ciertos límites se identifica la actitud romántica, así como el disfrute en la intensidad “naturalista” y la necesaria presencia de la Antigüedad:

(...) había empleado el bosque como efecto, tal vez incluso con demasiada profusión. Sus inconvenientes, debidos al ambiente monótono del lugar y a la orientación insatisfactoria, son evidentes, pero la novedad, la grandeza en la concepción, es el intenso sentimiento, la concentración de atmósfera que consigue con éxito por una sabia mezcla de arte y naturaleza. Italia y la Antigüedad, ambas resuenan en el bosque escandinavo (...) (págs. 31-32).

No obstante, Ahlberg percibe cuánto esta actitud podía incidir negativamente en la predominancia de lo estético en el gusto de Asplund apartándole de la necesaria racionalidad y de un sentido práctico que sin duda debiera estar presente en la buena arquitectura. Desde esta posición critica la artificialidad de algunas propuestas de esta época, a las que aplica el adjetivo de “teatrales”, como el conjunto de viviendas de emergencia para trabajadores que proyectó en 1917 para la ciudad de Estocolmo:

El conjuro del arquitecto hace brotar de las viviendas de emergencia el encanto de una vieja ciudad sueca (...). Su esfuerzo para animar la aburrida monotonía usualmente asociada a las viviendas de emergencia es digna de toda alabanza; sin embargo, no puede negarse que el resultado es algo teatral (...) (pág. 36).

Y así señala, a veces, esta discrepancia que se produce entre el escenario figurativo propuesto por Asplund y la vulgaridad del público al que va dirigido, discrepancia que también comenta en un cierto tono crítico en relación con otras obras posteriores, como es el caso del Cine Scandia:

Su lucha es por lo personal, lo humano, lo refinado y lo sutil. Es un idealista. Por ello, su arquitectura suele ofrecer delicadeza, algo ajeno y fugaz, disonancia entre el entorno y el público, entre los temas cotidianos de la gente y el estudiado refinamiento de su arquitectura (...) (pág. 36).

Es un momento de temprano triunfo y felicidad para el arquitecto, y su biógrafo, poco proclive a proporcionar detalles personales de Asplund, lo hace ahora, quizá también por el trasfondo romántico que aporta a esta etapa la referencia a su primer matrimonio:

Lleno de éxito, armonioso y todavía tan imbuido de la frescura de la juventud, Asplund está ahora en una de sus etapas más felices. Encuentra placer en decorar su encantadora casa y viaja en bicicleta durante su luna de miel (...) (pág. 38).

Y a pesar de ello no evita señalar en su recapitulación la enorme diferencia entre el trabajo producido y la obra realizada, lo que no sólo sucederá en esta década:

Muchas ideas fueron propuestas por Asplund, muchos grandes proyectos desarrollados por él en los primeros diez años de su carrera. ¡Qué poco de ello se ha realizado! Como ocurre en la naturaleza, que se desperdician grandes cantidades de semilla para asegurar el brote de una sola planta, así el arquitecto derrocha muchas ideas y proyectos que darán tan sólo como resultado unos pocos edificios pequeños. Pero finalmente no es la cantidad sino la calidad lo que importa. Desde este punto de vista, el trabajo de Asplund hasta ahora puede ser considerado de gran importancia (...) (pág. 40).

Ahlberg llama “Interludio Clásico” a la siguiente etapa; esta denominación parece indicar que se refiere a un “breve intermedio” pero no es así en la práctica. De hecho, la primera obra que se cita vinculada a este período es la Capilla del Bosque (1918-1920), que, dentro de la larga evolución del Cementerio Sur de Estocolmo y a pesar de sus opciones estilísticas de referencia clasicista, tampoco supone un excesivo alejamiento del espíritu romántico. Pero la obra que definirá esta etapa es, sin duda, la Biblioteca de Estocolmo (1920-1928) cuya realización ocupa prácticamente toda la segunda década. Ahlberg no valora de forma positiva la repercusión del clasicismo en la arquitectura sueca, sin embargo, cree que puede favorecer la llegada de importantes cambios:

En comparación con la fase precedente, en la década de 1920 a 1930 se apreció una decadencia en el desarrollo de la arquitectura sueca. La corriente nacional de las décadas anteriores había disminuido (...) La Biblioteca de la ciudad de Estocolmo es una excepción destacada.

Posiblemente, quien escuche atentamente puede percibir un murmullo remoto, señal de una nueva corriente. Pero la mayoría no ha comenzado aún a moverse; el paisaje clásico reposa tranquilo a la luz del crepúsculo (...) (pág. 46).

En esta ocasión, Ahlberg sí reconoce de forma explícita la influencia sobre Asplund de la nueva orientación que está siguiendo la arquitectura en Suecia:

Estaba cada vez más empujado por la fuerza del clasicismo, que en el transcurso de los años veinte ejercía una influencia cada vez mayor en el arte de la construcción en Suecia (...) Si en un principio habíamos tomado el clasicismo con poca seriedad –como una novedad estimulante–, ahora nos volvíamos más serios y doctrinarios. Una vez más los órdenes clásicos, hasta hacía poco despreciados, fueron estudiados. De nuevo uno se sentaba temeroso a los pies de Vitruvio, Palladio y Letarouilly. El resultado fue básicamente un neoclasicismo seco y árido. Asplund llevó el clasicismo a los extremos, pero fue capaz de darle un sello personal (...) (pág. 48).

Este “sello personal”, como llama Ahlberg a la independencia con que Asplund interpreta el “espíritu clásico”, es ahora más evidente que en la etapa anterior, tan sólo hay que comparar el Cine Skandia (1922-1923) con la Escuela Carl Johan de Göttemburgo (terminada en 1925) o con la propuesta para las Cancillerías de Estocolmo de 1922 para darse cuenta del diferente sentido que para Asplund tiene lo clásico y la libertad en las diversas formas de entenderlo. Los tres mausoleos que proyecta entre 1921 y 1927 muestran el lenguaje clásico en su sentido más literal. En el otro extremo debería considerarse la interesante propuesta para el Pabellón Sueco en la Exposición de París de 1925, a la que Ahlberg dedica incisivos comentarios sin darse cuenta de que el valor del proyecto consiste precisamente en la reflexión que Asplund hace sobre los elementos clásicos y sus relaciones con la escala, el tamaño y el carácter:

Cuando decide llevar a la práctica sus intenciones aparece el astuto tentador con sus columnas de juguete, su fascinante perspectiva, su encantadora ornamentación y su vana monumentalidad; el artista cae y yace forcejeando en la red (...) (pág. 51).

Ahlberg es, en general, muy crítico con la etapa clásica de Asplund y, en esto, su punto de vista coincidiría con el de Zevi, aunque por otros motivos y desde posiciones muy diversas. Es realmente curioso que Ahlberg no señale la importancia que estos años tienen en el futuro desarrollo de Asplund y, muy especialmente, en la realización de sus últimas obras. Sin menosprecio de la capacidad del arquitecto, aquí se reconoce de forma absolutamente explícita el enorme peso de la época, de

la moda, de las influencias foráneas. Y si ello supone siempre un inconveniente para la mentalidad sueca, en este caso afecta muy especialmente al biógrafo, quien también hace suya la opinión de los otros compañeros de Asplund al exigirle que asumiera su papel de referente para aquella generación, un papel al que parecía predestinado. La situación será extrema en 1930 y llegará a producir un conflicto de desagradables consecuencias para Asplund. En el párrafo con que se concluye esta etapa se puede percibir una alusión velada a las dificultades familiares de Asplund, que se agravan a medida que la década avanza y le llevan al divorcio de su primera esposa en 1932:

La década de los años veinte no fue favorable para la evolución de Asplund en ningún aspecto. Para ilustrar este punto podemos comparar los tres mausoleos monumentales que creó entre 1921 y 1927 (...) En los dos últimos, y especialmente en el último, la forma se ha vuelto fría y poco atractiva en su aristocrática autosuficiencia. Las manos que han dibujado las exquisitas líneas son ciertamente las de Asplund, pero la voz es otra: la de la moda (...) (pág. 53).

Ya en las primeras páginas del texto de Ahlberg se anticipan los acontecimientos de 1930: la Exposición de Estocolmo, con las controversias que originó su realización y el posterior aislamiento del que Asplund fue objeto. Lo que para Zevi supone una culminación es para Ahlberg una “etapa de transición” a la que, por ello, no confiere un valor en sí. Sin embargo, le dedica buen número de páginas y comentarios, incluso a veces esparcidos en diversos momentos del texto, donde también se refiere a las tensiones producidas a partir de la adscripción de Asplund al funcionalismo, que terminó por agrupar a un sector crítico en un bando de la “querella”, entre los que se encontraban aquellos que seguramente entendieron esa adscripción moderna como una especie de traición y cuya represalia se manifestó en el vacío que rodeó a Asplund durante los años siguientes:

Los años en torno a la Exposición de Estocolmo en 1930 fueron, en muchos aspectos, un período de transición para Asplund. Rompió con sus ideales anteriores y se vio envuelto en un conflicto que él mismo no había elegido y en el que la facción opuesta insistió a veces con gran dureza. A pesar de su espíritu afirmativo, él amaba el tablero de dibujo y tenía poco interés por la publicidad, se convirtió de repente en el centro y objetivo de las controversias del momento. Él, que era un individualista y en buena parte un romántico, se encontró de pronto en primera línea de la batalla (...) (pág. 14).

Este conflicto dejó sus secuelas, no únicamente profesionales sino también apreciables en el propio carácter de Asplund. Ahlberg señala, además, otras circunstancias

exteriores (ya nos hemos referido a la complicada situación familiar al final de la década) que se añaden en este momento al resto de las dificultades:

(...) de franco y estimulante animoso que era en su juventud, se volvió reservado y susceptible. Cuando el trabajo intenso no estuvo equilibrado por la armonía interior y exterior comenzó a ser excesivo, incluso para un físico tan fuerte como el que poseía inicialmente. Había también otras razones en ese momento para su enorme cansancio y nunca se recuperó del todo, aunque consiguió llevar una gran carga de trabajo durante diez años más (...) (pág. 14).

No se aclaran en los comentarios de Ahlberg las razones de esta “conversión”, aunque ambiguamente señale “el afán artístico de Asplund” como el impulso principal del cambio:

Hay algo particularmente emocionante en una conversión que ocurre con tal fuerza e ingenua franqueza que deja atrás todo lo viejo como polvo y ceniza y actúa en adelante como si esto nunca hubiera existido (...) (pág. 61).

Ahlberg no dice nada del viaje por Europa de Asplund con Gregor Paulsson, el gerente de la Exposición de Estocolmo, que le permitió entrar en contacto directo con la nueva arquitectura e incluso pudo conocer a alguno de sus autores, aunque sí se refiere a la existencia de un grupo de jóvenes arquitectos suecos que impulsaban la conexión con los ideales funcionalistas y eran afines a Asplund:

Él [Asplund] no era la fuerza directriz de este grupo pero, sin duda, era su principal valor (...) (pág. 54).

La opinión de Ahlberg sobre la Exposición de Estocolmo está siempre teñida de un fondo de escepticismo; no obstante, en el recuerdo de aquellas impresiones reconoce su propio disfrute del espectáculo. En sus observaciones emplea muchas veces un elogio a la eficacia de los planteamientos y a la intención de dar una respuesta adecuada al programa propuesto, pero a continuación aparece la crítica al excesivo peso formal de la propuesta:

Si iba a ser una exposición «funcional» en el sentido de que lo expuesto iba a ser la función, el verdadero alimento, y la arquitectura simplemente la cáscara para luego tirarla, entonces se erró el blanco. La Exposición no fue principalmente funcional, fue funcionalista (...) (pág. 56).

No tendríamos razón culpando al arquitecto de que su solo en el lenguaje de la forma sonara con tal claridad que hizo diluirse en un escasamente audible acompañamiento al coro mixto de objetos exhibidos. No se hizo deliberadamente. La idea original era totalmente la opuesta (...) (pág. 57).

De nuevo aparecen los reproches hacia las influencias extranjeras, ahora con nombres concretos. Ahlberg ya había hablado de la Exposición como “Le Corbusier en versión Asplund”, y verdaderamente sí se aprecia aquí la falta de perspectiva histórica y la simplificación excesiva en el entendimiento de la figuración moderna. En este sentido no se hace justicia a la capacidad asombrosa de Asplund para el uso de los medios técnicos, ni tampoco, y esto es muy importante, a su entendimiento respecto a lo que podía hacer bien la arquitectura moderna:

¿Era éste el arquitecto que creíamos conocer tan bien? Sí y no. Era Asplund con su fantasía, su disposición para llevar las cosas hasta el extremo. Antes ya había mostrado su capacidad para sorprender, pero esta vez era más que una sorpresa. Era Asplund, pero también otro, alguien más fuerte que estaba tras su trabajo. Aladino había frotado su lámpara y el castillo en el aire, de un material brillante, estaba allí. Pero el genio de la lámpara era Le Corbusier: sin su ayuda la obra no habría existido (...) (pág. 58).

La Exposición de Estocolmo supone, sin duda, un dato importante en la biografía de Asplund, quizá no tanto por lo que tiene de “conversión” sino porque le permite tomar contacto con un panorama que amplía su perspectiva anterior y porque pone a prueba un sistema de relaciones, entre ellas las personales, que se condensan en un momento cronológico determinado y establecen un punto de inflexión:

La batalla que siguió a la Exposición de Estocolmo fue apagándose gradualmente y, cuando el humo se hubo aclarado, el campo quedó libre y abierto. Una vez más Asplund asumió su posición de líder indiscutible de los arquitectos de su generación (...) (págs. 14-15).

En este mismo año, en plena polémica sobre la Exposición, se produjo otro hecho: Asplund se presenta como candidato a catedrático de arquitectura en la Universidad Técnica. Ahlberg habla de la sorpresa que esto causó en muchos pues, aunque Asplund ya había ejercido de forma esporádica la actividad docente, como era poco aficionado a hablar de su trabajo y había publicado escritos en contadas ocasiones (a pesar de haber dirigido la revista *Teknisk Tidskrift, Arkitektur* entre 1917 y 1920), casi nadie conocía su interés por ocupar ese cargo, lo que finalmente tuvo lugar en 1931:

(...) habría sido invitado si se hubiera pensado que Asplund estaba interesado en el puesto. Pero probablemente muy pocos lo imaginaban. ¿Lo pensaba él mismo? Sin duda. Había aprendido algo nuevo y ardía en deseos de enseñarlo a los demás, particularmente a los jóvenes. Era honesto y de gran corazón, tanto en esto como en otras cosas. Dos años más tarde le concedieron el puesto (...) (pág. 60).

Se inicia aquí una época de gran intensidad para Asplund, no sólo en su trabajo sino también en su vida personal y familiar. Una época en la que parece recogerse la cosecha de algo sembrado con mucho esfuerzo durante el tiempo anterior, y, aunque no fueron años fáciles, se percibe la presencia de una nueva escala con diferentes niveles. Como ocurre en las otras etapas, ésta también parece desarrollarse con un comienzo y un desenlace. En este caso, el comienzo está marcado por la escasez de trabajo, que es buscado de nuevo a través de concursos, y el desenlace, dramático, por el fin de su propia vida. El primer trabajo concreto que le llega después del aislamiento de 1930 es el de los Almacenes Bredenberg, un encargo “de acuerdo con los tiempos y con su nueva actitud”. En esta propuesta aún se prolonga el espíritu de la Exposición de Estocolmo y Ahlberg también la observa con mirada crítica, incluso en los elogios se advierte una cierta ironía:

¿Fue un éxito? Sí y no. Como resultado relevante fue un éxito al principio. Lo que parecía imposible se había conseguido: el espacio interior del edificio medía casi lo mismo que el volumen exterior. Todo era hermoso, bien dispuesto, apropiado (...) Pero la ingeniosa y mercedamente admirada creación ha envejecido de forma sorprendente. La pátina del tiempo y el clima no han añadido nada a su belleza, más bien al contrario (...) (pág. 64).

Debido a ello, Ahlberg prefiere iniciar el último período de la década en 1934, año en que, aunque no lo menciona, se celebra el segundo matrimonio de Asplund. A partir de esta fecha se realizan los proyectos, algunos arrastrados desde mucho tiempo atrás, que representan la condensación del trabajo de su vida y que tiene la fortuna de ver culminados. De manera que puedan presentarse no como contrapuestos, sino, al menos, diferentes de aquella otra arquitectura que había realizado antes y con la que no parecía conformarse:

Los últimos seis años representan la conclusión del trabajo de su vida. Después de mucho buscar, de algunas iniciativas llenas de talento pero también de algunos errores, logra finalmente completa claridad, independencia y dominio de sus medios de expresión. Cuando desapareció en 1940, a la edad de 55 años, estaba en una plataforma desde la que podía ver un horizonte libre e iniciar con seguridad su camino hacia las estrellas (...) (pág. 65).

Son principalmente la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo (1913-1937) y el Crematorio del Bosque (1915-1940) las dos obras fundamentales de esta última etapa a las que Ahlberg se refiere cuando habla de esa “claridad e independencia” alcanzada por Asplund y las que constituyen finalmente su testamento por

encima de otras valiosas aportaciones de esta misma época, tanto construidas como en los proyectos que dejó esbozados.

A las propuestas para el Ayuntamiento de Gotemburgo dedica Ahlberg su atención en diferentes momentos del texto. Hay una primera referencia al concurso ganado por el joven arquitecto inmediatamente antes de partir hacia su “gran viaje de estudios”:

(...) Asplund ganó todavía en 1913 otro primer premio en un concurso. Éste fue un encargo importante: la ampliación de los Tribunales en la plaza de Gustavo Adolfo de Gotemburgo que dio lugar a una larga y molesta controversia, una controversia que culminó en un conflicto cuando la ampliación se realizó por fin en 1937. El trabajo se prolongó a lo largo de un cuarto de siglo (...) (pág. 19).

Ahlberg vuelve de nuevo sobre este tema cuando se refiere a la celebración del tercer centenario del puerto de Gotemburgo en 1918, recién acabada la Primera Guerra Mundial. Es un momento de cierta prosperidad y optimismo en todo el país y la ciudad se decide a renovar algunas partes de su casco antiguo.

El viejo plan de 1913 para los nuevos tribunales y el desarrollo del espacio en torno a la plaza de Gustavo Adolfo fue sacado a la luz de nuevo. Conjuntamente con el primer concurso de 1913, Asplund había recibido el encargo de considerar también el problema de la futura remodelación de la plaza. Las autoridades de la ciudad no habían tomado ninguna decisión respecto a sus sugerencias. Cuatro arquitectos fueron convocados ahora para concursar por el trabajo. El resultado era de esperar: Asplund fue una vez más declarado ganador. Había captado el carácter de esta agradable plaza mejor que cualquier otro y había conseguido preservar su peculiar encanto (...) Era indudablemente un buen proyecto, pero difícilmente convence por completo en esta fecha distante (...) El proyecto tiene algo de teatral y artificioso, a pesar de su naturaleza artística y de su innegable mérito (...) (págs. 37-38).

Se detecta aquí, de nuevo, el tono crítico de Ahlberg al referirse a esa debilidad de Asplund vinculada a su personalidad romántica y por ello más evidente en los proyectos de esta etapa, que ahora se refleja en la propuesta para la Plaza del Ayuntamiento de Gotemburgo. Este texto no menciona de forma específica las diversas propuestas para la Ampliación de los Tribunales hasta llegar a la última solución, a partir de septiembre de 1934 cuando se produce el encargo definitivo para construir el edificio. Ahlberg reconoce que la historia del Ayuntamiento —de 1913 a 1937—

constituye una historia concentrada del desarrollo arquitectónico completo de Asplund.

en lo que se refiere a la obra realizada. Ahlberg hace un rápido recorrido por los diversos proyectos y, al llegar a la propuesta ganadora del concurso de 1913, destaca los valores de organización junto con los problemas de escala:

El proyecto presentado por Asplund para la Ampliación de los Tribunales ganó el primer premio, y la razón principal de ello fue probablemente su buena distribución (...) Cualesquiera que fueran los méritos de este edificio en planta, hubiera resultado obviamente fatal para la disposición general de la ciudad. Es cierto que la arquitectura original del Ayuntamiento había sido duramente mutilada por reconstrucciones y adiciones (...) Pero, aun así, en dimensiones y carácter el edificio encajaba bien en los alrededores (...) (pág. 70).

Se relatan de forma somera las diversas propuestas de Asplund para la Ampliación, los problemas de escala y los diferentes tratamientos de estilo y de carácter por los que atraviesa en las sucesivas etapas. Ahlberg considera valiosa la sucesión de proyectos que se realizan para el Ayuntamiento de Gotemburgo y entiende que la progresión del arquitecto hacia la solución final es positiva:

¿Puede encontrarse en toda esta cadena de evolución un solo eslabón que no se sostenga, un solo paso que no esté lógicamente motivado? No, en este caso el largo plazo no fue en vano. Es de hecho una espléndida prueba de la ambición de Asplund, de su fresca habilidad creativa y su capacidad de rejuvenecimiento el que terminara con éxito este trabajo sin señal aparente de aburrimiento o cansancio (...) (pág. 72).

También supone Ahlberg que las relaciones con el Comité del Ayuntamiento no debieron ser fáciles para Asplund y menciona en algún momento la habilidad de éste para dirigir las negociaciones. También señala la actitud hostil de la población hacia la solución final:

No podemos conocer hasta qué punto la propuesta original fue considerada por las autoridades de la ciudad. En cualquier caso, el paso del «sonido a la acción» fue muy largo. De vez en cuando la cuestión de los Tribunales volvía a salir a la superficie (...) También es evidente su poder de persuasión para conseguir llevar a remolque a las autoridades en su largo y laborioso camino. Cuando todo estuvo listo, o casi listo, se rompió la cuerda. Casi como un solo hombre, el pueblo de Gotemburgo rechazó la obra (...) (págs. 71-72).

En este caso Ahlberg no encuentra justificación para este rechazo, no entiende el motivo de esta actitud de la gente de Gotemburgo y trata de hacer hipótesis que no consigue responderse de forma convincente, por lo que abandona el tema dejando ese interrogante en el aire:

¿Dónde estaba el motivo para estas críticas encendidas? Difícilmente podría acusarse al nuevo edificio de agresividad. Es discreto en su arquitectura y no compite con sus vecinos más viejos. ¿Fue tal vez el efecto cúbico producido por la ausencia de cornisa y la superficie lisa débilmente articulada lo que molestó a la gente? (...) Sin embargo, no era sólo un edificio bellamente equilibrado sino incluso inofensivo el que Asplund había colocado cuidadosamente al lado del antiguo Ayuntamiento. ¿Por qué entonces esa conmoción? Esto será siempre un misterio (...) (pág. 72).

Ahlberg dedica el final de su texto al Crematorio del Bosque y lo presenta como la culminación de la obra de Asplund. Lo entiende como el final de un proceso en que las ideas se depuran y que precisa de un tiempo largo hasta llegar a este resultado de altísima perfección. Piensa también que es el momento en que el arquitecto alcanza definitivamente su libertad, en el sentido más amplio, y reconoce, ahora sin paliativos, que Asplund consigue realizar una verdadera obra de arte:

¿Cómo podemos describir la arquitectura que aquí se produce? Abstracta es la primera palabra que sugiere: la arquitectura del Crematorio del Bosque está, de una manera única, libre del tiempo y del espacio (...) De hecho podemos afirmar que Asplund se liberó finalmente de su tiempo y de sus circunstancias y creó su propio espacio en el cual era soberano (...) Podríamos designar a ésta su última obra como un extracto, un fruto de la totalidad del proceso precedente (...) Es arte, incluso gran arte (...) (pág. 77).

Reconoce también aquí el gusto de Asplund en la elección de los materiales nobles; así contrasta la aparente severidad del Crematorio con el empleo de piedras calizas naturales y mármol sueco blanco, por lo que la suya es “una austeridad extremadamente aristocrática”. Ahlberg se ratifica, en este caso, con respecto al pleno acierto de Asplund en el carácter no confesional de las capillas, a pesar de que sus nombres (capilla de la Santa Cruz, capilla de la Fe y capilla de la Esperanza) pudieran sugerir lo contrario. Cree que el lenguaje que aquí se emplea es el adecuado, aunque éste no sea un lenguaje totalmente comprensible para la gente:

(...) pero sus palabras no son siempre fáciles de entender y difícilmente habla como un hombre del pueblo (...) (pág. 78).

En su descripción del Crematorio del Bosque, señala la colaboración de Asplund con otros destacados artistas que aportan su trabajo a esta obra, como tantas veces ocurriría en otras propuestas que tienen esa capacidad de acoger y dar cabida en ellas a un mundo amplio y diverso de objetos. El reconocimiento final de Ahlberg hacia esta obra dice así:

El Crematorio del Bosque no tiene equivalente en la arquitectura sueca contemporánea. Es de una calidad artística que no encuentra rival; es de gran dignidad —en realidad, en el verdadero sentido de la palabra—, de una nobleza más alta que cualquier otra obra de su tiempo (...) (pág. 80).

Se quiere terminar esta lectura con la comparación de dos afirmaciones del propio Ahlberg sobre el conjunto de la obra de Asplund. En el apartado que llama “El Hombre”, ofrece una opinión de la labor del arquitecto y es interesante la visión que aquí se presenta sobre su “liberación” del funcionalismo en los años inmediatamente posteriores a la Exposición de Estocolmo:

De forma lenta y segura comenzaba a sentirse más y más como en casa, en aquella escuela de pensamiento donde entrara una vez de manera entusiasta e inquieta, tal vez urgido por el estímulo de otros (...) El último de sus trabajos completos, el Crematorio en el Cementerio del Bosque de Estocolmo, marcó así la culminación de su trabajo. Pero incluso aquí es posible detectar una tensión discordante entre lo que surge naturalmente y lo que es producto del diseño especulativo. En los grandes proyectos que sólo estaban esbozados en el papel cuando murió, hay datos que sugieren que esta discordancia estaba a punto de dar paso a una fuerte corriente homogénea, que hubiera librado por completo a su arquitectura de lo accidental y que le hubiera dotado de universal grandeza (...) (pág. 15).

Parece que el empleo que hace Ahlberg del modo subjuntivo en este párrafo permite suponer que aquí no contempla su figura como indiscutible, como completamente lograda. La lectura de esta parte del texto pudiera hacernos pensar que, en la opinión de Ahlberg, aquella repentina “conversión” de 1930 hubiera dejado alguna señal que el paso del tiempo aún no ha conseguido borrar, y que hubiera sido necesaria la realización de otras obras para que las secuelas de aquel “desliz” desaparecieran definitivamente. No obstante, en el Epílogo, Ahlberg quiere apartar esa duda, esa cierta desconfianza ante la definitiva realización del arquitecto, y termina diciendo:

Durante la mayor parte de su carrera él fue el pozo donde los que tenían su misma edad y aquellos que le siguieron bebieron el agua refrescante y saciaron su sed. Durante dos décadas estuvo en la vanguardia del desarrollo de la arquitectura en Suecia, quizá podríamos aventurarnos a decir que en Escandinavia. Pero marchaba en cabeza y finalmente destacó en solitario. Alcanzó entonces un arte de construir refinado y perfecto, como Suecia no había conocido desde finales del siglo XVIII (pág. 81).

El artículo de Björn Fredlund:

“E. G. Asplund om-och Tillbyggnad av Göteborgs Rådhus”

Una fuente fundamental de este trabajo, que abrió la perspectiva para el estudio de la Ampliación de los Tribunales de Gotemburgo, fue el artículo publicado por Björn Fredlund en la revista *Arkitektur*. Lo leí cuando estaba preparando la conferencia que debía pronunciar en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid durante la primera muestra de la obra de Asplund, en la Sala de Exposiciones de dicha institución en marzo de 1981.

Este texto supone la primera aproximación sistemática a la secuencia de propuestas realizadas por Asplund para la Ampliación, y junto con la monografía del edificio, que publicó el Ayuntamiento de Gotemburgo en 1939, fueron las fuentes de documentación más importantes de ese momento, además de un estímulo para continuar el trabajo que estaba realizando. Existía una dificultad inicial de lenguaje, ya que los textos de ambas publicaciones estaban en sueco y tuve que traducirlas para hacer más fluido el trabajo.

Mis reflexiones hasta ese momento fueron presentadas en la citada conferencia con el título “La Ampliación del Palacio Comunal de Göteborg” y, posteriormente, en el texto “La Ampliación del Palacio Comunal de Göteborg. Historia de un edificio”, publicado en el número 229 de la revista *Arquitectura* del COAM. Todas estas circunstancias llevaron a la decisión, hasta ese momento no del todo explícita, de enfocar mi tesis hacia este trabajo, por lo que necesitaba acceder a documentación original más amplia en los archivos de Estocolmo y Gotemburgo, así como conocer directamente el edificio.

El texto de Björn Fredlund se plantea casi como una crónica; en él trata de reflejar con objetividad los acontecimientos en torno al proyecto de los Tribunales de Gotemburgo, fijándose sólo en algunos aspectos particulares de las propuestas, todo ello con una intención fundamentalmente descriptiva pues utiliza el análisis o la crítica en contadas ocasiones. El artículo comienza con una explicación de los antecedentes del concurso (que se remontan a 1885) y del proyecto presentado por Asplund. Fredlund revisa las actas y la documentación administrativa de primera mano, aunque se lamenta de la escasez de datos anteriores a la convocatoria del concurso, para lo que remite a la publicación que el propio Ayuntamiento de Gotemburgo preparó en 1938 y publicó el año siguiente.

El autor del texto se refiere a las influencias que ejercen en Asplund los maestros del romanticismo nacional, especialmente Östberg, Westman y Bergsten, que en esta época construían en Estocolmo edificios de programa similar, aunque de mayor escala, y cuyas referencias aparecen citadas en distintos lugares del escrito. También señala la relación de la primera propuesta de Asplund con el Ayuntamiento de Nyrop en Copenhague, sobre todo en las ideas de iluminación natural del patio.

Sin embargo, el verdadero interés del artículo está principalmente en el seguimiento que hace Fredlund de todo el trasfondo del proceso y es mérito de su paciencia el que nos haya podido descubrir, como un simple cronista, la historia entre bastidores del escenario en que el arquitecto desarrolla sus propuestas. Así, nos conduce por la cadena de inconvenientes con que Asplund se encuentra ante los comités e instituciones, que, en una especie de tira y afloja, le obligan a realizar diversos proyectos y a emplear todo tipo de recursos, incluso dialécticos, para avanzar entre esas dificultades.

Se dedica proporcionalmente una mayor atención a la propuesta de 1925 y, sobre todo, a la descripción del vestíbulo schinkeliano. Aunque el autor no lo afirme de manera explícita, podría deducirse que cree, al igual que Hans Asplund, el hijo del arquitecto, que fue una equivocación no llevar a cabo este proyecto. En una de las notas al texto, Fredlund relata cómo el pueblo de Gotemburgo rechaza la solución funcionalista proporcionando detalles muy concretos. En su nota 4 apunta lo siguiente:

La protesta contra la fachada del anexo se reflejó en los titulares de los periódicos de Gotemburgo la semana del 22 al 30 de octubre de 1936. «Lo más trágico que ha sucedido en la historia de Gotemburgo de los últimos tiempos» (...) «Hubiera hecho falta la acción del Consejo de Estética Urbanística» (...) «Catastrófico, horrible desgracia». Sin embargo, los principios en los que se basaba el anexo de Asplund llegaron a hacer época. No tardaron en construirse o proyectarse ampliaciones imitando esta obra, sobre todo en Escandinavia. Axel Romdahl intentó comprender las intenciones del arquitecto antes de pronunciarse en *Handelstidningen* el 24 de octubre de 1936: «Se ve claramente, (...) cuando se examina la parte nueva del Ayuntamiento, cómo el arquitecto se ha esforzado por conservar los rasgos principales del edificio antiguo, al mismo tiempo que mantenía su deseo de imponer una estructura moderna, aunque haya fracasado irremediabilmente. Lo único que podría hacerse es cambiar la hiedra de sitio y ponerla en la fachada en vez de en el patio para así mitigar el desagradable efecto. Pero, a pesar de que el pueblo de Gotemburgo, con toda razón, está descontento con el exterior, creo que deben estar muy contentos con los interiores, los cuales me parecen muy logrados».

En este sentido, Fredlund se comporta como un notario que da fe de una situación con respecto a la que él mismo no toma partido, si bien es cierto que no incluye en su artículo ninguna información gráfica sobre la solución de la fachada finalmente construida y se remite para ello, en otra nota, a la monografía editada en 1943. Pero, en el apartado siguiente, sí dedica un largo comentario a las cualidades y valores del nuevo vestíbulo.

Fredlund reserva todo el final de su texto a “El Vestíbulo y la Luz”, donde repasa esta relación a lo largo de las diferentes propuestas para la Ampliación y los sucesivos cambios del patio y el vestíbulo como lugares que se abren o tamizan la luz del cielo. Cita como referencia el artículo de Elias Cornell: “El cielo como una bóveda”, que se había publicado en la misma revista *Arkitektur* en 1961 y que después ha sido ampliamente difundido; sin embargo, no menciona un precedente ilustre (que con seguridad conocería) como es el texto de Steen Eiler Rasmussen: “Radhuset i Göteborg”, publicado en *Arkitekten Maanedshæfte* de Copenhague en 1939, donde se trata este mismo tema con enorme sensibilidad, aunque éste sí es un escrito abiertamente elogioso hacia la solución moderna.

No es muy extensa la documentación de planos y dibujos que recoge el artículo, pero sí suficientemente eficaz para acompañar la narración que nos hace el autor y, a pesar de su parcialidad, complementa la que hasta el momento se había publicado.

En el año 1983, la revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* publica su número 157, parcialmente dedicado a Asplund; en él se recoge el texto de Björn Fredlund traducido al catalán, con una separata en castellano e inglés. Ello supone una oportunidad de difusión para el artículo, aunque es una lástima que la traducción del texto sueco no sea más precisa y que en la reproducción de los dibujos no se respete el orden y la compaginación de la edición original, la cual no era especialmente atractiva pero mantenía, al menos, una mayor racionalidad en la disposición y el tamaño de las imágenes.

La publicación monográfica del Ayuntamiento de Gotemburgo: *Göteborgs Rådhus. Om-och Tillbyggnad 1935-1937*

Conocía esta publicación por la referencia que a ella se hace en el artículo de Björn Fredlund, y llegó a mis manos para consultarla mientras estaba preparando la conferencia “La Ampliación del Palacio Comunal de Göteborg”, a principios de 1981.

Esto sucedió de una manera extraña, casi por casualidad, a través de un antiguo alumno de familia sueca. Posteriormente tuve la fortuna de conseguirla (un inesperado regalo) durante mi visita a Gotemburgo en 1984, y ello fue verdaderamente una suerte puesto que es difícil acceder a esta publicación ya que no se ha reeditado y tampoco existe en ninguna de nuestras bibliotecas.

El libro, de 74 páginas, está escrito en sueco, por lo que se tradujo al castellano. Se comienza citando a las personalidades que formaban parte del Comité municipal en el momento de la ampliación del edificio y de los diversos técnicos que intervinieron en su proyecto y construcción, comenzando por el arquitecto E. G. Asplund y sus colaboradores, que se ocuparon también del proyecto de interiores y del mobiliario.

Se divide en cinco capítulos. En los dos primeros: “Historia del Ayuntamiento” y “Actividades del Comité de Obra”, se aportan datos sobre la evolución del edificio, desde sus confusos orígenes (a principios del siglo XVII) hasta el comienzo de su ampliación y remodelación en 1934. Del mismo modo se mencionan las actividades del Comité de Construcción desde su fundación, el 2 de octubre de 1934, hasta la conclusión de las obras a finales de septiembre de 1937. Dichas actividades se refirieron tanto al orden económico y aprobación de gastos como a la organización administrativa; también se incluye información sobre la adjudicación de subcontratas de las diversas partidas de la construcción.

La historia del primitivo Ayuntamiento es muy larga y tiene para nosotros un interés relativo. Quizá lo más interesante sea su documentación gráfica, un dibujo y una acuarela que muestran el aspecto del edificio y su entorno en 1787 y 1820 respectivamente. En todo caso, la descripción está allí y sirve de base a los diversos escritos posteriores que pretenden incluir esta referencia, como el de Björn Fredlund que ya se ha citado.

El capítulo tercero, “El Nuevo Ayuntamiento”, está firmado por Asplund y es el que tiene mayor extensión e interés. Es muy descriptivo y refleja la manera en que al arquitecto le gustaba contar sus obras. No es sino la memoria detallada del proyecto, donde se va explicando cada una de las partes y los elementos más importantes del edificio. No se emplea una documentación gráfica de mucha calidad pero se incluyen algunos documentos fundamentales, como la fotografía de 1916 del Ayuntamiento con la Casa del Comandante (que tenía que derribarse para construir la ampliación), así como otras imágenes inmediatamente posteriores a la finalización de

las obras, tanto de exteriores como de interiores, verdaderamente emocionantes. También se aporta en este capítulo información sobre algunos aspectos técnicos del edificio, como la disposición de instalaciones en la cubierta y sótano, así como aspectos constructivos de las fachadas y las escaleras.

Los dos últimos capítulos, de menor extensión, se dedican a las instalaciones de calefacción, ventilación y sanitarias, por una parte, y a los sistemas eléctricos y aparatos elevadores, por otra. Se incluyen fotografías de su disposición y aspecto, lo que confirma la importancia que para Asplund tenía el edificio en cuanto mecanismo eficiente, tal como debía plantearse en una propuesta funcional y moderna.

Lectura del libro de Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*

El primer gran mérito de la publicación de *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* es su oportunidad histórica, tal como señala con razón Kenneth Frampton en el prólogo del libro. Y si ya entonces esto podía intuirse, el transcurso de los acontecimientos a partir del año en que se editó ha venido a confirmar la perspicacia de aquella decisión. Cuando el libro se publica en 1980, ya había tenido lugar la primera exposición de la obra de Asplund en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante 1978, de la que Stuart Wrede fue director invitado. El propio Frampton ya incluye una referencia a Asplund en *Modern Architecture: A Critical History*, también publicado en 1980 (lo que no es frecuente en otras historias incluso de esta misma época), en la que trata de situarle en el contexto cultural, no como una figura aislada, sino relacionándolo con Alvar Aalto.

El propósito de Wrede al escribir el libro es, en primer lugar, volver a ilustrar la figura de Asplund, pues se da cuenta de que es un arquitecto poco conocido en ese momento debido a que su obra no figura en las publicaciones disponibles, a pesar de que su influencia pudiera haberse filtrado a través de la arquitectura de Aalto o de Saarinen. Pero además desea “hacer un nuevo intento de interpretar la importancia de su aportación”. El autor intuye el valor que la arquitectura de Asplund podía tener para la sensibilidad de aquel momento, en que no sólo la arquitectura del Movimiento Moderno se observaba ya desde una nueva perspectiva, sino que también la arquitectura posmoderna y los *revivals* neoclásicos estaban en pleno auge. Menciona así dos motivos de interés para estudiar la obra de Gunnar Asplund: la importancia que el pasado tiene para el presente (en ese momento histórico concreto) y el

problema de los aspectos significativos en arquitectura. Señalar con precisión estos motivos no es una simple anécdota biográfica porque revela una atención coyuntural a ciertos aspectos que, de alguna manera, va a inclinar la mirada hacia ellos. Y en esto radica el interés de la manera en que Wrede muestra la obra de Asplund, pero también su debilidad.

El texto de Wrede se ordena cronológicamente de forma estricta. Comienza por los datos biográficos esenciales de su nacimiento y educación para concluir con un fragmento del “In Memoriam” que Alvar Aalto escribió cuando Asplund murió. En este tejido biográfico inserta el autor las referencias del entorno cultural, los acontecimientos que lateralmente rozan la vida de Gunnar Asplund y, sobre todo, aquello que está relacionado con su trabajo y propuestas. Wrede no tiene tan claras las etapas sucesivas en cuanto a los cambios de estilo, al contrario de lo que ocurría con Zevi o Ahlberg, y opta por la secuencia temporal que evidentemente deshace, diluyendo los límites, aquel esquematismo demasiado rígido que vinculaba las opciones estilísticas con las décadas. Por ello recoge los inicios del arquitecto en su capítulo primero: “Ambiente y Educación”, mientras que en el segundo: “El Naturalismo Romántico y la Integración de lo Clásico y lo Vernáculo” ya incluye obras que en otras interpretaciones, por ejemplo la de Ahlberg, se consideraban “clásicas”.

Son interesantes las páginas que Wrede dedica al entorno cultural en que Asplund da sus primeros pasos, y la información que aporta, más amplia que en cualquiera de las publicaciones anteriores, de lo que él cree que inicialmente influye en Asplund. Así, matiza las diferencias entre los maestros del romanticismo nacional y aclara las circunstancias históricas. Señala que I. G. Clason, el catedrático de la Escuela Superior Técnica, es el principal responsable, hacia 1890, del resurgimiento de aquella tendencia nacionalista por la defensa que hace del uso de “los materiales naturales, de una construcción sólida y de la vuelta a la artesanía”, aunque él mismo continuara siendo un arquitecto ecléctico. Ragnar Östberg, que había trabajado con Clason, y su compañero de estudios Carl Westman desarrollan a partir de 1905 lo que llegó a definirse como “estilo romántico nacional”:

Una moda que, produciéndose al mismo tiempo que otras tendencias similares en el extranjero, se inspiró fundamentalmente en fuentes medievales y vernáculos suecos. Igual que aquellas, se refirió también a las *Arts and Crafts* y a los escritos de Camilo Sitte. Alcanzó su culminación en el Ayuntamiento de Estocolmo, de Östberg, y en los Tribunales de Justicia de Estocolmo, de Westman (...) (pág. 2).

Estos dos arquitectos influyeron en Asplund principalmente durante su etapa de estudios, ya que eran profesores de la Escuela Klara, al igual que Ivar Tengbom y Carl Bergsten, más jóvenes que los anteriores (Tengbom se decantaría muy pronto por el clasicismo —la Sala de Conciertos de Estocolmo—, mientras que Bergsten llegaría a imprimir al estilo clásico una línea más estilizada e internacional —la Galería de Arte Liljevalch de 1916—). Creo que merece la pena establecer estas matizaciones entre los profesores de Asplund porque explican la amplitud de intereses en que se desarrolló su educación y, además, sustentan el valor que Wrede confiere al trasfondo tradicional que constituye el mundo de intereses de Asplund. Wrede recoge también el viaje que Östberg y Westman realizaron a los Estados Unidos en 1893 y la influencia que ejerció en ellos la arquitectura de H. H. Richardson y de Louis Sullivan, que también llega a filtrarse en el romanticismo nacional.

Es importante mencionar el marco en que Wrede presenta su segundo capítulo porque de él deriva, fundamentalmente, la interpretación que hará después de la arquitectura de Asplund. Argumenta aquí el deseo, que surge durante esa época premoderna, de llegar a una comprensión profunda de las arquitecturas del pasado, sobre todo de las medievales y de ciertos períodos clásicos, así como la orientación de intereses hacia las raíces primitivas y vernáculas, lo cual le lleva a afirmar:

Se llega a sentir la especial importancia que para Asplund tenía la fuerte dimensión psicológica y espiritual que se encontraba tras estas ideas, el interés por los arquetipos formales, por la dimensión simbólica de la geometría y por lo primitivo y lo inconsciente (...) (pág. 23).

Todo ello unido al mundo de sus aficiones artísticas en un sentido amplio, concretamente las que tenían que ver con la literatura y la pintura, vendría a explicar, según Wrede, ese valor significativo que para Asplund debía asumir la arquitectura para ser considerada Obra de Arte, muy por encima de otros datos biográficos del arquitecto que, en cambio, sí eran importantes para Ahlberg, por ejemplo, su viaje a Italia, del que Wrede opina:

Probablemente no fue algo determinante en la formación de su sensibilidad arquitectónica, que por entonces debía hallarse muy desarrollada (...) (pág. 25).

Wrede cuenta con una buena documentación, no solo gráfica, sobre Asplund y la presenta a lo largo del libro repartida en el texto; las ilustraciones y las notas finales son a veces más significativas que el escrito principal. Repite en muchos casos la documentación de la monografía sueca de 1943, pero también la amplía, por ejemplo,

con la inclusión de numerosos bocetos, referencias y fotografías que en otros lugares no aparecen. También aporta alguna obra inédita, como la villa Ruths, construida en 1914 en Kuusankoski (Finlandia), que se publica aquí por primera vez. Sin embargo, el aspecto realmente distinto y la novedad que Wrede aporta a la interpretación de Asplund es su visión simbolista, el convencimiento de que en la obra subyace, de forma más o menos evidente, un profundo contenido significativo que vendría a darnos la clave para descubrir el misterio que las propuestas esconden.

Así, junto a un seguimiento de las obras más importantes de Asplund, que Wrede relata casi en forma de historia y sin renunciar, por tanto, a desviarse de la línea principal del relato para introducir los datos que considera ilustrativos, se pone especial énfasis en el contenido simbólico de las propuestas. La interpretación de Wrede de este simbolismo sugiere un campo de posibilidades que anteriormente había sido poco explorado; no obstante, si bien sus observaciones metafóricas son ingeniosas algunas veces y otras revelan cierto humor, en ocasiones llegan a límites casi psicoanalíticos, muy arriesgados y difíciles de compartir.

Al comentar, por ejemplo, la Capilla del Bosque (1918-1920) emplea la observación de Bengt Johansson que la relaciona con una

iglesia rural perdida entre la vegetación del bosque frondoso .

Pero la interpretación de Wrede se refiere directamente a la pirámide como evidente símbolo funerario:

(...) pero se puede apreciar también, vista frontalmente, que parece una pirámide, una primitiva versión nórdica en madera de la tumba egipcia, elevada, casi flotando por encima del suelo sobre sencillas columnas toscanas (...) (pág. 33).

“La íntima capilla también evoca una cueva, no sólo por la luz cenital en la parte superior de la bóveda tras el altar, sino también por la enorme desproporción entre el gran tejado y la pequeña bóveda. Este contraste es más evidente en la sección, pero también se experimenta con fuerza en la realidad al pasar del exterior al interior (...)” (pág. 38).

Cuando analiza la Villa Snellman (1917-1918), Wrede reconoce su deuda con las plantas de Östberg y aprecia cuánto los sesgos que él emplea dentro de las grandes masas son aquí extendidos al sistema global mediante la ligera inclinación de los pabellones. Sin embargo, no se resiste a apuntar la evocación de imágenes lúdicas, por parte de Asplund, en los sutiles desplazamientos y distorsiones que se introducen, además de las inflexiones, y llega a afirmar:

La articulación del testero hacia la calle, como si fuera una cara, sugiere que Asplund pensó el edificio como una metáfora anatómica donde los oblicuos muros interiores representan el sistema muscular que podría mover el pabellón de una planta, la «cola» de la casa. Esta figura se refuerza por la rotonda orgánica del piso superior, como si fuera un pulmón abierto al sistema circulatorio de la casa (...) (págs. 48-49).

Tienen más interés, sin embargo, las significaciones que Wrede descubre en las propuestas realizadas por Asplund alrededor de 1917, en colaboración con el ingeniero Carl Forsell, para los Silos de Grano del Gobierno. Piensa que Asplund intentó

evocar la imagen de los edificios creciendo,

e incluso se refiere al fragmento de la obra *Juego del Sueño*, en la que Stridberg, a quien el arquitecto leyó y admiró, presenta la escena de un castillo que crece. Wrede aprovecha esta imagen junto con el contenido de los edificios, cereal, para interpretarlos como metáfora de la cosecha en desarrollo:

En lugar de entender las altas pilastras como simple decoración, deberíamos considerarlas como si se hubieran estirado más allá de sus proporciones normales, y la extraña altura de los edificios se debería al estiramiento de un edificio con proporciones más normales. Que Asplund pensó en el simbolismo de la cosecha lo confirman los tallos de cereal envainado que aparecen en el tejado atados en el poste de la veleta (...) El que los edificios lograsen evocar de forma satisfactoria esta metáfora de crecimiento es, sin embargo, algo cuestionable (...) (págs. 54-57).

Estas asociaciones metafóricas llegan a límites verdaderamente difíciles de asumir en el análisis del Tribunal de Lister (1917-1921) y en algunos de los proyectos siguientes. Aquí ofrece Wrede una clase de interpretaciones vinculadas a primitivos conceptos antropológicos que tienen que ver con la gestación y el parto. El primer síntoma de este enfoque aparece en el comentario sobre los balaustres que flanquean los asientos de público y las mesas de los jueces:

(...) gordos e hinchados hasta el punto de parecer preñados, son un ingrediente inesperado en la sobria sala de justicia. Otros elementos que pueden haber sido intencionados o no, pero que parecen congruentes con ello, refuerzan la imagen evocada por los balaustres. El decorativo adorno de los bancos del vestíbulo adopta también el perfil de un vientre preñado (...) (pág. 58).

Incluso al analizar el dibujo de la planta, también se inclina por este tipo de simbolismo:

Pero la difícil relación del círculo y el rectángulo reforzada por los muros laterales del vestíbulo, que están inclinados, sugiere la posibilidad de una fuerza interna que empuja la sala de justicia circular fuera del rectángulo o, por hacer la imagen coherente, que el rectángulo está dando a luz al círculo (...) La alusión al embarazo y al nacimiento en este proyecto es juguetona e incluso obstinada, hasta el punto de rozar lo excéntrico. Todo este mundo formal no tiene ninguna relación simbólica con la función del edificio (...) (págs. 63-64).

No se plantea Wrede en ningún momento que quizá la interpretación simbólica que está haciendo pudiera ser errónea; es más, trata de buscar justificaciones en una nota al texto (núm. 54), donde sugiere que esta obsesión pudiera deberse a

que la mujer de Asplund diera a luz a su primer hijo en junio de 1920

Creo que en esto Wrede no es exacto puesto que en 1920 Gerda Sellman, la primera mujer de Asplund, dio a luz a su hija Kerstin. Su primer hijo, Olle, nació en 1919 y murió de neumonía en 1920. No es muy probable que Asplund, en tales circunstancias, anduviera jugando con alusiones a estos temas.

De nuevo, al hablar del Cine Skandia dentro del capítulo “Clasicismo”, vuelve Wrede sobre una interpretación similar, aunque en este caso una parte de la historia pudiera ser más probable. Las alusiones al mito del Paraíso Terrenal con sus personajes, que es en efecto un tema recurrente en la obra de Asplund, constituye un motivo lleno de sugerencias para la interpretación simbólica. Aquí, se colocan las figuras de Adán y Eva a ambos lados de la pantalla del cinematógrafo, “guardando las puertas del paraíso”, en cuyo telón ligeramente entreabierto percibe Wrede una metáfora de la consumación sexual (nota 72). También se despliega un variado mundo de objetos e imágenes que ofrece suficientes motivos a la interpretación de Wrede, quien lo describe así:

Una sutil pero fuerte sexualidad impregna esta composición, reforzada por otros detalles de la sala tales como el altavoz en forma de falo (visto frontalmente parece una luna llena) que emerge del techo con la escultura dorada de una carnosa diosa luna (...) Pero en otro sentido, Adán y Eva representan el mito del comienzo, el hombre en su estado natural antes de la civilización, y, en su desnudez, nuestra inherente sexualidad, ofreciendo a la reprimida audiencia burguesa, ansiosa de evadirse, una visión alternativa de las fantasías proyectadas sobre la pantalla (...) (pág. 88).

Encontramos de nuevo las figuras de Adán y Eva en los tiradores de bronce situados en la puerta de la Biblioteca de Estocolmo. En este caso, la simbología de los

principios desde los que el hombre evoluciona, o del mundo de la carne como contraposición a la naturaleza de la mente, es empleada para su interpretación. Pero hay aquí una simbología más global al advertir la deuda de esta propuesta de Asplund con los grandes arquitectos neoclásicos del siglo XVIII. Así lo entiende Wrede cuando se refiere a la Biblioteca diciendo:

Fue la culminación de aquellas corrientes continentales del pensamiento de la época que entendían las formas geométricas fundamentales (...) como la unión elemental de los instintos primitivos y la razón evolucionada (...) (pág. 112).

Y ello es tanto más evidente al analizar los primeros croquis de la propuesta, en los que la sección de la sala se aproxima a la forma esférica. Observando con detalle estos dibujos Wrede encuentra algún dato en el que se apoya para hacer su interpretación:

En el dibujo de la fachada frontal de esta propuesta, aparece un curioso símbolo en forma de silueta sobre la entrada, una cabeza calva de perfil con una pronunciada barba de chivo, para lo que no existe ninguna explicación. Me atrevería a sugerir que, en efecto, esto representa la clave de la visión simbólica de Asplund respecto al proyecto, ya que concibe el edificio como una metáfora de la mente y la casi esférica sala representa el interior del cráneo (...) (pág. 109).

Wrede reconoce este edificio como la obra cumbre del período clásico de Asplund pero también como un puente hacia el funcionalismo, sobre todo en el testimonio que representan los últimos dibujos de su basamento comercial que no llegó a construirse. Se presiente aquí el cambio que va a tener lugar después de la finalización de la Biblioteca en 1928, y ya se confirma en el número que, en junio de este mismo año, dedicó a esta obra la revista *Byggmästaren*. Allí aparece el artículo tantas veces citado: “Reflexiones en la Biblioteca Pública”, escrito por Uno Åhren, quien había trabajado en el estudio de Asplund durante el proyecto del Cine Skandia. En él se adopta una posición profundamente crítica con respecto a la tendencia que el clasicismo representaba, por lo que plantea la necesidad de elegir entre esa opción y la mentalidad radicalmente distinta que supone el avance hacia una nueva fase. El artículo iba seguido de una breve descripción funcional de la Biblioteca. Refiriéndose a ambos proyectos, la Biblioteca y la Exposición de Estocolmo, Wrede observa:

Dos cortos años separan la fecha de terminación de los dos proyectos que llegaron a convertirse en los principales símbolos arquitectónicos de la «diferencia fundamental de mentalidad» a la que Åhren se refería (...) (pág. 126).

La interpretación de Wrede del cambio de Asplund hacia el funcionalismo no se basa en las presiones que éste pudo recibir por parte de sus colaboradores más jóvenes y radicalmente partidarios de la Nueva Arquitectura, sino en su propia sensibilidad y valoración respecto a lo que implicaba ese cambio:

Entiendo que la conversión de Asplund se produjo no tanto por las radicales polémicas con Åhren sino porque el mismo Asplund, que era profundamente sensible al espíritu de los tiempos, se dio cuenta de la importancia formal y simbólica de la nueva arquitectura (...) (pág. 126).

En el espacio del libro dedicado a la Exposición de Estocolmo, Wrede se refiere a la importancia de la relación de Asplund con Gregor Paulsson, el Presidente de la Sociedad Sueca de Artes y Oficios, a quien ya conocía desde tiempo atrás y con el que viajó por Europa para preparar la Exposición de 1930. Paulsson fue el impulsor político de la Exposición y un hombre de mentalidad progresista que, tal como sugiere Wrede, debió ser un soporte eficaz en los momentos menos claros de Asplund. También se refiere a la importancia que tuvo el asentimiento de Ivar Tengbom, prestigioso miembro de la Junta Directiva y antiguo profesor de Asplund, para que el proyecto fuera finalmente aprobado y llegara a construirse.

Wrede apunta la diferencia entre la opción funcionalista de Asplund al proyectar la Exposición de 1930 y el esquema urbano “esencialmente tradicional” de su disposición general, y llama la atención sobre esta aportación a un problema que los principales impulsores del Movimiento Moderno no habían solucionado. No encuentra ahora argumentos para una interpretación simbólica en los mismos términos que había empleado en edificios anteriores, pero es muy claro al alabar la forma en que Asplund presenta la arquitectura moderna al gran público de su país, por lo que ello iba a suponer de cambio en la propia mentalidad social:

De una arquitectura severa, puritana e ideológica, reservada para la construcción de viviendas, fábricas y sanatorios antituberculosos, se hizo algo no solamente humano sino también agradable y divertido (...) (pág. 130).

Se plantea en este punto un recorrido por los pabellones más importantes de la Exposición proporcionando datos técnicos sobre su construcción y contenido hasta llegar al Restaurante Paradise, el último de los edificios del conjunto a cargo de Asplund, donde se encuentran de nuevo, colgando “simbólicamente” del techo de la pista de baile, los grandes móviles de Adán y Eva, la serpiente y la manzana, junto a dos caballos galopantes.

Wrede no comenta, como hiciera Ahlberg, los problemas que tuvo Asplund para realizar el proyecto de la Exposición de Estocolmo, y pasa a relatar en solución de continuidad otros concursos y proyectos de esta época (las viviendas en Norra Mälarstrand y el Museo de Mälmo), que no son fácilmente comprensibles en el capítulo “Funcionalismo”, y concluye con los Almacenes Bredenberg a los que, por el contrario, dedica un breve párrafo.

Llega así al último capítulo que titula “La reacción contra el Funcionalismo y el Estilo Internacional”. Aunque Wrede detecta esta “reacción” en el proyecto para los Laboratorios Bacteriológicos del Estado (1933-1937), no especula sobre las razones que pudieron influir en ella y la entiende dentro de la lógica histórica de Asplund (que “ya había llegado al final en su otro camino”) y de la propia época, cuyas influencias llegarían inicialmente desde la arquitectura danesa. Con respecto al término “reacción”, viene a sugerir después que no sería tanto “contra el funcionalismo” como “contra el simplismo funcionalista”, y en este sentido la atribuye, más que a la “personalidad cambiante” de Asplund, a la madurez propia de su evolución profesional. También afirma que la nueva etapa no se define claramente hasta sus dos últimas propuestas: la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo y el Crematorio del Bosque, entre 1935 y 1936, que se consideran prototipos de la oposición escandinava al Estilo Internacional.

Las razones históricas del cambio hacen que Wrede se detenga aquí para considerar las relaciones entre Asplund y Aalto. Son interesantes las comparaciones que establece entre algunas conferencias y escritos que ambos arquitectos elaboran en torno al año 1935 y que abarcan temas tan amplios como la concepción racional del diseño, la influencia de la tecnología o la normalización en la construcción de viviendas. Así llega a la siguiente conclusión:

A pesar de que Aalto y Asplund perseguían la misma meta: la humanización del diseño, la diferencia de sus formulaciones en aquella época resulta esclarecedora. Mientras Aalto se refería con optimismo a expandir el concepto de «racional», Asplund hablaba de «arte» intangible (...) (pág. 154).

La propuesta para los Laboratorios Bacteriológicos del Estado vuelve a proporcionar a Wrede la oportunidad de ofrecer nuevos puntos de vista sobre la simbología en Asplund. Al estudiar el espacio central que el arquitecto proyecta para el edificio principal de los laboratorios y la gran máquina frigorífica que en él se sitúa, de nuevo hace conjeturas sobre la recurrente significación orgánica pero ahora se extiende a otras connotaciones más amplias:

Mientras que este lugar central tiene toda la apariencia del espacio funcional y aséptico que corresponde a un edificio de laboratorios, el gigantesco refrigerador es sorprendente y adquiere un fuerte valor icónico. Ello nos da la clave para una especial interpretación simbólica, incluso surrealista, del edificio y del espacio interior que Asplund nos propone. El frigorífico se convierte, en el contexto de su tiempo, en un monumento a nuestro actual poder sobre la vida y la muerte. Su forma dominante en el espacio equivale al lugar ocupado por la *stupa* en los primeros templos-cueva budistas de la India. El estudio de la composición en planta sugiere un torso primitivo con el espacio central como útero. El extraño corredor es como un «cordón umbilical» que conecta con el edificio B, donde se preparan los sueros, y con el C, la planta eléctrica, lo cual refuerza esta imagen (...) (pág. 155).

Más adelante, Wrede reconoce que el uso que Asplund hace de las imágenes “rara vez es evidente” (pág. 163) y, aunque las emplea para resaltar la ambigüedad que está implícita en lo sutil de sus proposiciones, de ahí la dificultad para establecer posibles asociaciones, al avanzar el texto confiesa abiertamente:

(...) ya que Asplund no escribió jamás una palabra sobre el empleo de asociaciones simbólicas en este edificio, esto sigue siendo una conjetura por mi parte (...) (nota 116).

El siguiente punto está dedicado a la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo (1913-1937). Wrede hace un breve repaso de las diversas propuestas y enseguida pasa a comentar el proyecto de 1935. Hace referencia al artículo de Björn Fredlund, pero curiosamente no se cita la versión primera publicada en la revista *Arkitektur* en 1966, sino otra edición cuatro años posterior del mismo escrito (nota 117).

Wrede se detiene a comentar los distintos tanteos para el vestíbulo del edificio que, en algún caso, relaciona con otras propuestas realizadas por Asplund en la misma fecha, como ocurre con la rotonda circular de la Ampliación, en 1920, y el Tribunal de Lister. Incluso refiriéndose al vestíbulo moderno llega a afirmar que, con respecto a la solución de 1925, el cambio

cualitativamente más importante fue la apertura de la planta baja al patio exterior (pág. 165).

Es evidente que Wrede no encuentra en esta secuencia de proyectos una razón significativa que enlace con su línea argumental de anteriores proyectos, por lo que pasa rápidamente a considerar los detalles de la propuesta construida:

Pero las lámparas también aluden claramente a la balanza de la Justicia y son el dato simbólico que proporciona la clave para interpretar la planta del piso principal, con sus dos salas de justicia

curvas de aspecto blando y desgarrado, casi como si las hubiera dibujado un niño. Yo diría que Asplund intentó deliberadamente con ello un símbolo de *Justitia*, de la diosa justicia (...) Visto así, la planta sugiere de hecho un cuerpo de mujer dibujado de forma elemental (...) (pág. 170).

Además de algunos otros dispositivos de iluminación, en los que Wrede descubre analogías botánicas, se elogia el mobiliario y los detalles que, según el crítico, ejercen en Escandinavia influencias aún poco exploradas, y otros elementos como la alfombra *paragraph* y los servicios, en los que intuye una alusión humorística:

Y, por último, la estudiada disposición Bauhaus de las instalaciones de fontanería en los lavabos delata un humor inexpressivo (...) (pág. 183).

Los restantes proyectos de estos últimos años, como el concurso para el Aeropuerto de Bromma, la Torre de Estocolmo o la propia casa de Asplund en Stennäs, a los que Wrede se refiere casi de paso, encuentran su culminación en el Cementerio del Bosque (1915-1940), concretamente en el Crematorio que el arquitecto realizó, ya sin la colaboración de Lewerentz, en los cinco últimos años de su vida. Wrede se entretiene en recorrer el proceso del proyecto y en aportar una buena cantidad de información gráfica, pero proporcionalmente es escaso el texto que dedica al análisis de esta importante obra. Y ello es aún más extraño porque esa cantidad de información debiera darle suficientes motivos para analizar el contenido simbólico de esta propuesta, ahora evidentemente amplio. De esta carencia se da cuenta el autor y la subsanará en alguna de sus publicaciones posteriores:

Muchos detalles son igualmente simbólicos: el reloj «de estación de ferrocarril» encorvado hacia delante como por la edad, y las lámparas ante los patios de las capillas pequeñas con forma de apagavelas. Las bocas de los hornos crematorios recuerdan la forma de los ataúdes. El gran montículo cubierto de hierba (...) recuerda tanto a los antiguos montículos funerarios del norte de Europa como a un gran pecho de tierra. Ésta es al mismo tiempo la más simple y la más profunda de las imágenes, que en su naturaleza arquetípica nos remite de nuevo a los orígenes (...) (pág. 204).

Después de referirse rápidamente a los restantes últimos proyectos, los que quedaron sin construir sobre la mesa de dibujo, principalmente los crematorios de Kviberg y Skövde y las oficinas para la Asistencia Social en Estocolmo, Wrede escribe unas líneas finales como conclusión. En ellas insiste en su consideración de la continuidad de motivos formales y simbólicos a través de las diferentes fases estilísticas por las que Asplund pasa. Asimismo, esa preocupación por lo simbólico y lo psicológico le lleva

a considerar que su personalidad era más compleja que lo que el texto biográfico de Ahlberg deja traslucir. Y termina:

Si el simbolismo de Asplund está en contraste con la certidumbre de la construcción en el siglo XIX, el alcance emocional de su obra se opone igualmente al unidimensional optimismo tecnocrático del Movimiento Moderno. De esta forma Asplund parece definir una tradición moderna alternativa, una tradición con raíces tanto en el pasado como en la psique moderna, con su complejo campo de necesidades emocionales (...) (pág. 224).

Wrede no llega a explicar con claridad su punto de vista sobre el sentido que tiene este contenido simbólico en la obra de Asplund. Su mérito reside en llamar la atención sobre este aspecto, pero, una vez que lo descubre y construye sus hipótesis, no consigue aclarar la relación más profunda con su obra, más allá de una cierta voluntad artística o un extraño sentido del humor. Otras veces, su esfuerzo por buscar simbologías directas y casi gráficas le impide darse cuenta de aquellas que son más profundas, como ocurre con el carácter doméstico y familiar del vestíbulo de los Tribunales de Gotemburgo. Además, la opinión sobre una eventual faceta bromista y lúdica de Asplund, que, por otro lado, no encaja con su carácter de persona reservada, elegante y sensible (tal como afirman quienes le conocieron personalmente), no ayuda a iluminar su figura, más bien acentúa el enigma que le rodea.

El libro de Stuart Wrede fue editado en castellano con el título *La Arquitectura de Erik Gunnar Asplund* por Júcar Universidad, serie “Arte & Arquitectura”, en 1992. Esta edición no ha respetado el formato de la publicación original y ha empeorado notablemente la calidad del papel, la información gráfica y la composición general, seguramente con la intención de ofrecer un precio más asequible. Pero lo más grave es que la traducción muestra una considerable imprecisión técnica y terminológica. Es una lástima el malogrado esfuerzo por difundir esta obra en nuestro idioma.

El libro de Christina Engfors: *E. G. Asplund Architect, Friend and Colleague*

En 1985, con motivo del centenario del nacimiento de Asplund, el Museo Sueco de Arquitectura organizó la gran exposición conmemorativa de su obra y, entre los actos que iban a tener lugar en torno a la conmemoración, encargó un programa de vídeo sobre la vida y el trabajo del arquitecto. Christina Engfors, una de las personas responsables de estas actividades, se dio cuenta de que lo que hasta ese momento se había publicado acerca de la biografía de Asplund se reducía prácticamente al artículo

de Ahlberg en la monografía de 1943. También pensaba que la opinión de Ahlberg sobre Asplund es muy literaria y personal, y por ello no ofrece un punto de vista objetivo y documentado ni de su vida ni de su trabajo.

Para preparar el reportaje, Christina Engfors entró en contacto con historiadores arquitectos, como Elias Cornell y Björn Linn, que ya habían elaborado trabajos sobre Asplund, y con otras personas que le conocieron directamente o fueron colaboradores suyos, como Carl-Axel Acking (que trabajó en la construcción del Tribunal de Gotemburgo), Tore Ahlsén (colaborador en el estudio y amigo durante muchos años) y Viking Göranson (empleado de Asplund en los años de la Exposición de Estocolmo). Se entrevistó también con algunos ex alumnos de la época en que fue profesor del Instituto Real de Tecnología, y con artistas y personas directamente relacionadas con él que habían realizado trabajos para sus obras. Aunque todos ellos eran de edad avanzada, las entrevistas proporcionaban un material de primera mano que permitía una comprensión más diversa de su figura. Con todo este material se elaboró el programa de vídeo que fue exhibido en Estocolmo durante la exposición de la obra de Gunnar Asplund.

Toda la documentación que se había recogido durante estos primeros encuentros iluminaba aspectos de su biografía, de su personalidad y de su sistema de trabajo, pero también evidenciaba la escasez de datos que se tenían de su figura. El trabajo de localizar a aquellas personas que conocieron directamente a Asplund, algunas de las cuales ya habían muerto, condujo a otros nombres y a investigar de una manera más sistemática en los diferentes ámbitos donde había transcurrido su vida para localizar a otros amigos, familiares, colaboradores y ex alumnos que pudieran proporcionar una información valiosa.

Este nuevo enfoque de la investigación excedía el ámbito de la celebración de su centenario por lo que, para poderlo realizar, se requirió la financiación del Swedish Council for Building Research, de la Fundación Peter y Birgitta Celsing, así como la ayuda del Arkitekturmuseet de Estocolmo, y se culminó a finales de 1990 con la edición inglesa del libro que recoge todo el trabajo.

Christina Engfors se encargó también de coordinar este proceso. Se organizaron una serie de entrevistas, con unas preguntas básicas centradas en acontecimientos concretos que permitieran después comparar los puntos de vista que, hasta cierto punto, variaban según la relación de los entrevistados con Asplund. Para ello se contó con la asesoría de Nils Ahrbom, Hans Fog y Björn Linn, quienes

examinaron y supervisaron las entrevistas; éstas se dividieron en tres grupos fundamentales: los aspectos profesionales y la actividad de Asplund como director del estudio de arquitectura, la relación con la enseñanza y su vida privada.

En la presentación de sus edificios, el propio Gunnar Asplund mencionó a algunos de los colaboradores más directamente relacionados con cada obra y ello dio una primera base de contactos a partir de los cuales surgieron otros. De esta manera fue posible entrevistar a los arquitectos que trabajaron con él, desde Olle Zetterberg, el “chico para todo” del estudio, hasta nueve de los colaboradores en obras concretas durante distintas fases de proyectos, cuyas aportaciones se citan por orden cronológico.

El siguiente capítulo se dedica a su trabajo como profesor. La mayoría de los colaboradores de Asplund habían sido discípulos suyos en la Escuela Técnica Superior (KTH), pero se buscó contactar con otros que hubieran mantenido con él una relación estrictamente académica. Se calcula que, a partir de 1931 cuando se hizo cargo de la Cátedra de Arquitectura en la KTH, unos cien alumnos debieron tener a Asplund como profesor. Se buscó a posibles ex alumnos mediante la lista de miembros de la Asociación de Arquitectos Suecos, considerando el año de graduación. El número de estudiantes que terminaron durante aquella década fue de unos veinte por curso y se intentó que hubiera, al menos, un representante de cada año. Incluso se contactó con Ingrid Engval-Uddenberg, una de las pocas mujeres que estudiaron en la KTH en aquella época. Se consiguió entrevistar a 17 alumnos y, como es lógico, sus puntos de vista y sus recuerdos son muy diversos. Tres de los que fueron profesores ayudantes de Asplund en la KTH pudieron hablar de sus programas de enseñanza, no siempre en tono de aprobación.

Christina Engfors ordena cronológicamente estos encuentros y los divide en cuatro apartados: “Asplund como conferenciante, recuerdos de los asistentes”; “Asplund como crítico”; “Asplund como guía y organizador de viajes” (diferenciando este último aspecto por cuanto revela nuevos rasgos de la personalidad del arquitecto); y “Asplund como compañero, hombre de familia y amigo” (reservado a aquellos que mantuvieron con Asplund una mayor proximidad personal).

La generación de arquitectos compañeros de Asplund era poco numerosa y sus más directos compañeros ya habían muerto: Lewerentz, de la misma edad que Asplund, en 1975, y Ahlberg, seis años más joven que él, en 1984. Las referencias de Gunnar Asplund como estudiante nos llegan a través de los comentarios de Björn

Linn, que también se recogen al final del libro. Una de las personalidades más interesantes del ámbito cercano a Asplund fue Stig Odeen, un competente ingeniero de estructuras, asistente en la KTH y colaborador, a partir de 1930, en algunos de sus proyectos. Stig Odeen murió en 1979, pero durante esa misma década escribió unos apuntes biográficos con el título *Vuelos y Episodios Imaginarios*, de cuyo manuscrito se recoge en el libro todo lo referente a sus encuentros con Asplund. Habla con cierta ironía de las buenas relaciones entre la “nueva arquitectura” y la ingeniería, y cuenta algunas anécdotas de sus trabajos para Asplund en los Almacenes Bredenberg, los Laboratorios Bacteriológicos y el Cementerio de Estocolmo; al referirse a éste, comenta la actitud agnóstica de Asplund y su intención de prescindir de símbolos relacionados con una religión concreta, antes de que se le obligara a colocar la gran cruz cuyos cálculos realizó el mismo Odeen.

De los artistas próximos a Asplund fue posible hablar con Ingegerd Torham, quien ya tenía 89 años, muy amiga de Ingrid, su segunda esposa, y cuyas alfombras figuraban en los interiores de la Exposición de Estocolmo. Ella se refiere a la brillantez de Asplund, a su “sentido artístico del orden” y a la especie de “quietud artística que de él emanaba”. Le compara con Sigurd Lewerentz, al que conoció profundamente y con quien también colaboró, aunque insiste en la incertidumbre de Lewerentz frente a la determinación de Asplund.

En este capítulo también se recogen impresiones de sus dos hijos mayores: Kerstin Juliusson y Hans Asplund. Ambos evocan los relatos sobre la forma en que sus padres se conocieron: Gunnar Asplund y Ture Sellman, el hermano de su primera mujer, estudiaban juntos en el Instituto Real de Tecnología. Recuerdan sus tiempos de niñez y juventud junto a sus padres Gunnar y Gerda, y hablan de las dificultades que llevaron a la ruptura del matrimonio, en especial, el fanatismo religioso de su mujer.

Kerstin habla de su padre con gran cariño, se refiere a su espíritu democrático y narra la anécdota de cuando hacia 1939 cayó en sus manos un periódico que se refería al “desastre” del Tribunal de Gotemburgo, y el comentario de Asplund fue:

Bien, bien, y llaman a esto un desastre con todo lo que está pasando en el mundo.

Hans Asplund estuvo algunos meses como aprendiz en el estudio de su padre, al final de la década de los treinta, y en el fondo de sus declaraciones, como en otros comentarios posteriores, se percibe cierto resentimiento y un profundo desacuerdo con él en muchos aspectos.

El más famoso de los amigos de Asplund quizá fue Alvar Aalto; de esta relación proporciona datos Göran Schildt, el arquitecto y biógrafo de Aalto, tal y como se la expresó este último hablando de la influencia y de la inspiración que tan felizmente ambos se transmitieron. Göran Schildt menciona la actitud ética de Asplund como buen ciudadano durante los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, y su actividad pacifista y de ayuda al Gobierno finlandés en la construcción de aviones para ayuda sanitaria. Cuando Göran Schildt menciona el “In Memoriam” de Aalto con ocasión de la muerte de Asplund, escribe:

En el discurso fúnebre por Asplund, Aalto se refirió a la naturaleza como fuente de inspiración. Creo que ésta era una de las causas de aquella especie de unión natural entre ambos caballeros. No era simple romanticismo, era más bien el entendimiento de la naturaleza capaz de mostrarnos la complejidad del mundo, y de cómo el arquitecto puede aún encontrar soluciones de enorme pureza y refinamiento.

El libro, que recoge todas estas entrevistas y aportaciones acompañadas de croquis y dibujos que las ilustran, obtenidos directamente de los originales archivados en el Museo Sueco de Arquitectura, se completa con la sección de notas que aclaran y hacen comprensibles las entrevistas y de una breve bibliografía. Hay también cuatro apéndices que incluyen la relación de personas entrevistadas, los profesores de la KTH en la época de Asplund, la ubicación de los cuatro estudios que sucesivamente ocupó Asplund en Estocolmo y la lista de nombres propios citados.

Finalmente se recogen dos textos, el ya citado de Björn Linn con el título “Asplund y los fundamentos”, en donde nos habla del interés que actualmente tiene su obra para nosotros y de las opiniones que recogió tiempo atrás sobre las relaciones de Asplund con sus compañeros de estudios en la KTH. El otro escrito: “Visión y sentido. Consideraciones sobre los métodos de trabajo de Gunnar Asplund” lo firma Hans Fog, y en él resume sus impresiones de este trabajo al mismo tiempo que se refiere a las circunstancias históricas de la época, a la organización de su estudio y la relación con los clientes, a la labor como profesor y a lo que considera su influencia en un entorno más amplio.

El valor de la información recogida en este libro para mi trabajo tiene que ver principalmente con dos aspectos. Por una parte, me ha permitido completar de una manera más fiable la biografía de Asplund, tanto en la cronología de sus relaciones familiares como en su vida laboral, lo que no había sido posible anteriormente con los datos obtenidos de publicaciones diversas ya que, muchas veces,

eran contradictorios. Por otra parte, en el libro se dan claves que muestran diferentes facetas de Asplund, de su personalidad y actitud ante el trabajo; se exponen hechos y circunstancias que iluminan las razones de algunas de sus decisiones y cambios. Este conocimiento permite estudiar su obra con una apreciación más clara del escenario en que se desarrolla, además confiere una definición y un relieve distintos a siluetas que, aunque ya eran familiares, parecían intangibles y sumidas en una cierta abstracción histórica. Esta mayor proximidad y riqueza de contrastes constituye el contenido más importante que la publicación aporta.

El artículo de Steen Eiler Rasmussen: “Radhuset i Göteborg”

(se traduce el artículo del danés con la colaboración de Ulla Rasmussen de la Embajada de Dinamarca en Madrid)

Cuando Stuart Wrede cita en su libro la valoración que el profesor danés Steen Eiler Rasmussen hace de la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, utiliza el texto ya clásico *Experiencing Architecture*, editado por The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) en 1959 y traducido al castellano por la Biblioteca Universitaria Labor en 1974 con el título *Experiencia de la Arquitectura*. Efectivamente, en el capítulo 8 “La luz diurna en la arquitectura” analiza brevemente las relaciones lumínicas entre el patio y el vestíbulo del Tribunal de Gotemburgo y las compara con situaciones similares en los ayuntamientos de Nyrop, en Copenhague, y de Östberg, en Estocolmo. Pero es curioso que Wrede no mencione el artículo que el propio Rasmussen publicó específicamente sobre este tema en la revista danesa *Arkitekten Maanedshäfte*, con el título “Radhuset i Göteborg” (El Ayuntamiento de Gotemburgo). Este artículo se publicó en 1939, a los dos años de inaugurar el edificio, y ello lo convierte en un testimonio de primera mano. También es extraño que Wrede, después de citar a Rasmussen como una de sus importantes referencias, ni siquiera lo incluya en su amplia bibliografía.

Me interesó conocer la opinión de este profesor ilustre, tan cercano cronológica y geográficamente a la realización del Ayuntamiento de Gotemburgo, pero ese número concreto de la revista danesa no se encontraba en las bibliotecas españolas, quizá por la fecha de publicación coincidente con nuestra Guerra Civil. Cuando finalmente lo conseguí, tuvo que ser traducido del danés, aunque el texto también tenía fragmentos en sueco e incluso en alemán. El artículo se desarrolla en 12 páginas de la revista (133-144, ambas inclusive) y va acompañado de fotografías de la época, con los planos de las plantas y algún detalle constructivo.

Rasmussen se refiere con ironía a la larga preparación de las obras por el Comité municipal y hace una breve referencia histórica y geográfica de la situación del edificio. Señala que, afortunadamente, Asplund es muy joven cuando gana el concurso de 1913 y tiene la suficiente energía y tiempo por delante para llevarlo a cabo. Pasa rápidamente por las propuestas intermedias y sólo comenta el error de escala que hubiera supuesto la ampliación según el lenguaje clásico, que se tanteó en 1934. Entiende que la propuesta de Asplund logra considerar “la totalidad” del problema, el valor relativo del antiguo edificio, su escala en el lugar, los sistemas de acceso y las razones formales y constructivas de su propia época.

Hace aquí Rasmussen una comparación más detallada con los ayuntamientos de Nyrop en Copenhague y de Östberg en Estocolmo, primero atendiendo a la relación espacial entre patio abierto y vestíbulo cerrado, que se repite en los tres edificios, y después a la diferente consideración de la luz natural, llegando a la conclusión de que “la solución de Gotemburgo es la mejor”.

Junto a la perfección en el tratamiento de la luz en los diversos ámbitos del edificio y el refinamiento de los detalles, Rasmussen habla de la claridad de disposición de los lugares más o menos públicos y de cómo Asplund ha evitado la frialdad y la dureza de muchos edificios modernos y ha conseguido crear un lugar libre de cualquier sensación de agresión o amenaza, donde la gente se siente acogida.

A lo largo del texto, decididamente elogioso, se omite cualquier referencia a las críticas que se produjeron por parte del público cuando el edificio se inauguró en 1937. Esas críticas se dirigieron fundamentalmente a su aspecto exterior; Rasmussen hace sólo una breve mención a las fachadas nuevas cuando expresa que su claridad de orden, con los cuatro grandes ventanales, no manifiesta únicamente la importancia de las salas principales que se encuentran tras ellos, sino la no-autonomía del edificio anejo. Sí se refiere, en cambio, a la pared de cristal que da al viejo patio, de la que dice:

No se sabe si es más bella vista desde el interior o desde el exterior.

Rasmussen termina su texto diciendo:

El Ayuntamiento de Gotemburgo no es sólo una obra arquitectónica perfecta, sino también un edificio humano en el que uno siente que el arquitecto siempre pensó en realizar un espacio agradable para los que están allí dentro (...).



Tiempo y lugar

Es más importante seguir el estilo del lugar que el del tiempo.
(Erik Gunnar Asplund, en un escrito de 1916.)

En 1912 se convocó el Concurso para la Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo y en 1913 se hizo público el resultado, que designaba como ganador el proyecto presentado bajo el lema “Andante” por Erik Gunnar Asplund. El viejo Ayuntamiento, que ya había sido transformado otras veces a lo largo de su historia, necesitaba más espacio para desarrollar sus funciones. El concurso mismo había sido objeto de un trámite muy largo y de complicadas discusiones dentro de un comité creado para convocarlo en 1886, justamente un año después de que Asplund naciera.

El antiguo Ayuntamiento estaba situado en la plaza de Gustavo Adolfo y tangente a Stora Hamnkanalen (canal del Puerto Grande), en el centro de la ciudad. Su fundación data de principios del siglo XVII; al principio era una sencilla edificación de madera que en 1672 se sustituyó por un edificio neoclásico más sólido¹. Este edificio, proyectado por Nicodemus Tessin y organizado en dos plantas y un sótano, tenía dos fachadas simétricas, con frontón, abiertas a la plaza y al canal en sus lados este y sur respectivamente, y un patio porticado que se limitaba mediante muros hacia el oeste y el norte. El edificio de Tessin estaba construido con ladrillos amarillentos de Holanda, pilastras blancas de piedra y molduras de tonalidad gris azulado. La cubierta era de teja con pendiente pronunciada. En su patio porticado, bajo la arquería, se prolongaba la actividad urbana y mercantil llegando a albergarse en él la sede de la Bolsa, que permaneció allí hasta 1781.

El crecimiento de la ciudad y los requerimientos del programa municipal obligaron a transformar sucesivamente el viejo edificio a lo largo del tiempo. En 1690 se reconstruyó debido a los daños causados por un incendio, originado en torno a la vecina iglesia alemana, y hacia 1730, el ingeniero municipal B. W. Carlberg acometió la

Patio del Ayuntamiento de Gotemburgo con la fachada de cristal de los Tribunales.

1. La Municipalidad de Gotemburgo publicó en 1939 un manual con el título *Göteborgs Rådhus. Om-och Tillbyggnad 1935-1937*, donde se recoge de forma minuciosa toda la evolución histórica del Palacio Comunal. Fue editado en sueco por Berättelse av Råhusbyggnadskommittén en 1938. De él se han obtenido los datos históricos más relevantes del edificio.

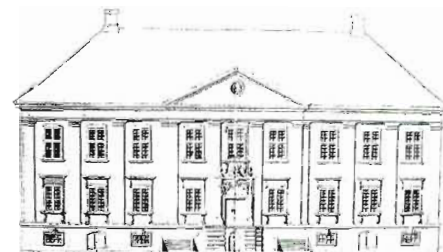


1. El Ayuntamiento de Gotemburgo y la Casa del Comandante desde el Canal en 1912.

restauración del Ayuntamiento y los Juzgados e introdujo importantes variaciones, como el cambio en la disposición de ventanas y la simplificación de los elementos ornamentales. También abrió dos portadas y construyó una escalera principal hacia la plaza para darle una apariencia de mayor representatividad que conservó durante el resto del siglo XVIII. Pertenece posiblemente a esta época el revoco amarillo claro con molduras blancas que inspiraría el estilo de las propuestas siguientes.

En 1814 fue necesaria una nueva reestructuración del edificio, promovida por el arquitecto municipal J. Hagberg, que cambió el carácter del primitivo Ayuntamiento confiriéndole prácticamente la imagen que ha conservado hasta hoy. Aunque se mantuvieron las arquerías del patio, Hagberg añadió una planta al edificio, lo que hizo necesario reconsiderar y transformar las fachadas, que fueron proyectadas de acuerdo con una figuración marcadamente neoclásica, de apariencia más tosca que la arquitectura de Tessin. Su aspecto final se aprecia en una acuarela de J. F. Weinberg realizada hacia 1820. En este cambio de estructura compositiva se dio mayor importancia a la fachada hacia la plaza y ello supuso un importante cambio en la relación urbana del Ayuntamiento. Este proyecto introduce dos cambios que son explícitamente criticados por Asplund en sus propuestas. El primero de ellos consiste en la ya mencionada pérdida de valor del alzado hacia el canal. El segundo es la elevación del nivel principal sobre un basamento de textura rústica, con lo que se perdía la claridad del proyecto de Tessin donde el *piano nobile* coincidía con el suelo del patio. No obstante, la opción elegida por Hagberg (la elevación del edificio) era una posibilidad coherente, en términos compositivos, con su determinación estilística.

En los años siguientes se construyeron las alas norte y oeste del Ayuntamiento, completando así los cuatro lados del patio, aunque estas modificaciones no tuvieron incidencia en las fachadas. Con las últimas obras se habían saturado las posibilidades de ocupación del antiguo edificio, pero en 1880 las crecientes necesidades de espacio para las oficinas de los Tribunales obligaron a ocupar la vecina Casa del Comandante, un edificio más bajo y de menor escala que el Ayuntamiento adosado en su testero norte. Las dificultades de relación funcional entre ambos edificios llevaron a crear en 1886 un comité para estudiar de qué forma la Institución, que había ido creciendo y consolidándose de forma muy aleatoria, podría tener una organización física más coherente, así como una adecuada imagen representativa. Esta comisión decidió convocar, en mayo de 1912, el Concurso para la Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, en cuyas bases se especificaba que la sede para los Tribunales debía instalarse en el solar que se crearía al derribar



2. Fachada del Ayuntamiento en 1726. Restauración de B. W. Carlberg.



3. Escuela Secundaria en Karlshamn, 1912-1918.

la vieja Casa del Comandante, cuyo aspecto se recoge en alguna fotografía de la época. Por tanto, el nuevo edificio que debía proponerse era exento en tres de sus lados. El lado este se abría a la plaza de Gustavo Adolfo y el oeste miraba hacia la Kristine Kyrka, la antigua iglesia alemana con la capilla mortuoria obra de Aschberg. Al norte se encontraba Kodmansgatan, una calle más estrecha, y al sur el antiguo Ayuntamiento, que terminaba por abrirse en esa misma orientación a una de las avenidas principales, Norra Hamngatan, paralela al canal del Puerto Grande.

Todo este largo proceso no se menciona aquí por un afán de reconstrucción histórica, sino para permitir una comprensión más clara del problema al que Asplund y el resto de los concursantes se enfrentaban. Las continuas demoras que habían determinado todo este desarrollo también iban a estar presentes en el *tempo lento* con que se tomarían las restantes decisiones². Asimismo, las modificaciones sucesivas y un tanto contingentes del edificio de Tessin nos proporcionan claves para entender la solución radical que Asplund presentó al concurso.

Erik Gunnar Asplund había obtenido en 1909 el diploma de arquitecto en el Politécnico Real de Estocolmo, aunque en los dos años siguientes continuó sus estudios en la Escuela Klara, una escuela independiente donde fueron a enseñar los mejores arquitectos del romanticismo nacional sueco: Bergsten, Westman, Tengbom y Östberg. Entre 1912 y 1913 fue nombrado asistente en la Facultad de Arquitectura y, mientras desarrollaba esta actividad, realizó el Concurso para la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo.

En mayo de 1913 se hizo público el resultado del concurso y el proyecto presentado por el joven Asplund obtuvo el primer premio. Los dibujos que explican la propuesta reflejan con claridad la idea del arquitecto; ésta consistía en unir la edificación antigua y su ampliación en un solo edificio. Para ello realizaba dos operaciones fundamentales: proyectar una nueva fachada que envolvía ambos pabellones y eliminar el acceso desde la plaza situándolo en el lado sur, directamente relacionado con el canal, así reforzaba la importancia de otra entrada que ya existía.

Asplund proyectó el nuevo edificio según los planteamientos del estilo romántico nacional: coherente con los gustos de su tiempo y de acuerdo con la voluntad pedagógica de la Escuela Klara. El romanticismo nacional había surgido a principios de siglo como alternativa a los programas academicistas de finales del XIX. Toda esta época se caracterizó en los países escandinavos, y especialmente en Suecia, por un resurgimiento del sentimiento nacionalista sustentado en la expansión económica que

2. Se hace una referencia irónica a esta lentitud en el artículo de Sreen Eiler Rasmussen: "Radhuset i Göteborg", publicado en *Arkitekten Maanedshfte* XLI (Copenhague, 1939). El texto, escrito en danés, incluye una frase en sueco que dice: "Si consideramos todo el tiempo que la obra ha tardado en prepararse seguramente bate el récord de Gotemburgo".

animó el deseo de afianzar en el propio pasado histórico la actitud esperanzada hacia el porvenir³. Esta mirada al pasado no sólo tenía que ver con la búsqueda de las propias raíces, de aquello que se consideraba característico del “carácter sueco”, sino también con la creencia de que “lo primitivo” escondía un fondo de sinceridad y autenticidad. Los límites temporales de este movimiento, que marcó un período breve pero intenso, no están definidos con precisión aunque sus fundamentos se remontan probablemente al clasicismo romántico de Schinkel⁴. El romanticismo nacional se relaciona también con el espíritu que impulsó corrientes similares en otros países y sus conexiones más próximas, fuera de Escandinavia, quizá sean las *Arts and Crafts* inglesas y el *revival* medieval, interpretado a través del Shingle americano de H. H. Richardson⁵. También la obra de Louis Sullivan influyó tanto en Ragnar Östberg como en Carl Westman, quienes viajaron a los Estados Unidos en 1893⁶.

El edificio para los Tribunales de Estocolmo (1908-1915) de Carl Westman y, sobre todo, el Palacio Municipal para esta misma ciudad que Östberg construyó entre 1911 y 1923⁷ fueron con toda seguridad ejemplos que Asplund tuvo en cuenta al preparar el concurso para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Él había proyectado en 1912 la Escuela Secundaria en Karlshamn dentro de esta tendencia nacional romántica, aunque no llegaría a construirse hasta seis años después. En esta escuela ya se asumen por completo los principios del romanticismo nacional, su herencia clasicista está presente en la cuidadosa y ordenada disposición de huecos, que establece una ley que puede transgredirse puntualmente para producir efectos pintorescos, así ocurre en la superposición de cuatro huecos sobre los seis en el ala derecha del alzado sudeste. También se emplea como motivo de distorsión la *autenticidad* de la disposición funcional expresada de forma inmediata, por ejemplo, en los huecos que resbalan verticalmente para adaptarse al recorrido de la escalera principal. Este empleo de la *autenticidad* como un rasgo natural propio de la arquitectura vernácula se extiende también a la elección de los materiales y a la forma de construir. En la Escuela Secundaria de Karlshamn puede apreciarse que los elementos ornamentales y los revestimientos se sustituyen por la sencillez primaria de los materiales sólidos⁸, en este caso el ladrillo, que tanto en la constitución mural como en los huecos muestra el peso de su aparejo. También es evidente el deseo de adaptar el edificio a la topografía para producir una silueta quebrada, ello se consigue mediante la articulación del cuerpo principal y los pabellones adosados que le hacen perder la sensación de pieza impuesta al lugar en favor de una apariencia más *natural*.



4. Palacio Municipal de Estocolmo, 1911-1923.

3. LINDVALL, Jöran: *The Swedish Art of Building*, Latholm, The Swedish Institute & The Swedish Museum of Architecture, 1992.

4. FRAMPTON, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1980.

5. ANDERSON, Henrik O. y ANDERSON, Fredric: *Swedish Architecture. Drawings 1640-1970*, Estocolmo, Byggeförlaget, 1986.

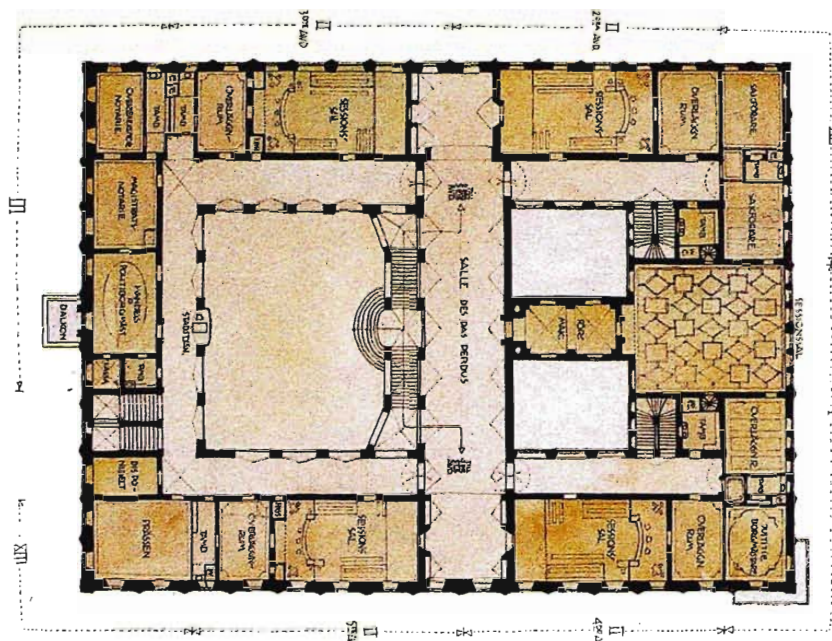
6. WREDE, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge (Mass.) y Londres (Inglaterra), The MIT Press, 1980.

7. MÅRTELIUS, Johan: “El Legado de Ragnar Östberg”, en *Erik Gunnar Asplund* (ed. José Manuel López-Peláez), Barcelona, Editorial Stylos, 1990.

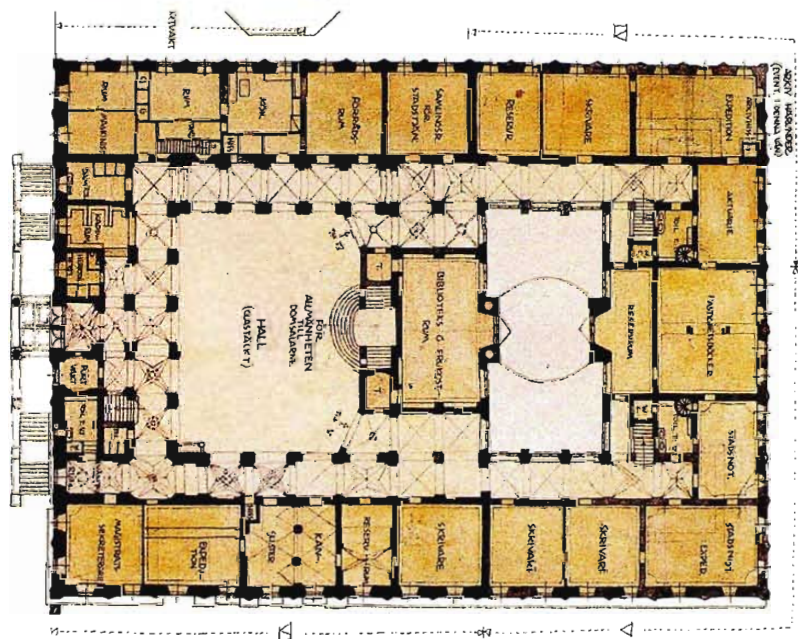
8. ANDERSON, Henrik O. y ANDERSON, Fredric, *op. cit.*, pág. 35.

5. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta del Concurso en 1913. Planta principal.
Escala 1:600.

6. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta del Concurso en 1913. Planta baja.
Escala 1:600.



□

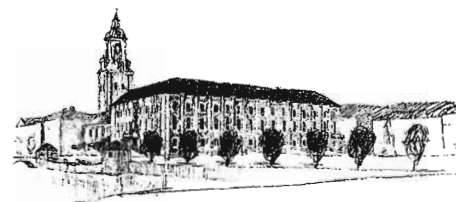


6

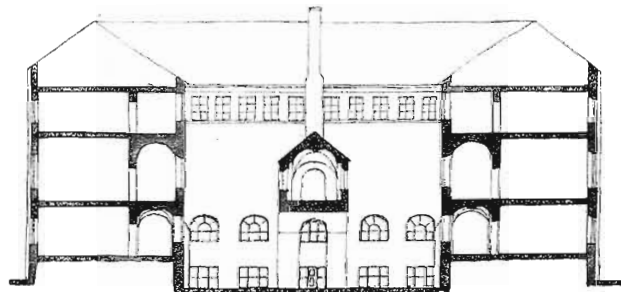
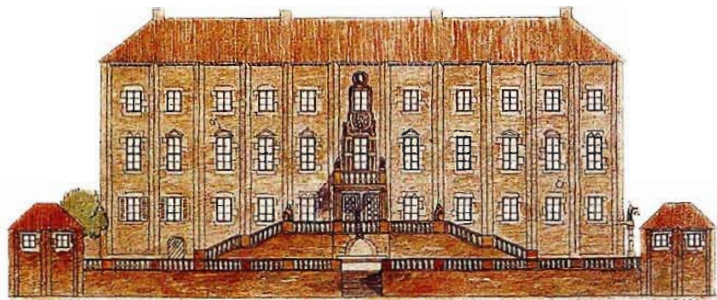
En la propuesta de 1913 para la Ampliación del Ayuntamiento pueden apreciarse muchas de las ideas propias de esta tendencia nacional romántica, a pesar de que el trasfondo clasicista es aquí más fuerte debido a que los alzados están condicionados por los intercolumnios del edificio existente.

Este carácter romántico es más evidente en la fachada sur donde se concibe el edificio como si estuviera vinculado al canal. Para ello Asplund proyecta dos pabellones ceremoniales y un pequeño embarcadero que extienden la entrada del Ayuntamiento hasta el mismo borde del agua, desde aquí se crea un largo y quebrado recorrido hacia el interior. La deseada unión del edificio y el agua relaciona aún más esta propuesta con el Ayuntamiento de Östberg en Estocolmo. Incluso en las perspectivas que Asplund presenta al concurso dibuja oblicuamente su propuesta para incluir la torre de la vecina iglesia, con lo que la silueta del Ayuntamiento de Gotemburgo *adquiere* aparentemente un atributo que antes no tenía.

El estudio de la planta nos muestra cuánto la intención de producir un edificio único con que se piensa la fachada está presente en la organización funcional. Así, por ejemplo, la *soldadura* entre ambas partes se hace más intensa girando 90° el eje principal del antiguo Ayuntamiento. Con dicha acción se consigue que éste pierda su individualidad, de modo que la nueva simetría creada sirve tanto para unirlo a su ampliación como para vincularlo al canal. Puede seguirse así un itinerario que partiendo del agua sube hacia la estrecha entrada, atraviesa el patio antiguo (que ahora se cubre con cristal) y se prolonga por la escalera principal que bifurca este tránsito hacia los lados de la sala de los pasos perdidos, dispuesta transversalmente y con las salas de sesiones en sus extremos, para volver a reunirlo en un estrecho “puente” que salva el segundo patio y conduce a la sala principal. Este recorrido no constituye únicamente una solución funcional del sistema de accesos, sino que tiene por finalidad estructurar el edificio existente y su ampliación para presentarlos como una sola pieza trabada por un acontecimiento unitario. Por otro lado, la progresiva ascensión del itinerario principal —que en la sección queda bien patente—, la producción de efectos alternados de estrechamiento y apertura y el descentramiento del eje transversal del edificio antiguo, que trata de compensarse con el mayor *peso* de la nueva construcción donde se incluye el “puente” y la sala principal, son todas ellas acciones que tienden a disolver la individualidad estructural del viejo Ayuntamiento en favor de la unidad actualmente buscada.



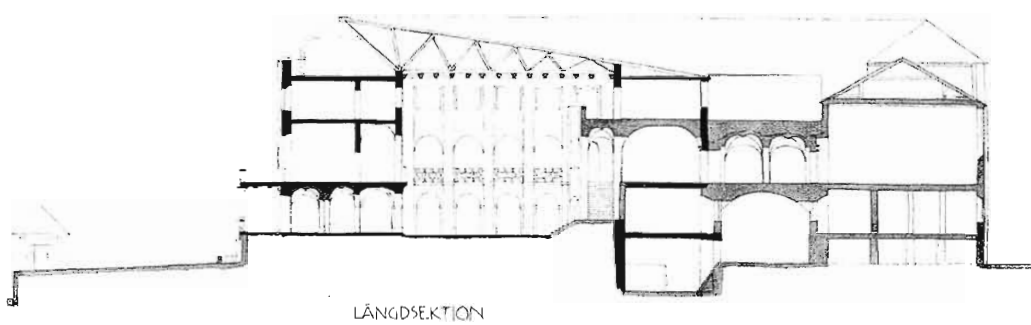
7. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Croquis a lápiz.



8 9



10



11

8. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Alzado sur hacia el canal. Escala 1:600.

9. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Sección transversal. Escala 1:600.

10. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Alzado este hacia la plaza de Gustavo Adolfo. Escala 1:600.

11. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Sección longitudinal. Escala 1:600.

El análisis del alzado a la plaza de Gustavo Adolfo responde también a las cualidades que han sido señaladas. Puede observarse, sin embargo, la forma sutil de recordar los nueve intercolumnios del edificio existente mediante el tratamiento algo distinto del lugar donde se encontraba el antiguo acceso. Más allá de este detalle, el módulo se emplea para ordenar la totalidad de la fachada de manera consecuente con la idea de edificio unitario, por lo que la ampliación hacia la plaza se sitúa tras los seis intercolumnios restantes. Al observar la propuesta en su totalidad se aprecia cómo proyecta Asplund la envoltura para ampliar el Tribunal, matizándola en algunos puntos para equilibrar la presencia del nuevo edificio con su entorno. Un ejemplo de ello es el balcón que se dibuja en la esquina nordeste, con el que se desea compensar la importancia que ha adquirido la fachada al canal y que también explica las diferentes relaciones de proximidad de este alzado con respecto a las edificaciones próximas.

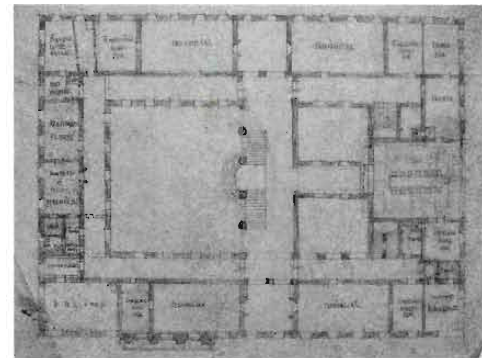
La propuesta con la que Asplund ganó el concurso no sólo respondía en su aspecto al estilo que se había puesto de moda entre una elite liberal y culta, sino que fundamentaba su atractivo en la organización jerarquizada y eficaz del programa, que evidentemente gustó al jurado. Asplund sabía que, durante las discusiones preparatorias del concurso, el Comité había considerado la posibilidad de trasladar la entrada principal del Ayuntamiento a la avenida de Norra Hamngatan. Además, las bases que se publicaron no mencionaban obligación alguna con respecto al antiguo edificio. Ambas circunstancias favorecían la idea clara y radical de Asplund, y de hecho su propuesta fue elogiada tanto por el jurado como por el Comité municipal⁹. Sin embargo, después de pensarlo mejor y de considerar la dudosa acogida popular que este proyecto podría tener, así como su escasa relación con la plaza de Gustavo Adolfo, el Comité municipal declaró que el edificio antiguo se había modificado en exceso y que debía mantenerse alguna entrada desde la plaza. También añadió que:

El antiguo portal estilo imperio, colocado asimétricamente hacia Stora Hamnkanalen, debía ser conservado con su arquitectura original¹⁰.

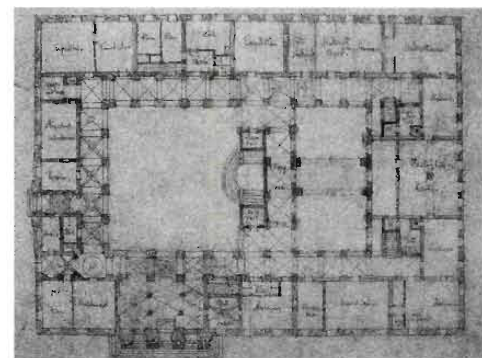
En junio de 1914, Asplund acababa de regresar del “gran viaje de estudios”, que duró siete meses con estancias en Italia y Túnez. Tras esta prolongada interrupción, seguramente vería su propuesta para la Ampliación del Ayuntamiento desde una perspectiva distinta. Pero durante este tiempo también se había modificado la posición del Comité municipal con respecto al viejo Ayuntamiento y su valoración era muy diferente de la que hacía Asplund. Porque otra parte interesada en este tema estaba representada por el presidente de la vecina Fundación Lindberg, que financiaría la remodelación de la plaza y del edificio de la Bolsa, y a quien en otoño de 1914 el Comité



12. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Fotomontaje.



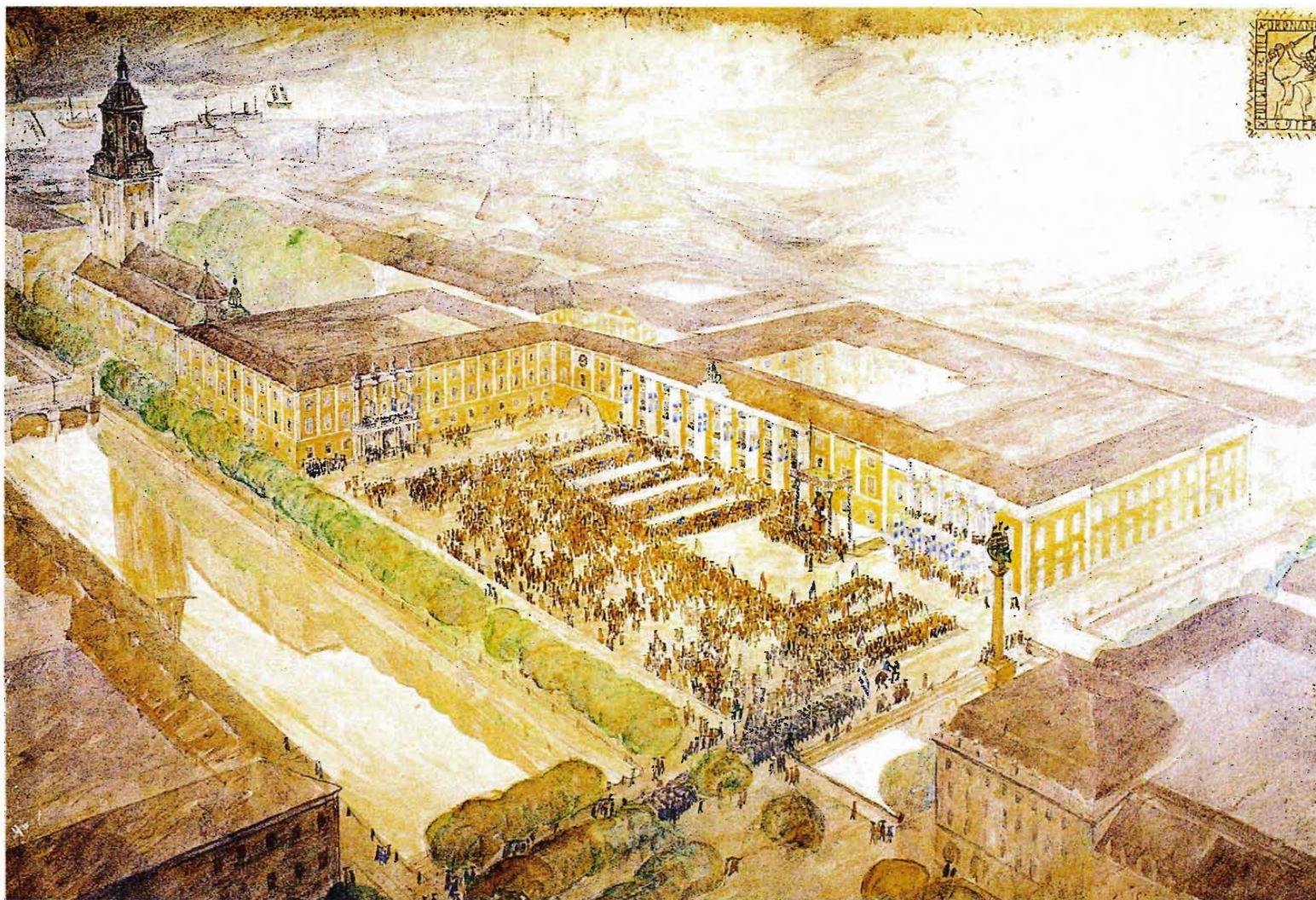
13. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1914. Planta principal.



14. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1914. Planta baja.

9. FREDLUND, Björn: “E G Asplunds om-och Tillbyggnad av Göteborgs Rådhus”, *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 11, (1966).

10. *Ibidem*, pág. 374.



15. Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en 1915.
El Ayuntamiento unido a la Bolsa. Perspectiva.

municipal le había comunicado que las fachadas del antiguo edificio se conservarían “en lo más esencial”¹¹. Por esta misma fecha Asplund se refirió al Ayuntamiento reformado por Hagberg en un borrador en el que justificaba su propio proyecto:

El autor piensa que no hace falta respetar las fachadas actuales, que datan del siglo XIX, puesto que no son especialmente bellas¹².

No obstante, se tantean nuevas soluciones en planta que evidencian la dificultad de mantener el antiguo edificio sin renunciar a la idea del concurso.

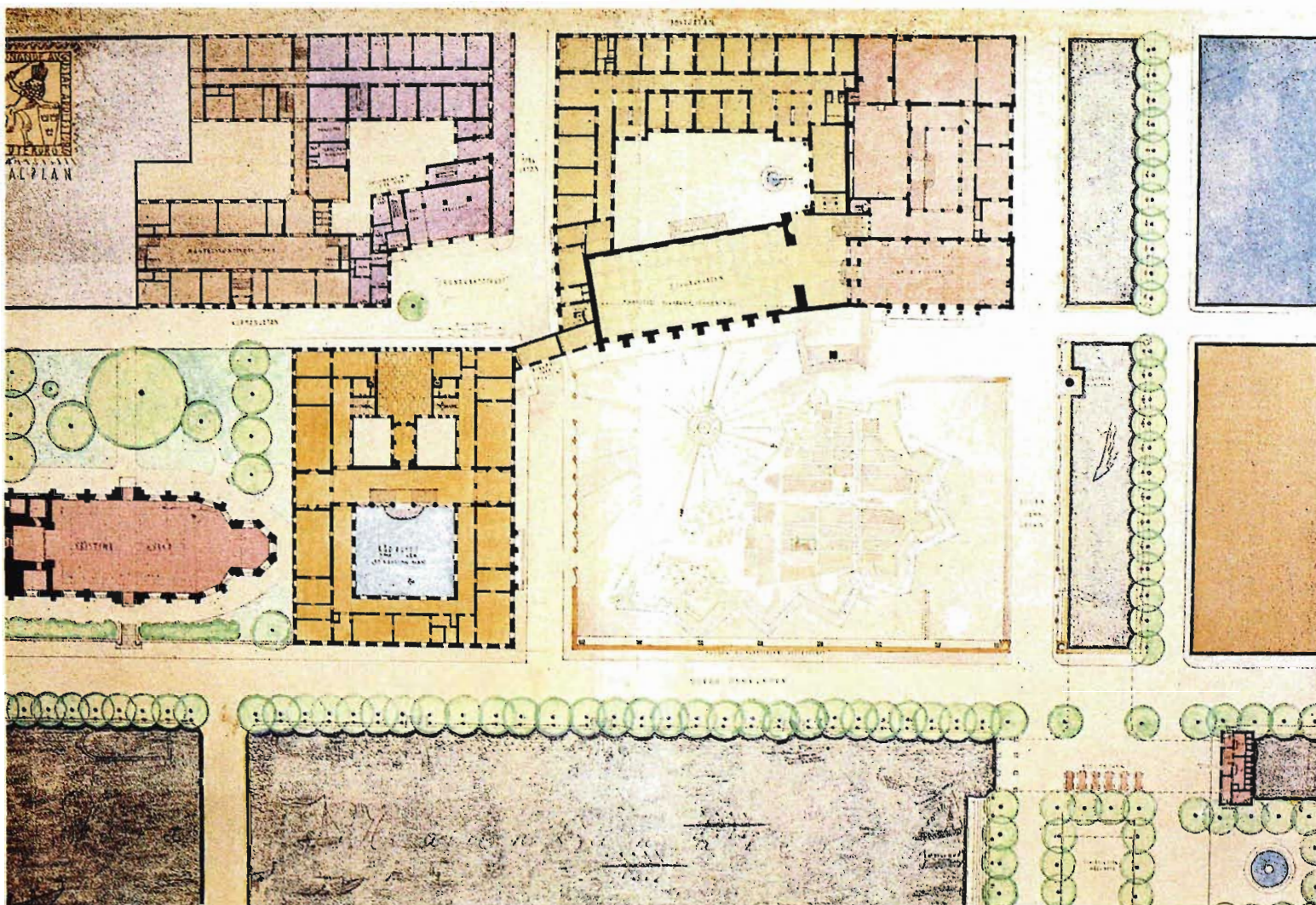
A partir de este momento Asplund comenzó a desarrollar un encargo para el conjunto de la plaza de Gustavo Adolfo, así como el proyecto del edificio de la Bolsa, situado en su lado norte y promovido por la Fundación Lindberg. Ambas actividades van a suponer una influencia importante en las siguientes propuestas para la Ampliación del Ayuntamiento.

En septiembre de 1915, Asplund mostró a la Fundación Lindberg los croquis de un proyecto conjunto para los edificios de la Bolsa y el Ayuntamiento y el 30 de noviembre terminó los dibujos en los que el Tribunal y la Bolsa aparecen conectados por un paso, cerrándose así la esquina nordeste de la plaza. El plano principal muestra el tratamiento de la totalidad de la plaza y la planta de la Ampliación sigue siendo la misma que había ganado el concurso, pero en los dibujos que acompañan esta propuesta, alguno de los cuales representa la plaza con ocasión de un acto solemne, aparecen resaltados los intercolumnios y la entrada desde ella al Ayuntamiento. Es evidente que Asplund ha tenido en cuenta la preferencia de sus clientes respecto a la fachada y por ello modifica el acceso al edificio, pero el eje de simetría en las plantas no se ha variado, lo que lleva la propuesta a una situación ambigua. En la esquina de uno de los planos figura la advertencia: “proyecto sin terminar”.

En esta propuesta la fachada de la Bolsa, en el lado norte de la plaza, está situada en un plano oblicuo y en continuidad con ella se produce un “puente” que conecta este edificio con el de los Tribunales, según una disposición pintoresca propia del gusto romántico nacional. Bajo este cerramiento visual se produce un paso que une la plaza con la zona noroeste de la ciudad, y en la cota de suelo se remodelan los edificios próximos para conseguir la articulación coherente de todo el conjunto, tal como ahora lo entiende Asplund. En el pavimento de la plaza se dibuja el plano del antiguo Gotemburgo, lo que también supone una mirada desde este lugar hacia toda la ciudad en términos formales e históricos. Con ello se persigue afirmar la solemnidad y el carácter de centro representativo que este sitio ya tenía.

11. FREDLUND, Björn, *op. cit.*, pág. 374.

12. *Ibidem*, pág. 374.



16. Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en 1915.
El Ayuntamiento unido a la Bolsa. Planta general.

Pero al observar ahora la Ampliación es importante reparar en cómo Asplund evita el problema de la asimetría compositiva que el acceso al Ayuntamiento desde la plaza había producido. Ahora se aprovecha la continuidad del fondo creado al unir los Tribunales y la Bolsa para tratarlo como un espacio neutro en el que se superponen los pasos y las portadas de los diferentes edificios entendidos como motivos independientes de atracción visual. También hay que señalar que éste es el primer proyecto importante realizado por Asplund mediante un lenguaje clasicista, aunque aquí tuvieran más importancia los condicionantes del estilo de los edificios existentes que sus propias preferencias personales.

Quizá Asplund se dio cuenta de la ficción que suponía condicionar la Ampliación de los Tribunales a la remodelación de una parte de la ciudad antigua en plena restricción económica, impuesta por la circunstancia de estar en la Primera Guerra Mundial, y enseguida volvió a considerar aisladamente el edificio del Ayuntamiento.

En los alzados que Asplund dibujó a continuación, a mediados del año 1916, volvió de nuevo a la idea de mantener la entrada principal desde la avenida de Norra Hamngatan, tal como se muestra en la perspectiva dibujada en esta misma fecha. El acceso se diferencia ahora mediante un cuerpo de edificación ligeramente avanzado que se construye con seis columnas sin frontón. También se proyectan dos entradas secundarias desde la plaza, dispuestas simétricamente en el alzado, y otra de menor importancia en el lado norte, seguramente destinada al acceso de los convictos que llegaban desde la cárcel.

Las fachadas, que continúan envolviendo ambas partes, se han formalizado en su totalidad con elementos clasicistas, como si se hubieran impregnado del carácter del edificio existente, y se dibujan con el color que originalmente tuvieron, amarillo limón, con las pilastras e impostas en blanco y el tejado de cobre en verde.

La insistencia del Comité y el trabajo para la Bolsa habían convencido a Asplund de la importancia de valorar las preexistencias clásicas de la plaza, hasta el punto de que en un artículo escrito por él este mismo año afirmaba:

Es más importante seguir el estilo del lugar que el del tiempo¹³.

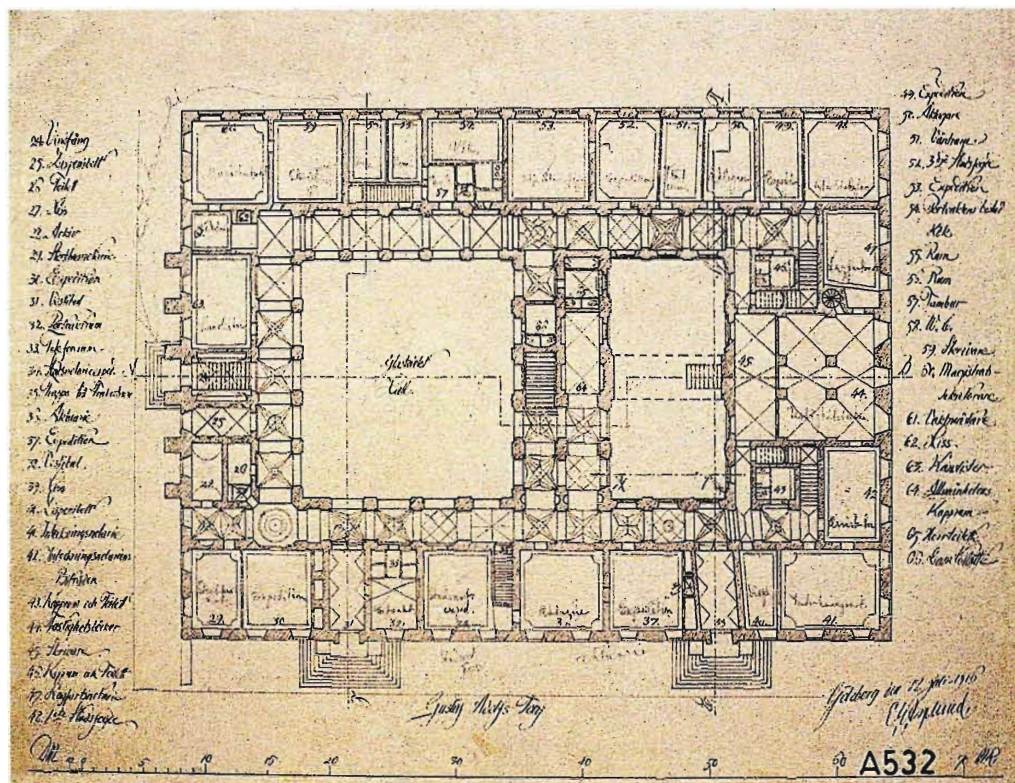
La planta de esta propuesta sigue conservando el esquema axial del concurso en el sentido sur-norte, aunque Asplund incluye dos nuevos accesos desde la plaza que, compositivamente, son tratados como pasos secundarios al no estar acompañados del orden clásico, lo que sí ocurre con la entrada “principal” desde la avenida.



17. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1916. Perspectiva.

13. FREDLUND, Björn, *op. cit.*, pág. 375.

20. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1916. Alzado este hacia la plaza de Gustavo Adolfo. Escala 1:600.

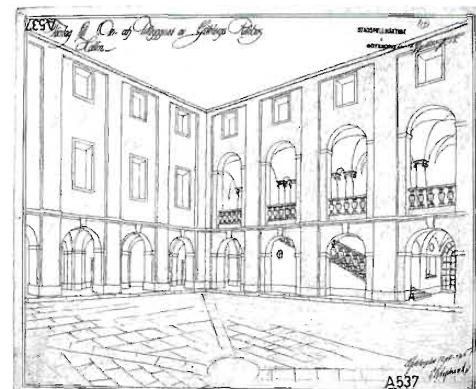


Sin embargo, en cuanto al uso, la llegada al edificio desde la plaza comienza a estructurar cada vez más su distribución interna, que se resuelve a través de profundos espacios abiertos en la crujía de la fachada. El paso que corresponde a la Ampliación se dispone oblicuamente y pone de manifiesto la independencia con que Asplund piensa la fachada con respecto al interior, empleando aquí un recurso más propio del romanticismo nacional que de una ordenación clásica.

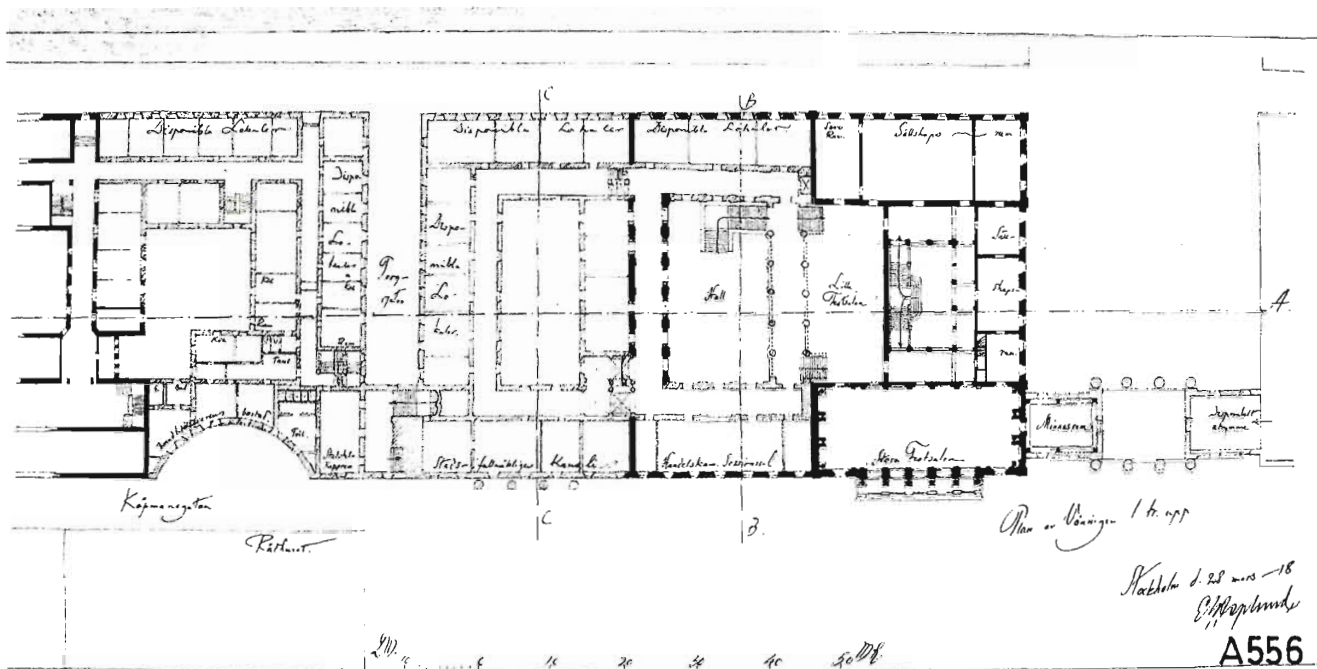
Pero el cambio más importante se produce en la escalera principal, que pierde su disposición simétrica con respecto al eje norte-sur y se hace sensible al actual sistema de circulaciones orientando su arranque, mediante un hábil juego de equilibrios, hacia las entradas desde la plaza. Esta escalera se incorpora visualmente al patio, tal como muestra la perspectiva que corresponde a este proyecto, y asciende directamente hasta la crujía que articula el Ayuntamiento y su Ampliación, donde se situaba la sala de pasos perdidos que ahora se divide en dirección este-oeste por una hilera de columnas.

Si comparamos esta propuesta con la que ganó el concurso, es indudable que Asplund ha llevado a cabo una revisión radical de muchas de sus ideas. Sin embargo, el Comité seguía sin estar conforme. Los motivos eran siempre los mismos: la excesiva transformación del antiguo edificio y la escasa relación del Ayuntamiento con la plaza. Asplund empleó diversos recursos para defender esta propuesta, en la que, con nueva “dignidad y fuerza”, deseaba recuperar la elegancia característica de las construcciones neoclásicas del siglo XVIII, hasta tal extremo que incluso los dibujos que la representan estaban rotulados con el tipo manuscrito que recuerda la época de Gustavo III. Asplund argumentó también su propuesta desde una valoración más amplia del lugar al explicar que, en la tradición de Gotemburgo, todas las casas de Stora Hamnkanalen orientaban sus fachadas más representativas al canal, creando con ello un ambiente muy propio de la ciudad que la propuesta trataba de reflejar. El Comité municipal escuchó las justificaciones de Asplund y repitió los elogios a la buena organización del proyecto pero, a pesar de todo ello, decidió rechazarlo y se ratificó en su convencimiento de que el antiguo edificio del Ayuntamiento debía ser conservado en su integridad.

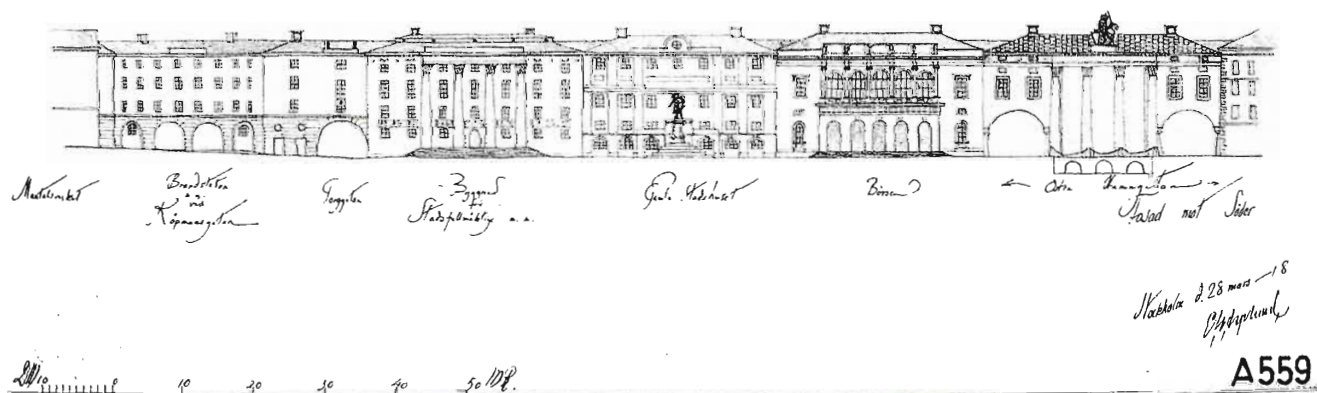
En 1918 se convocó un nuevo concurso para ordenar la plaza de Gustavo Adolfo, en conmemoración del tercer centenario de la ciudad, al que fueron invitados cuatro arquitectos. Asplund fue uno de ellos. En las bases del concurso se pedía que se respetara la organización general de los edificios de la plaza, lo que dio como



21. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1916. Perspectiva del patio.



22. Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en 1918.
Planta con el edificio de la Bolsa.



23. Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en 1918.
Estudio de alzados.

resultado propuestas fundamentalmente centradas en el tratamiento de las fachadas, el pavimento y la ornamentación general. El concurso fue ganado por Asplund, quien, además de estudiar los alzados que configuraban el lugar, propuso disfrazar el gran edificio del lado norte de la plaza mediante tres fachadas distintas que correspondían a cada una de las partes, conectadas interiormente, en que el edificio se dividía. Este proyecto, que albergaba, además de la Bolsa, las cámaras del Consejo, oficinas municipales, salas civiles para conciertos y banquetes y una especie de gran plaza urbana interior, fue desarrollado durante los dos años siguientes.

Todo el trabajo realizado para la plaza de Gustavo Adolfo entre 1918 y 1920 permitió a Asplund enfocar el proyecto de los Tribunales desde una mirada más amplia a este lugar. Al profundizar en la historia de la plaza, se dio cuenta de hasta qué punto todo su entorno estaba construido con edificios de menor escala que la producida al unificar el viejo Ayuntamiento y su Ampliación. El estudio del problema desde ese nuevo entendimiento junto con la actitud conservadora de la Comisión municipal fueron razones fundamentales para que Asplund se convenciera de que la Ampliación del Ayuntamiento debía resolverse manteniendo el edificio neoclásico.

Para la ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo, Asplund estudió con Ernst Torulf y Albert Lilienberg, especialistas del Comité municipal, los requerimientos históricos y ambientales de este lugar, así como las condiciones que deberían cumplir las fachadas de los edificios, y se pusieron de acuerdo en la posibilidad de proyectarlas de manera que cada una reflejara el carácter y los requerimientos específicos de la construcción a la que pertenecía.

En este contexto, Asplund concibió la Ampliación de los Tribunales como un pabellón yuxtapuesto al antiguo Ayuntamiento. Esta idea significaba, hasta cierto punto, volver a la disposición edilicia de la Casa del Comandante, que debía ser demolida. Asplund tenía suficientes datos históricos del lugar —entre ellos, probablemente, el dibujo realizado en 1787 por Elias Martin, donde aparece el Tribunal después de la reforma de B. W. Carlberg con el tratamiento de la fachada sur mediante un pórtico tetrástilo rematado por un frontón curvo— para decidir que el pabellón se produjera como reflejo de la propia historia, y ello le llevó a tantear un alzado que recuerda a aquella antigua fachada.

Ésta es la primera solución en que el Tribunal se amplía sin modificar la fachada existente. De hecho, el nuevo edificio, con siete intercolumnios y entrada independiente, tiene el carácter de un anejo, lo cual se expresa tanto en el tamaño de las



24. El Ayuntamiento de Gotemburgo dibujado por Elias Martin en 1787.

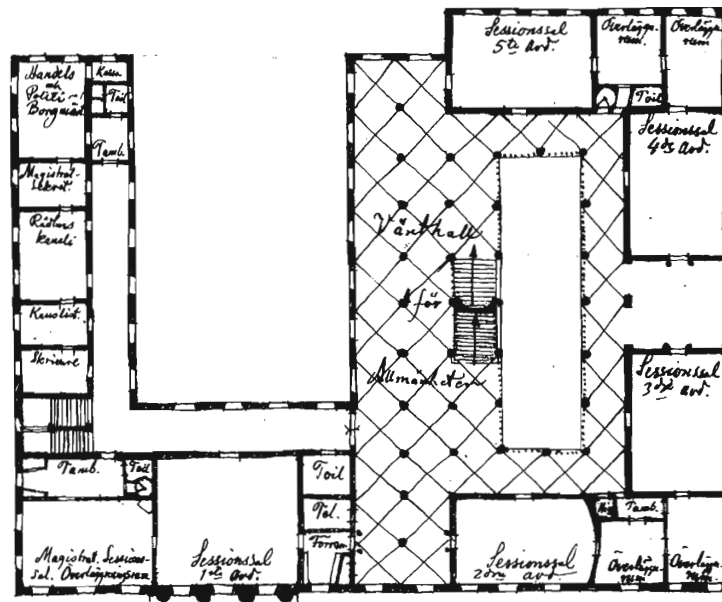


25. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del alzado hacia la plaza de Gustavo Adolfo en 1918.

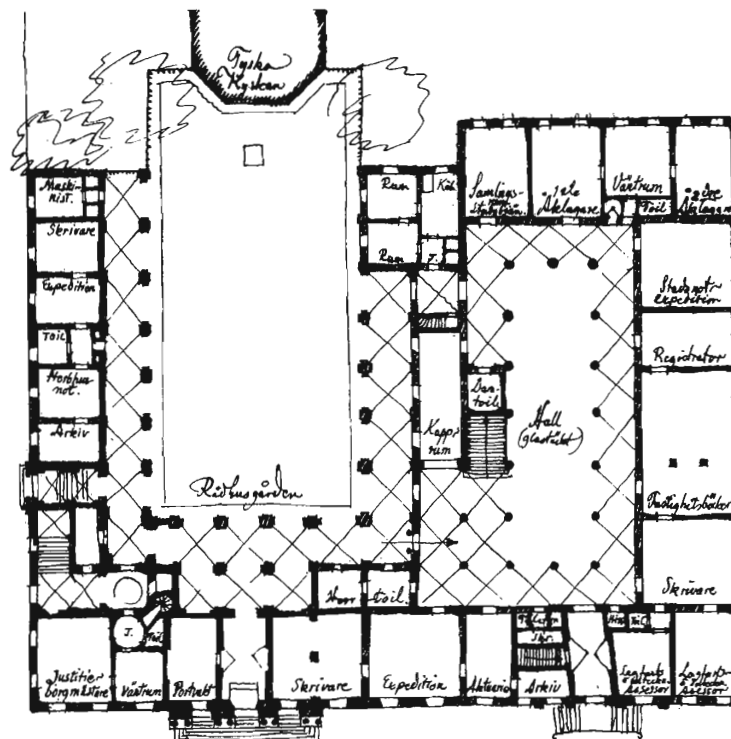
Propuesta de 1919

26. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1919. Planta principal. Escala 1:600.

27. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1919. Planta baja. Escala 1:600.



26



27

ventanas como en la disposición lateral de su escalera de acceso, en contraste con la entrada frontal del antiguo edificio que así adquiere mayor importancia.

Sin embargo, la actitud decidida de girar el edificio hacia la plaza devolviendo el acceso principal a su antigua posición no era coherente con la planta, que aún conservaba la disposición heredada de la primera propuesta. Este desajuste trató de corregirse en otro dibujo realizado el año siguiente (1919). Ahora la Ampliación también se orienta a la plaza desde la que se puede entrar directamente, aunque esta puerta sea secundaria, tal y como sucedía en el alzado. Pero el grado en que la fachada se impone a la planta es evidente por la oblicuidad de este acceso, como ya ocurría en la propuesta de 1916. El vestíbulo del nuevo edificio está cubierto con vidrio, al contrario de lo se planteaba en la propuesta que ganó el concurso.

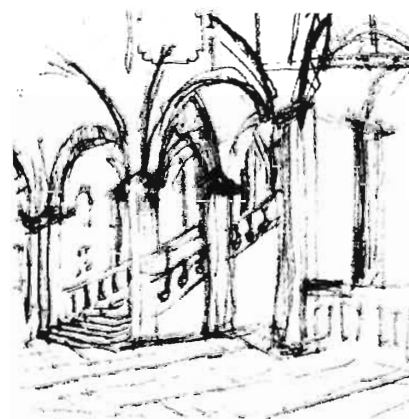
A Asplund no le satisfacía la inmediatez de esta simple yuxtaposición y aprovechó las posibilidades que surgían al rehabilitar el antiguo Ayuntamiento. Si ya había proyectado la Ampliación según el “estilo del lugar”, buscó otra vez en el tiempo —en este caso, en la cronología histórica— nuevos estímulos para afianzar la relación entre el edificio y su entorno físico. Seguramente ya conocía la evolución del primitivo proyecto de Tessin y la situación del edificio alrededor de 1835 cuando, después de añadir la crujía norte, el antiguo patio quedó orientado hacia la iglesia alemana.

Ésta es la idea que desarrolló: suprimir el pabellón oeste y abrir el patio hacia la Kristine Kirka, de manera que el jardín situado detrás del ábside quedara incorporado como fondo de la entrada, tal como se muestra en la perspectiva que explica esta propuesta. Ahora el patio se concibe como si fuera un *claustro*, con jardín central, que enmarca la iglesia, cuya presencia, con la cubierta curva de cobre y la estrecha torre, era un motivo de suficiente importancia para reforzar el eje principal de acceso desde la plaza. Asplund enlazó el patio con la iglesia mediante unas verjas ligeras e incluso pensó en una pequeña fuente para el jardín, pero le molestaba el descentramiento del ábside frente a este espacio y, según avanzaba el tiempo, dibujó la iglesia cada vez más centrada con el *claustro*, forzando a través de sus croquis la existencia del eje de simetría, lo que le obligaba a reestructurar el patio.

En estas plantas se ha disuelto completamente la crujía que servía de articulación entre la antigua y la nueva construcción; esto se compensa con el resbalamiento de la fachada posterior hacia el oeste sobre la línea que diferencia ambos edificios. Esta situación se mantendrá hasta la propuesta definitiva. En la planta baja aún se percibe la huella de una crujía perimetral, acorde con la idea de edificio unitario, que sólo se



28. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1919. Estudio a lápiz de la apertura del patio hacia la iglesia.



29. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1919. Croquis del arranque de la escalera principal.

30. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1919-1920. Planta baja. Escala 1:600.

31. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1919-1920. Croquis de la planta del hall.



interrumpe para abrir el patio a la iglesia. Desde este espacio se produce una continuidad de relaciones que llegan a las diversas partes del edificio, de manera que el *claustro* se convierte en un “espacio vital” y su presencia se refleja hasta en el vestíbulo de la Ampliación. Sin embargo, en la planta principal, la crujía de borde aparece fragmentada en una “L” de apertura oblicua, en la parte antigua, y una “U” que mira hacia ella desde el nuevo pabellón, ambas articuladas por la sala de pasos perdidos entendida casi como una pieza con entidad en sí misma.

Esta idea de yuxtaponer dos edificios distintos pero aún con excesiva interdependencia y falta de estructuración va a resolverse en los proyectos que se realizan durante los meses siguientes. Existen sin fechar algunos dibujos en planta que, con toda probabilidad, corresponden a finales de 1919 o principios de 1920. En ellos se vuelve a mantener con mayor integridad el antiguo Ayuntamiento y se conserva el patio cerrado en el lado oeste. Esta propuesta recuerda a la que se presentó tres años antes, aunque los proyectos intermedios han dejado sus huellas en la diversa matización de las entradas, así como en los quiebros de la fachada posterior. Un cambio muy importante que Asplund plantea ahora consiste en girar 90° la escalera principal, que además se duplica para disponerse a ambos lados del vestíbulo. Ello es consecuente con la primacía de la entrada por el antiguo Ayuntamiento, hacia la que se orientan las escaleras, así como con la búsqueda de vínculos que enlacen el edificio que existe a su ampliación. Asplund parece añorar aquí la disposición axial en sentido norte-sur que unificaba ambas partes en aquella primera propuesta que ganó el concurso. Estos dibujos proporcionan nuevas claves para la comprensión del siguiente proyecto.

La idea con que se dibuja el alzado principal en 1920 mantiene algunas de las decisiones básicas de la propuesta anterior: un edificio principal con nueve intercolumnios, uno anejo con siete y dos entradas de diferente cualidad. Sin embargo, existen variaciones importantes. La primera de ellas consiste en enfatizar la idea de dos edificios mediante la inclusión de un cuerpo intermedio, en el que se abren huecos, que los diferencie visualmente; éste será otro de los elementos que se mantendrán hasta el final aunque con ciertas variaciones. Tal decisión produce una pérdida de espacio en la nueva fachada que, junto con el deseo de mantener el número de intercolumnios, lleva a exagerar la verticalidad de las ventanas, lo cual se utiliza para establecer una relación horizontal entre los niveles principales de ambos edificios que permite entender mejor el orden compositivo de la Ampliación sin necesidad de diferenciar la textura de su basamento. Otro cambio tiene que ver con el aspecto del

32. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1920. Planta principal. Escala 1:600.

86 LA ARQUITECTURA DE GUNNAR ASPLUND

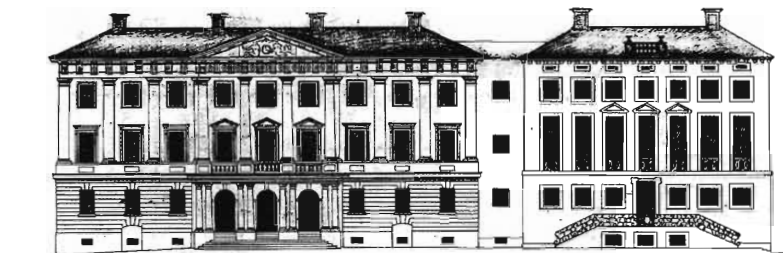


edificio anejo, cuya forzada verticalidad le confiere el aspecto de un pabellón pintoresco; este efecto se acentúa mediante el diseño de algunos elementos ornamentales, como las barandillas o el remate del eje sobre el acceso, con lo que se consigue una mayor independencia figurativa entre ambas edificaciones. La fachada de la Ampliación recuerda de nuevo el estilo romántico nacional con que se concibió el proyecto de 1913, cuya añoranza ya se intuía en las primeras plantas con que Asplund comenzó a tantear esta solución.

La intención de conseguir una mayor distancia formal entre las fachadas también se manifiesta en los nuevos dibujos de plantas, donde es evidente la diversidad de organización entre ambas partes. Asplund cambia radicalmente la concepción espacial del edificio anejo con la inclusión de un vestíbulo circular de techo acristalado al que incorpora los elementos de comunicación. Si se recuerda la disposición de las escaleras a los lados del vestíbulo, es evidente que, a partir de este argumento, se ha producido toda una transformación. Aquellos dibujos intermedios muestran cuánto esta preocupación por encontrar la relación adecuada entre las entradas, el patio, el vestíbulo y las escaleras es previa a la decisión de la rotonda, que después comenzará a tantearse en croquis.

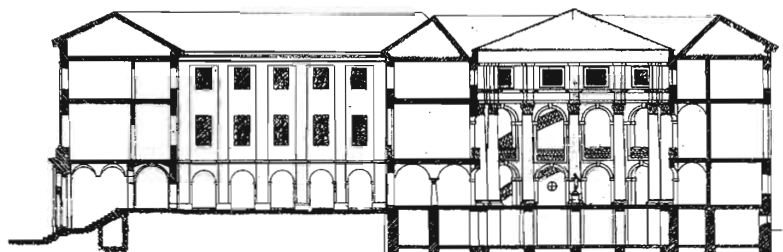
La independencia de tratamiento entre ambas partes que las fachadas expresan sólo es aparente, pues enseguida se matiza al disponer en continuidad espacial el vestíbulo circular y el patio del edificio antiguo, hacia el cual se orienta, de manera que el acceso por la Ampliación no llega directamente al vestíbulo sino a una de sus galerías laterales, y la entrada más directa debe realizarse por el antiguo Ayuntamiento, a continuación se produce un giro de 90° para llegar, a través de un pequeño cortavientos, a la galería principal. Desde aquí se puede ascender lateralmente por la doble escalera, en torno al vestíbulo, a la sala de pasos perdidos, situada sobre la crujía tangente a la Ampliación y que relaciona las cuatro salas para los Tribunales. De esta manera, el edificio nuevo *avanza* sobre el antiguo, con lo que se matiza la división entre ambos, pero esta relación se establece de forma distinta en cada nivel. En la planta de acceso, la continuidad del antiguo pórtico invierte el sentido de su apertura al patio en el lado norte, de manera que la arquería se sustituye por una fachada con cristaleras verticales que, al abrirse, permiten la relación física entre el patio y el vestíbulo, mientras que el muro se transforma en una secuencia de columnas que siguen estrictamente la modulación y ocupan el centro de la galería principal. La planta primera se estructura de forma distinta: la sala de pasos perdidos, que ocupa la antigua crujía norte, pertenece funcionalmente a la Ampliación del Tribunal, y el

34. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1920. Alzado este hacia la plaza de Gustavo
Adolfo. Escala 1:600.



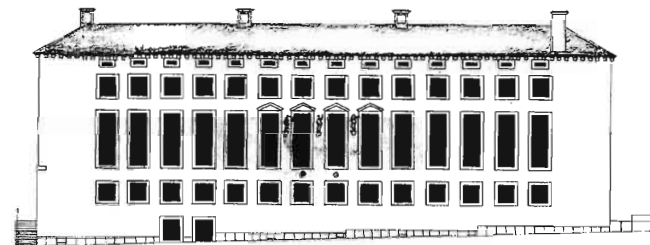
34

35. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1920. Sección longitudinal. Escala 1:600.



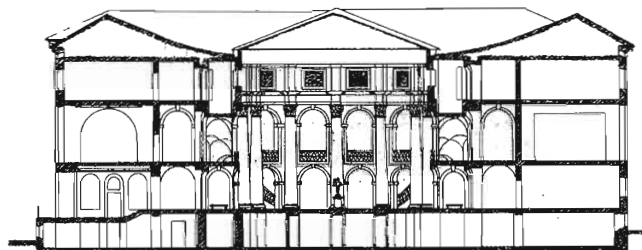
35

36. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1920. Alzado norte. Escala 1:600.



36

37. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1920. Sección transversal por el hall. Escala 1:600.



37

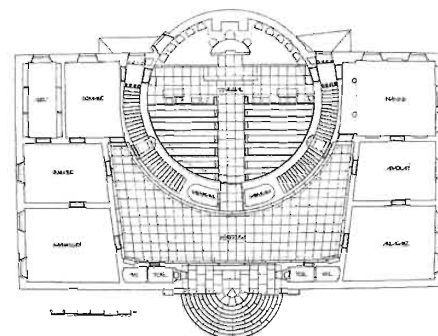
deambulatorio del viejo Ayuntamiento se reforma suprimiendo la galería en su lado este, con lo que la actual disposición en “L” parece equilibrar la línea de acceso y *reflejarla* en el vestíbulo circular.

Esta idea de contraposición entre el círculo y el cuadrado fue empleada por Asplund en diversas ocasiones. Quizá la primera de ellas sea el proyecto para otro tribunal que se realiza por estas mismas fechas, entre 1917 y 1921, en el condado de Lister. También la Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo (1918-1920) o los primeros tanteos para la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928) muestran similares planteamientos compositivos. Incluso en los tanteos que Asplund realizó en 1920 para el vecino edificio de la Bolsa, esquemas parecidos a los que estamos estudiando son puestos en práctica.

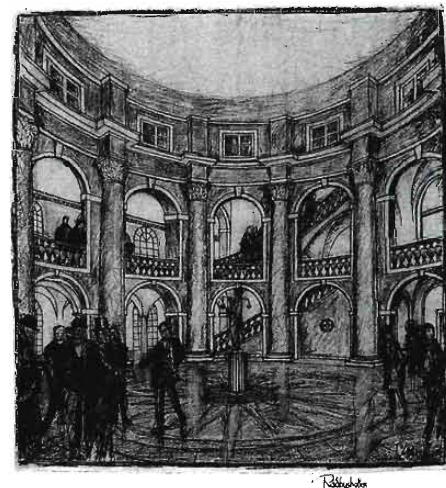
La posibilidad de vaciar la crujía norte del antiguo Ayuntamiento para articularlo con su Ampliación es también una idea recuperada de la propuesta ganadora del concurso que, además, permite leer como simétrico el vestíbulo circular en su propia planta, aunque de hecho esté descentrado lateralmente con respecto al antiguo edificio. Pero al mismo tiempo, la supresión de la galería este en la planta principal establece una situación asimétrica de relaciones que es muy explícita en la posición relativa del vestíbulo en relación con el patio, tangente a la prolongación de una de sus fachadas. Ese juego de geometrías y relaciones funcionales permite entender de formas muy diversas los vínculos del Tribunal con su Ampliación. Así, cuando ya se han afianzado los mecanismos de soldadura entre ambos edificios, Asplund activa otros aspectos que muestran su independencia, por ejemplo, al manifestar la huella de la antigua medianera como una línea de *resbalamiento* que se refuerza por el retranqueo del cuerpo neutro y el quiebro de la fachada oeste, retomado de la anterior solución. La inclusión del vestíbulo circular ha originado la *geminación* de la sala principal en dos locales que se deforman suavemente para adaptarse a la nueva geometría. Esta doble sala, en situación muy similar, se repetirá a partir de este momento en las siguientes propuestas hasta reflejarse en la disposición que se adoptará para la solución definitiva.

El carácter que Asplund propone para el interior de la Ampliación es casi palaciego y de gran riqueza espacial, lo cual queda bien patente en una perspectiva dibujada este mismo año y en el texto que la describe así:

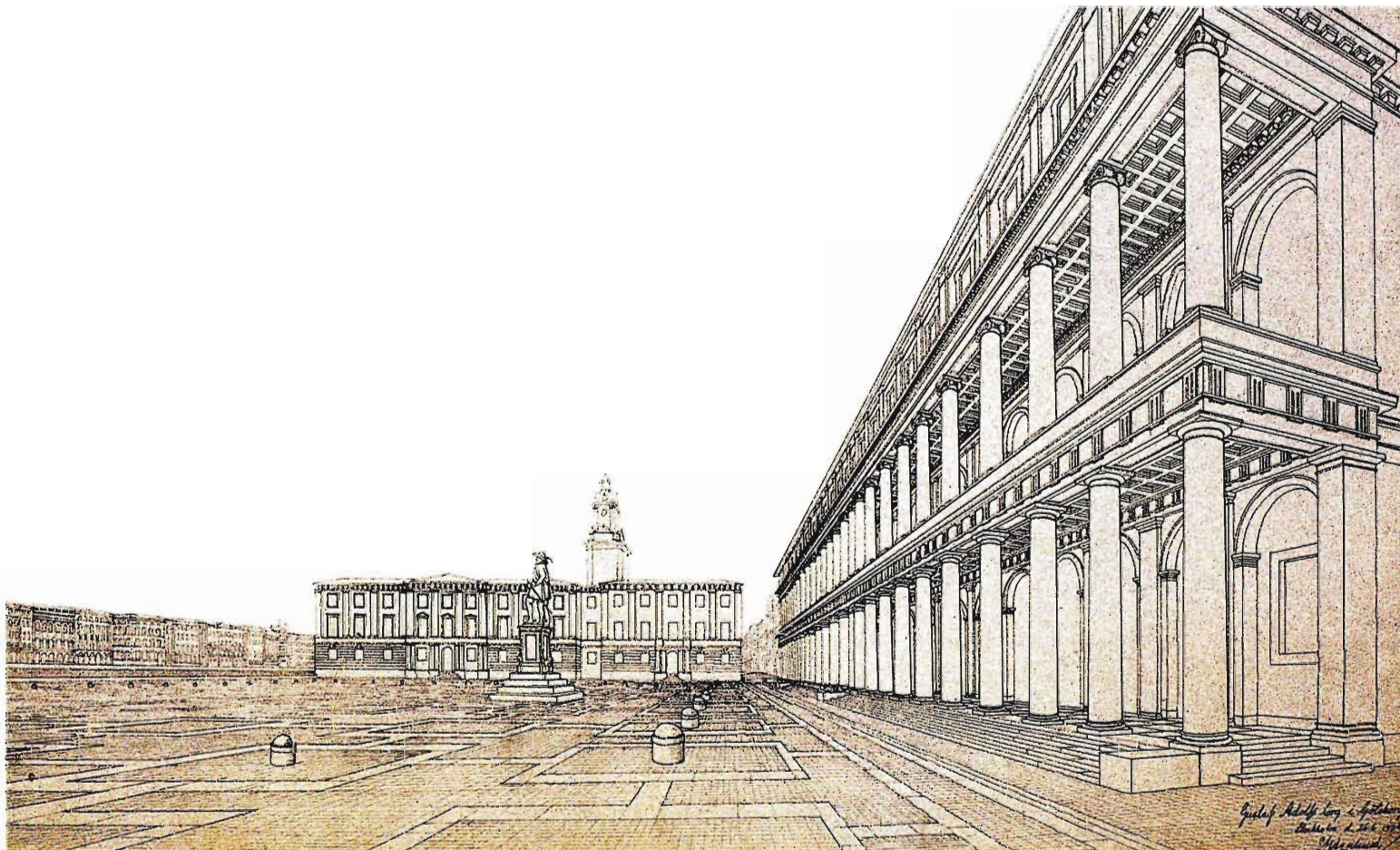
Las losas del pavimento brillante dibujan una rosa de los vientos roja, amarilla y verde. Una representación de la Justicia, pintada de amarillo, está situada en el centro sobre una columna



38. Planta baja del Tribunal de Lister, 1917-1921.



39. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1920. Perspectiva del hall de los Tribunales.



40. Proyecto para la Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en 1924. Perspectiva con la Ampliación del Ayuntamiento y el edificio de la Bolsa en primer término.

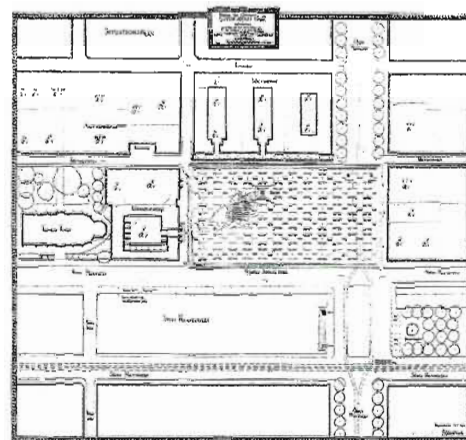
partida. Las pilastras de la rotonda son de un azul grisáceo claro, salpicado de rojo, y el muro tras ellas tiene su mismo color, pero en los bordes se recupera el color rojo del suelo, y ascendiendo, los tonos en intensidad decreciente, cada vez más cálidos, se extienden hacia los capiteles amarillos (...) La cubierta abovedada deja que la luz resbale suavemente desde un cono de vidrio suspendido en su vértice (...) ¹⁴.

El lujo con que se proyectaba el nuevo vestíbulo sorprendió al Comité municipal que solicitó de Asplund un nuevo estudio con dibujos más sencillos. En este momento parecía haber dos tendencias en el seno del Comité. Por un lado, estaban los que admitían la conveniencia de que la Ampliación del Tribunal pudiera producirse de una forma más independiente del antiguo Ayuntamiento y, por otro, aquellos que entendían que era mejor una propuesta vinculada por el estilo. En todo caso, la voluntad de relacionar el patio y el vestíbulo mediante la transparencia de las piezas que los articulan, que en esta propuesta se hace explícita, será también esencial para la solución definitiva. Otro aspecto que tendrá una repercusión importante en las propuestas sucesivas es el descentramiento de la progresión espacial de acceso en relación con el patio y el vestíbulo. Éstos se consideran centros estructurantes del espacio y la luz, pero no son atravesados por el tránsito, que se produce siempre en situaciones de tangencia con respecto a ellos.

El ingeniero municipal Albert Lilinberg recomendó al Comité en 1921 rechazar la propuesta de Asplund basándose en que la mayor altura prevista para los edificios privados aconsejaba la fragmentación de los institucionales, aun cuando ésta estuviera más de acuerdo con la evolución histórica del lugar. Resultaron vencedores, por tanto, los que deseaban una mayor unidad entre los edificios de la plaza según una figuración clasicista.

Así pues, Asplund recibió el encargo de proyectar de forma conjunta las fachadas para el Tribunal y la Bolsa. En 1924, realizó una perspectiva que representa la plaza de Gustavo Adolfo con una desolada abstracción, en la que aparece superpuesta al edificio de la Bolsa una fachada clásica de doble altura cuyo carácter monumental contrasta con la sencillez figurativa de la Ampliación, dibujada ahora con la referencia explícita de los elementos neoclásicos de Hagberg.

En este mismo año, Asplund volvió a estructurar las plantas tomando como punto de partida la propuesta de 1919, con el patio abierto hacia la iglesia. Existen algunos dibujos sin fechar que muestran los pasos previos para estructurar el vestíbulo como una especie de patio con deambulatorio perimetral en el que también se



41. Proyecto para la Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en 1924. Planta general.

14. FREDLUND, Björn: "E G Asplunds om-och Tillbyggnad av Göteborgs Rådhus", *op. cit.*, pág. 381.

42. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1924. Planta principal. Escala 1:600.

43. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1924. Planta baja. Escala 1:600.



coloca la escalera, de nuevo en dirección este-oeste, mejor relacionada con el acceso desde el nuevo edificio. La disposición de trazado reticular es acorde con el sentido figurativo de los alzados clasicistas en los que ahora se piensa. Sin embargo, el deseo de respetar el Ayuntamiento antiguo no era tan coherente con la destrucción de su crujía oeste, que aún se mantenía en esta solución, y la apertura hacia la vecina iglesia ha perdido ahora su sentido inicial. Además, tanto el programa funcional de los Tribunales como la nueva organización de ambos edificios también planteaban la conveniencia de mantener cerrado el antiguo patio, que se completa en la Ampliación con un orden de cinco intercolumnios. La idea de entender la Ampliación en continuidad estilística con el edificio neoclásico se aprecia en esta propuesta hasta en la misma forma de dibujar los planos.

Así se llega a las plantas que Asplund terminó en noviembre de 1924, a pesar de que las presenta rotuladas convenientemente y con la indicación de superficies en cada dependencia, en ellas aparecen huellas de correcciones hechas a última hora, o quizá durante las conversaciones con el Comité, lo cual indica que aún deberán ser modificadas.

En la planta baja de esta propuesta se introduce un vestíbulo cuadrado, una especie de sala hipóstila con 16 columnas, que, situada equidistante de ambas entradas, articula el patio y el vestíbulo. De ella arranca la escalera que conduce a una meseta muy próxima al nivel principal desde donde gira y sube dos peldaños más hasta la sala de pasos perdidos, que debe recorrerse en sentido contrario para continuar ascendiendo al nivel superior destinado a despachos.

El deambulatorio de la planta principal del antiguo Ayuntamiento conserva la disposición en “L” dibujada en la propuesta de 1920, y su discontinuidad con la galería de la Ampliación, que mantiene en su crujía norte un orden fuertemente simétrico, produce una ruptura en la conexión de los dos edificios que debilita la intención de unificarlos. La elaboración sucesiva de estas plantas para encajar el programa de forma coherente en ambos edificios se alía ahora con la voluntad de que los espacios interiores se produzcan según una sobria figuración clasicista, todo lo cual conduce a una etapa de estabilidad en la que muchas condiciones parecen satisfacerse.

El proyecto clasicista presentado definitivamente en septiembre de 1925 introduce algunas correcciones sobre estas plantas, las más significativas están relacionadas con las escaleras y los itinerarios.

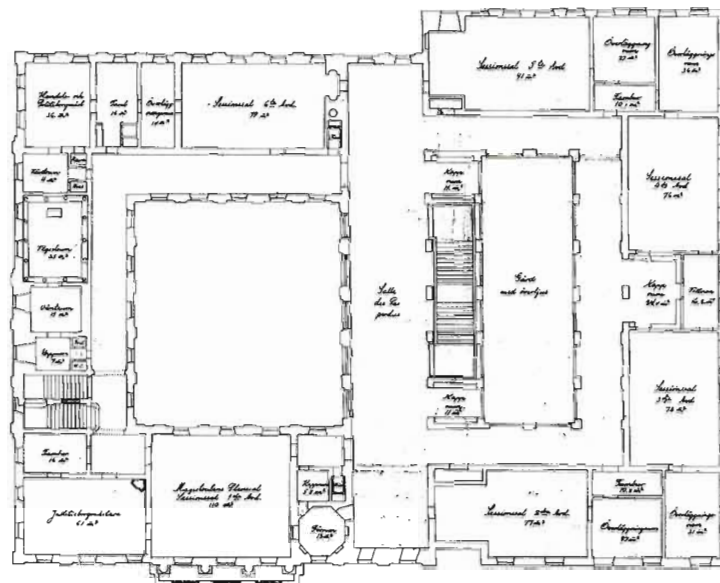


44. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de noviembre de 1924. Perspectiva del patio.

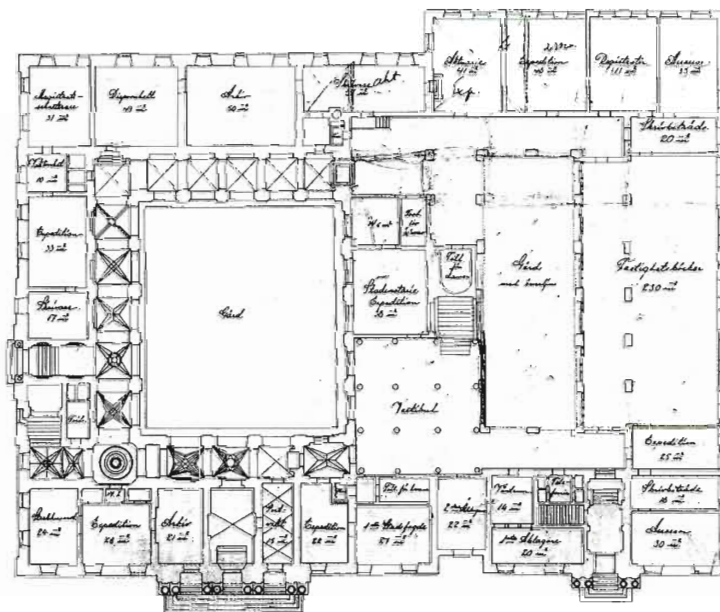
Propuesta de noviembre 1924

45. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de noviembre de 1924. Planta principal.
Escala 1:600.

46. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de noviembre de 1924. Planta baja.
Escala 1:600.



45



46

En la planta de acceso se ha suprimido la sala hipóstila y ahora la articulación entre ambos accesos se realiza mediante una *rótula* que relaciona el espacio porticado de la entrada principal con la galería climatizada que precede al vestíbulo, a la que también se llega desde la entrada por la Ampliación.

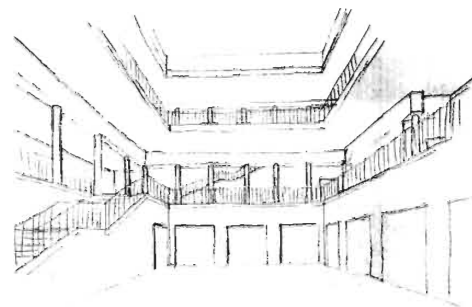
El vestíbulo no es ya solamente un centro con itinerarios tangentes, sino un lugar al que se abren directamente otros espacios del programa, en este caso, las oficinas para el registro de la propiedad. Este diferente sentido del vestíbulo aporta nuevas ideas para definir el carácter de la solución final.

La escalera principal, de un solo tramo, adquiere mayor importancia y se dispone con un tamaño más adecuado a su uso, incorporándose espacialmente al vestíbulo, el cual adquiere una proporción rectangular, menos alargada que en la solución anterior, al prolongar la galería oeste desde el antiguo Ayuntamiento hasta la Ampliación. Ello también ayuda a vincular ambos edificios mediante el tránsito de forma más coherente con la solución mimética.

La comunicación con el siguiente nivel se realiza en esta propuesta por una escalera secundaria que, si bien se dispone en su arranque a continuación de la principal, enseguida se quiebra y adquiere un carácter propio. Esta escalera se dibuja como si estuviera *excavada* en el muro, acentuando su condición misteriosa de camino más privado, aunque en algún esquema anterior Asplund pensó que también podría percibirse completamente desde el vestíbulo.

La crujía que articula ambos cuerpos se mantiene como una decidida partición este-oeste; la sustitución del muro medianero por pares de columnas sugiere la incorporación espacial de esta crujía en el vacío sobre la planta de acceso y, al mismo tiempo, la posición independiente de la sala de pasos perdidos con respecto al tránsito de subida, que discurre por el deambulatorio. El cambio de cualidad de la escalera principal y su disposición más transparente también permiten entender mejor la evolución hacia la solución definitiva.

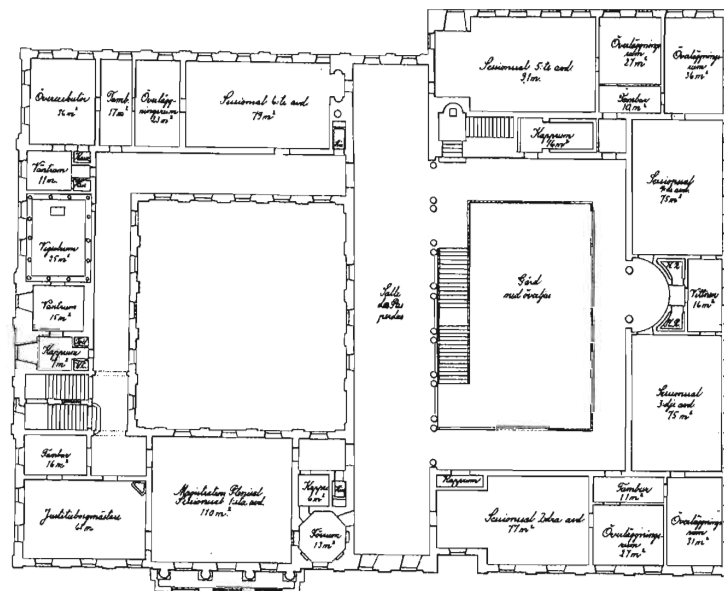
Esta propuesta se completa dibujando con más detalle aquellos alzados clasicistas que se esbozaron junto con la fachada de la Bolsa en 1924. La Ampliación se sigue entendiendo como un edificio anejo y está realizada empleando muy concretamente las referencias estilísticas del Ayuntamiento de Hagberg. Se persigue una identidad compositiva que ahora precisa adecuar la modulación del edificio anejo reduciendo el número de intercolumnios, pero la necesaria condición impar obliga



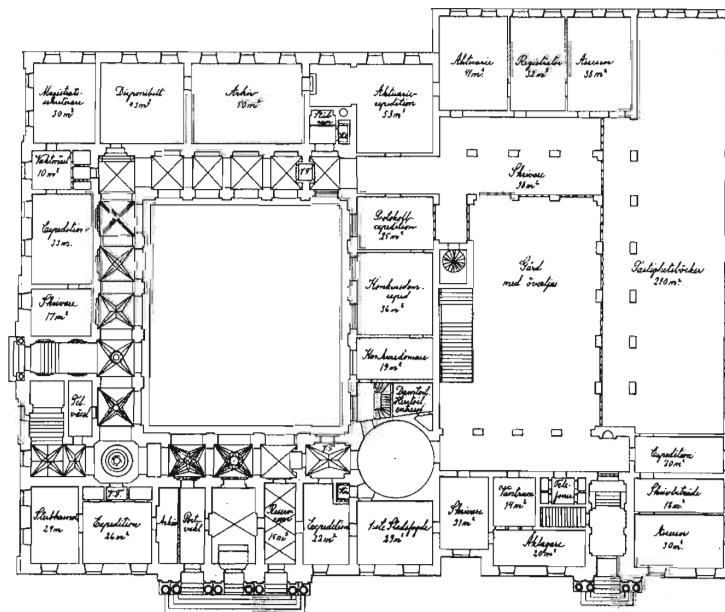
47. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de noviembre de 1924. Perspectiva del hall.

48. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1925. Planta principal. Escala 1:600.

49. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1925. Planta baja. Escala 1:600.



48



49

a dibujar cinco, en lugar de siete, lo que implica una mayor separación entre ejes que en la fachada antigua; esta separación produce un extraño efecto de escala. La misma intención mimética hace necesario cambiar la entrada de la Ampliación disponiéndola en dirección ortogonal al edificio, aun cuando esta puerta se siga proyectando con menor entidad que la principal.

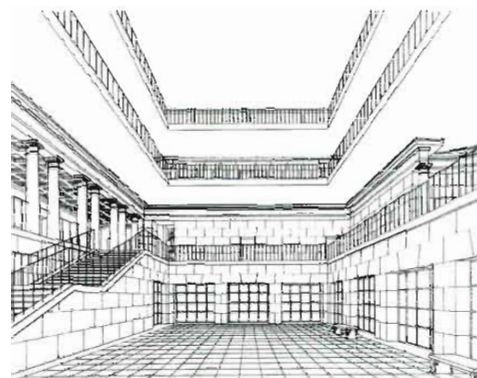
Respecto al proyecto de 1920, se produce otro cambio sustancial en la forma y cualidad del nuevo vestíbulo que, aunque continúa manteniendo la condición de patio cubierto de vidrio, ahora se proyecta siguiendo el trazado ortogonal del antiguo Ayuntamiento.

En la perspectiva del vestíbulo que acompaña esta solución se pone de manifiesto un cambio de carácter; si lo comparamos con el tratamiento exuberante que tenía este espacio cilíndrico en la solución de 1919, se hace aún más patente su austeridad formal. En él aparece fuertemente señalada la presencia de las plantas baja y principal, cuya materialidad y *peso* se acentúan, mientras que los restantes niveles parecen *flotar*, impresión que se consigue con la exagerada acentuación de la línea de apoyo sobre el borde y un ligero retranqueo de la última plataforma que abre el vestíbulo a la luz cenital.

Es interesante observar que la fachada de la Ampliación hacia el patio del antiguo Ayuntamiento se ha hecho más opaca que en las dos soluciones anteriores, pues ahora se abre sólo mediante tres huecos centrales que corresponden a la sala de pasos perdidos. Ello nos sugiere cuánto el nuevo vestíbulo fue concebido por Asplund como un espacio con entidad en sí mismo, que en su *perfección* clásica debía protegerse de la, ya señalada, falta de calidad del clasicismo de Hagberg, aunque por otros motivos tuviera que asumir su arquitectura en el alzado principal. Pero esta idea mimética de la fachada principal no afecta a la totalidad de la Ampliación, y los alzados lateral y posterior del nuevo edificio se dibujan con una figuración clásica muy simplificada en que la dimensión de las ventanas se iguala a la del muro que hay entre ellas. Aquí puede descubrirse la semilla de soluciones finales.

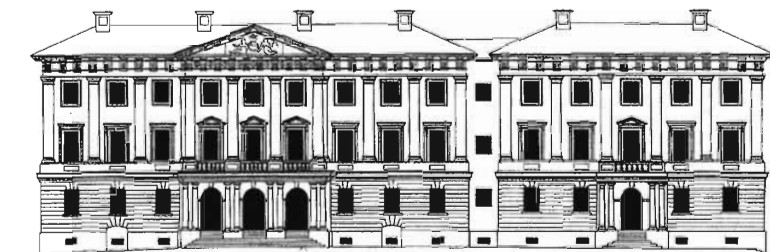
Tras la arquitectura de las fachadas, en esta propuesta del año 1925, se aprecia una interpretación del clasicismo en ciertas claves de estilo precursoras de cambios muy importantes.

Los elogios del Comité fueron ahora unánimes, tanto por la simplicidad y eficacia de las relaciones entre las diversas dependencias administrativas como por el



50. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1925. Perspectiva del hall.

51. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1925. Alzado este hacia la plaza de Gustavo
Adolfo. Escala 1:600.



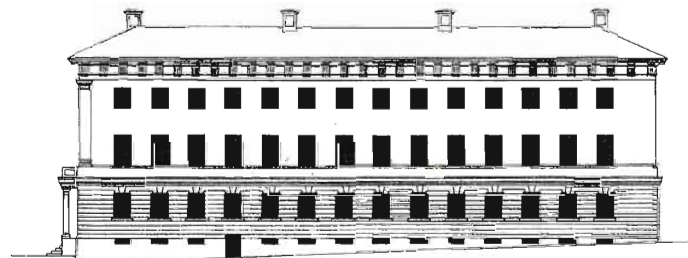
51

52. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1925. Sección longitudinal por el patio
y el hall. Escala 1:600.



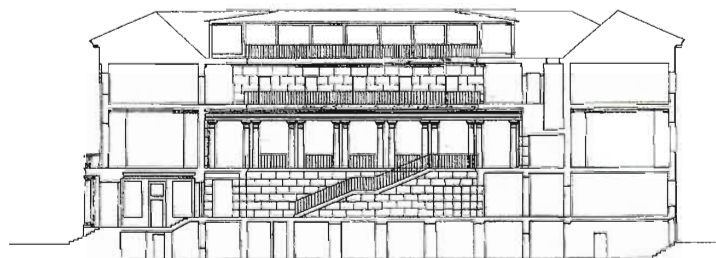
52

53. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1925. Alzado norte. Escala 1:600.



53

54. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1925. Sección transversal por el hall.
Escala 1:600.



54

aspecto de la Ampliación. Su convicción de la bondad de esta solución se recoge en un escrito donde se afirma:

La propuesta, subordinada en su conjunto al edificio existente, ha encontrado una excelente solución de fachada¹⁵.

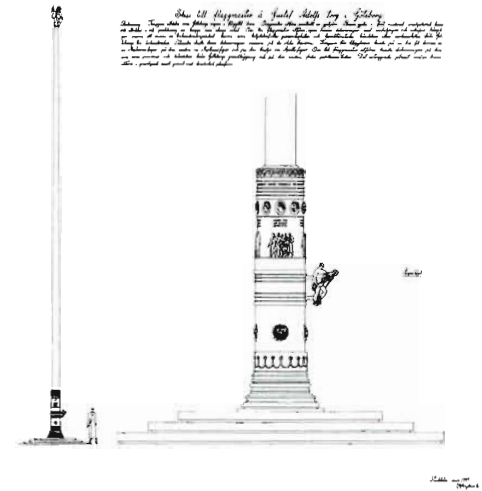
Por fin, las dificultades burocráticas parecían haberse superado y los responsables municipales determinaron construir el edificio según los últimos dibujos, pero en ese momento la realización de la obra era imposible por razones económicas.

En un informe de 1926, el Comité aconsejó que se realizara al menos la reforma de la plaza de Gustavo Adolfo según la propuesta de Asplund. Los técnicos de tráfico respondieron con otro documento donde se argumentaba que en este proyecto no se había diferenciado el tránsito de coches del de peatones, por lo que estos mismos técnicos planificaron una solución más *práctica* que fue la que finalmente se ejecutó.

En marzo del año anterior, Asplund ya había diseñado los mástiles para las banderas de la plaza de Gustavo Adolfo, y ahora el Comité, quizá para compensarle, le pidió que dibujara los nuevos mástiles que se situarían en Stora Hamnkanalen, pero Asplund declinó cortésmente la invitación.

En este momento se produce una larga interrupción del proyecto y no habrá más noticias de él hasta septiembre de 1934. Todos estos años son especialmente importantes para Asplund porque tienen lugar grandes cambios tanto en su vida familiar como en su trabajo. Todavía vinculado a la propuesta de finales de 1925 para la Ampliación, Asplund realizó, entre 1926 y 1928, una de sus obras más severamente clásicas: el Panteón familiar para el Secretario de Estado Hjalmar Rettig en el Cementerio Norte de Estocolmo, y, como si fuera un presagio, también enterró en él toda una etapa profesional.

En 1928 terminó la construcción de la Biblioteca Municipal de Estocolmo y, casi al mismo tiempo, comenzó a discutir con Hugo Lagerström y Gregor Paulsson las líneas directrices para la gran Exposición de Estocolmo de 1930, un encargo del Consejo Sueco de las Artes. Para preparar la Exposición, viajó con Paulsson por Europa y visitaron la de Brno en Checoslovaquia, la Weissenhof en Stuttgart y el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret en París, además de entrar en contacto con Giedion y Hoffman¹⁶.



55. Mástiles para banderas en la plaza de Gustavo Adolfo. Dibujo de 1925.



56. Fachada sur de la Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1920-1928.

15. FREDLUND, Björn: "E G Asplunds om-och Tillbyggnad av Göteborgs Rådhus", *op. cit.*, pág. 382.

16. WREDE, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, *op. cit.*, pág. 129.



57. Exposición de Estocolmo en 1930.
Pabellón de la Navegación.

El trabajo para la Exposición de Estocolmo introdujo una nueva perspectiva en la obra de Asplund. Pero no se trataba tanto de una “conversión” como del empleo que el Artista hacía de un instrumento nuevo. Y este instrumento se utilizó con tal destreza y oportunidad que consiguió realizar una de las obras de referencia para el Estilo Internacional¹⁷.

El espacio conseguido en esta ocasión empleando la madera, los cables, el vidrio y los rótulos era realmente festivo, optimista, de tal manera que se presentaba la Arquitectura Moderna en unos términos comprensibles para la gente que visitaba la Exposición, fundamentalmente dirigida a la incipiente pero poderosa clase media. También es curioso observar que Asplund realizó su obra más ortodoxamente moderna en un montaje efímero que terminaría por desaparecer físicamente.

Si en muchos sentidos la Exposición fue un éxito, también es cierto que fue motivo de dificultades para Asplund, porque aquellos que le veían como maestro de una generación de arquitectos suecos no le perdonarían fácilmente que él se hubiera convertido en discípulo de extranjeros y hablase un lenguaje de otro lugar. A pesar de ello, en la primavera de 1931, Asplund firmó, junto con Gregor Paulsson, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl y Uno Åhrén, el manifiesto *Acceptera* (Acceptad), en el cual, y a diferencia de otros textos modernos, se sostiene la idea de

crear un enlace orgánico entre cultura y naturaleza y de cualificar la arquitectura funcional en el sentido de prever su integración en la naturaleza y en la historia¹⁸.

En este manifiesto hay una fotografía de su hijo Hans, que se empleó como imagen de un niño que mira hacia delante con esperanza en el futuro¹⁹.

En esta época, Asplund solicitó el ingreso como profesor del Politécnico Real de Estocolmo y ello también fue una sorpresa para los que creían conocer bien sus aficiones. Él, que se había ocupado por un tiempo breve de dirigir la revista profesional, que en contadas ocasiones había tomado contacto con la docencia y que no siempre se mostró dispuesto a manifestar públicamente sus intereses, fue nombrado catedrático de arquitectura en 1931.

Pueden suponerse razones para este aparente cambio de actitud. Posiblemente una de ellas fuera la voluntad de transmitir a la generación más joven sus nuevos descubrimientos, o quizá la necesidad de encontrar una estabilidad que, por otra parte, le era negada. Es también cierto que desde la Exposición de Estocolmo los encargos profesionales no llegaban a su estudio con la misma frecuencia, en este sentido, aquéllos fueron años difíciles para el arquitecto.

17. HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip: *The International Style: Architecture since 1922*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1932. (Trad. esp.: *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Murcia, Galería Librería Yerba, 1984 (Colección de Arquitectura, II).

18. FRAMPTON, Kenneth: “Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis”, en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Estocolmo, Arkitektur Förlag in association with Gingko Press, 1985. (Trad. esp.: *Asplund*, trad. de Juan José Lahuerta, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.)

19 ENGFORS, Cristina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague*, Estocolmo, Arkitektur Förlag, 1990. Se incluye este dato en la entrevista realizada a Kerstin Asplund-Juliusson, la hija mayor de Asplund.

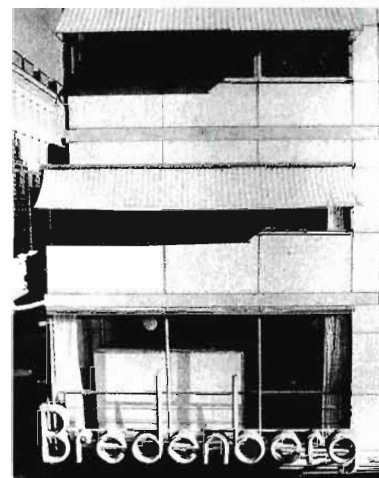
El primer trabajo que se le presentó después de este paréntesis fue los Almacenes Bredenberg, que realizó entre 1933 y 1935. El programa requería construir un local de comercio en un estrecho solar del centro de Estocolmo y Asplund enfocó el proyecto con una actitud vinculada a los hallazgos de la polémica Exposición y a los principios de *Acceptera*. Se trataba de pensar en una construcción abierta y transparente que manifestara el carácter de las tiendas modernas. El reto de que los elementos estructurales y el cerramiento ocuparan el mínimo espacio, para no restarlo del ámbito comercial, fue llevado al límite por Asplund gracias a las nuevas técnicas. El arquitecto desarrolló aquí todo un ejercicio de sensibilidad en la forma de abrir a la calle las distintas plantas y de aprovechar la disposición longitudinal del solar, los rótulos y la luz para transformar todo el interior en un gran escaparate.

Al mismo tiempo que recibió el encargo de los Almacenes Bredenberg, fue invitado al concurso restringido para los Laboratorios Bacteriológicos del Estado y, al contrario de lo que le ocurriera el año anterior con otros concursos a los que se había presentado, esta vez sí ganó.

Los Laboratorios Bacteriológicos se construyeron en Estocolmo entre 1933 y 1937, en un espacio abierto y extenso, lo opuesto a los Almacenes Bredenberg. El conjunto debía instalarse necesariamente en distintos edificios y resolver un difícil programa funcional, que fue minuciosamente estudiado para elaborar un sofisticado plano de situación.

Este proyecto supuso para Asplund la posibilidad de integrar muchas tendencias anteriores: recuperó aquella estructura compositiva del orden repetitivo de huecos, que parecía perdida en el tiempo, y un material ya casi olvidado: el ladrillo amarillento propio de la tradición danesa, que empleó junto con procedimientos nuevos, como las placas de fibrocemento en los locales para la estabulación. La construcción aparentemente modesta de los Laboratorios contrasta con la compleja ordenación del conjunto en el lugar y con el cuidadoso estudio de los detalles.

A partir de este momento parece dibujarse un panorama diferente y más optimista, todo se ordena otra vez y comienza a ocupar su lugar con una estabilidad nueva. La construcción de los Laboratorios Bacteriológicos se solapa con el momento en que se reanuda el trabajo para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, e incluso alguno de los detalles que el arquitecto dibujó para los Laboratorios, como las escaleras, serán empleados al proyectar la solución definitiva de los Tribunales.



58. Almacenes Bredembreg en Estocolmo, 1933-1935. Detalle de la fachada lateral.

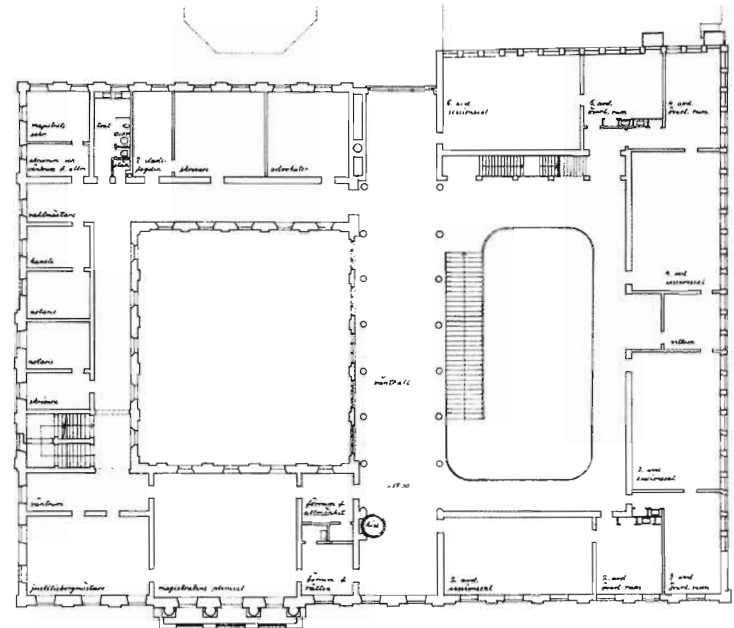


59. Laboratorios Bacteriológicos del Estado en Estocolmo, 1933-1937. Edificio principal.

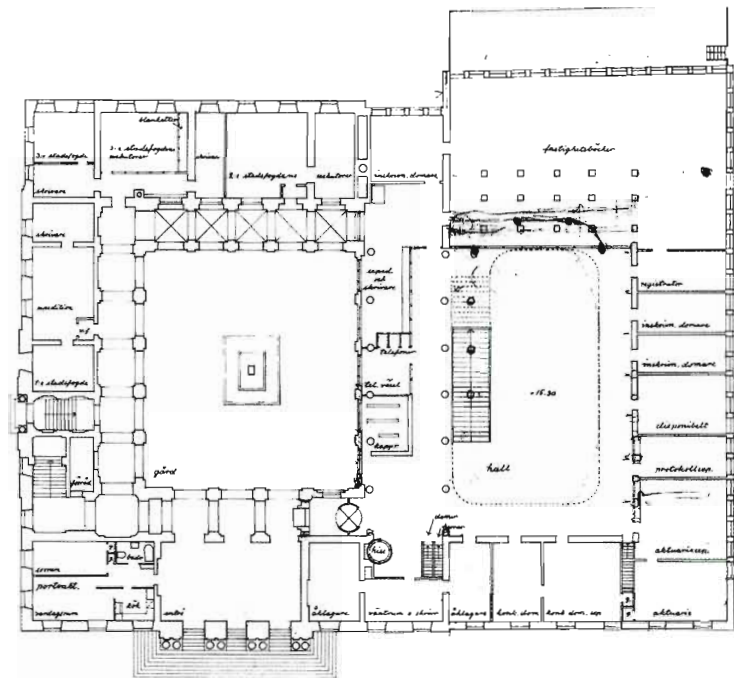
Propuesta de 1934

60. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1934. Planta principal. Escala 1:600.

61. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1934. Planta baja. Escala 1:600.



60



61

También en la biografía personal de Asplund muchas cosas cambiaron. Las relaciones con su esposa Gerda, que se habían hecho cada vez más difíciles durante los años anteriores a la Exposición de Estocolmo, concluyeron con el divorcio en 1932 después de dieciséis años de matrimonio. Se produjo un distanciamiento de sus hijos, que fueron a vivir con su madre, y en 1934 contrajo nuevo matrimonio con Ingrid Hindmarsh (ex esposa de su compañero y amigo Lars Israel Whalman), lo que verdaderamente supuso para Asplund una situación de casi olvidada felicidad²⁰. Es curioso que, prácticamente al mismo tiempo, volviera a iniciarse aquel trabajo interrumpido durante nueve años para la Ampliación del Ayuntamiento.

En 1934, la Municipalidad de Gotemburgo decidió realizar la Ampliación de los Tribunales debido a una esperada contribución del Estado. Existe una propuesta, fechada este mismo año, evidentemente transgresora de los nuevos ideales y que Asplund hizo para satisfacer “los deseos expresados por los concejales”²¹, en la cual aquella primera idea de la fachada única se diseña siguiendo las pautas figurativas del edificio de Hagberg. En la fachada a la plaza de Gustavo Adolfo sólo se dibuja la portada principal, por lo que el acceso debía realizarse necesariamente por el antiguo edificio. Ello permitía a Asplund elevar a seis el número de intercolumnios en la Ampliación.

Hay unos primeros tanteos en que el pabellón, ya sin acceso propio, se sigue diferenciando del antiguo Ayuntamiento mediante un cuerpo neutro (unos trazos en él expresan la duda de si abrir o no ventanas) pero, al contrario de lo que ocurría en la propuesta de 1925, la modulación del intercolumnio es demasiado escasa, como se puede apreciar a simple vista. Asplund rechazó enseguida estos dibujos y redujo el cuerpo neutro a una simple línea donde el orden toscano se duplica, con lo que conseguía una modulación más ajustada a la escala. A pesar de la sutil diferenciación entre ambos edificios, la simetría de la fachada primitiva ha sido completamente rota y con ello, un aspecto importante del edificio antiguo, pero la decisión del acceso único desde la plaza, que en estas soluciones se considera por primera vez, será básica para la propuesta definitiva.

Tras esta fachada, se proyecta ya un edificio moderno suficientemente documentado con planos, que no dejan lugar a dudas sobre el tratamiento estilístico del interior. De hecho, cuando la fachada dobla la esquina se prolonga en un espacio sin ventanas que subraya su cualidad mural, y el cerramiento se convierte, a

20. ENGFORS, Cristina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague*, *op. cit.*, págs. 119-121.

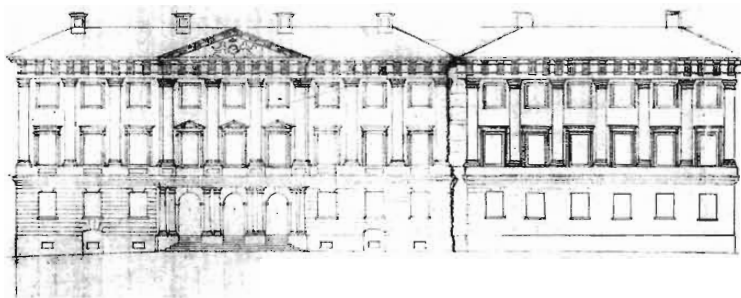
21. FREDLUND, Björn: “E G Asplunds om-och Tillbyggnad av Göteborgs Rådhus”, *op. cit.*, pág. 382.

62. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1934. Tanteo de alzados hacia la plaza
de Gustavo Adolfo. Escala 1:600.

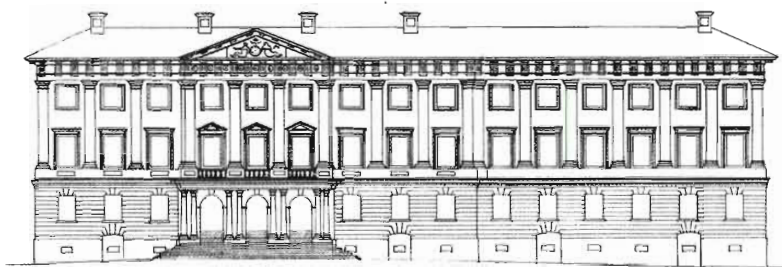
63. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1934. Tanteo de alzados hacia la plaza
de Gustavo Adolfo. Escala 1:600.

64. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Tanteo de alzados hacia la plaza de Gustavo Adolfo.
Propuesta alternativa de junio de 1935. Escala 1:600.

65. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de junio de 1935. Alzado oeste. Escala 1:600.



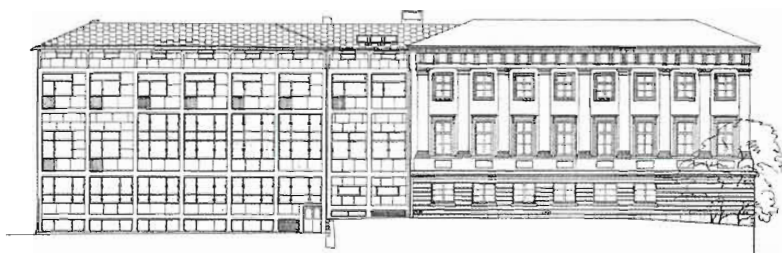
62



63



64



65

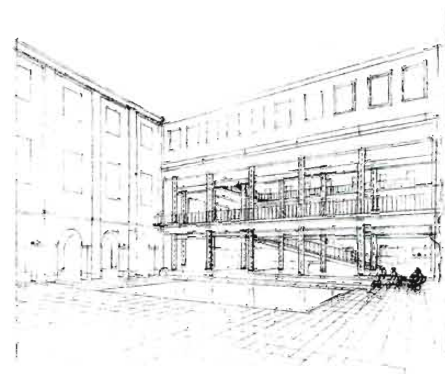
partir de este punto, en una secuencia de grandes *maineles*, una especie de muro ligero e indiferenciado que no oculta su condición moderna, tal como se expresa en las plantas. Esto refuerza la idea de que la fachada principal está concebida, sobre todo, como un telón para formalizar la plaza.

El acceso al pabellón de los nuevos Tribunales se realiza desde la arquería del patio, y la fachada de la Ampliación hacia este espacio se ha aligerado abriéndola con grandes ventanales.

A principios de 1935 se presentó una solución alternativa en la que se consideraba de nuevo el problema de escala que la Ampliación originaba en la plaza y mantenía de forma más adecuada la integridad del edificio antiguo. En esta fachada se emplea un mecanismo compositivo moderno que consiste en manifestar la retícula estructural producida en el nuevo edificio por la prolongación horizontal de los niveles existentes, junto a una cuidadosa disposición vertical de seis intercolumnios, bien situados en relación proporcional con el módulo del edificio neoclásico. Con ello se logra producir un elaborado efecto de proximidad entre ambas partes que resalta sus diferencias. El cuerpo neutro que las separa se ha reducido de tamaño y en él ya no se abren huecos; la Ampliación se aproxima a una proporción cúbica y las ventanas, más reducidas y cuadradas que en el edificio antiguo, están dispuestas verticalmente en los ejes de los intercolumnios y relacionadas horizontalmente con las correspondientes líneas de huecos del antiguo Ayuntamiento. También se prolonga la línea del basamento, que es común a toda la edificación, aunque se modifique el despiece del granito en la parte nueva.

La conexión entre ambos edificios gana interés por el tratamiento distinto que se da, en la Ampliación, a los cuatro intercolumnios de la planta principal tangentes a la medianera, donde el mayor tamaño de los huecos y el empleo de elementos ornamentales en bajorrelieve (que contrastan con la composición más abstracta del resto de la fachada) producen un efecto de compensación simétrica, lo cual contribuye a relacionar ambos pabellones.

El Comité municipal, quizá influido por Asplund, desechó la fachada *mimética* del año 1934 y admitió, en marzo de 1935, la nueva propuesta. En el mes de mayo se estudió una solución asimétrica para el despiece de las cuatro ventanas principales, que corresponden a una de las salas de sesiones. Era éste un momento de trabajo intenso en la elaboración del proyecto.

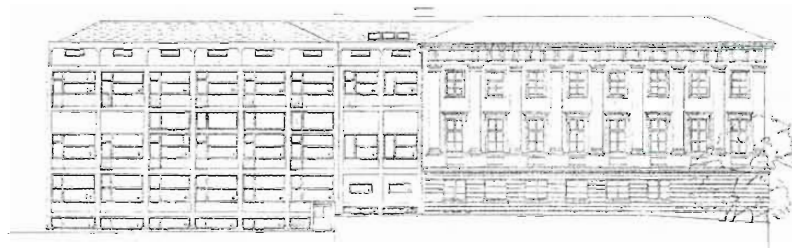


66. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de 1935. Perspectiva de la fachada del hall desde el patio.

67. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de diciembre de 1935. Alzado oeste. Escala 1:600.

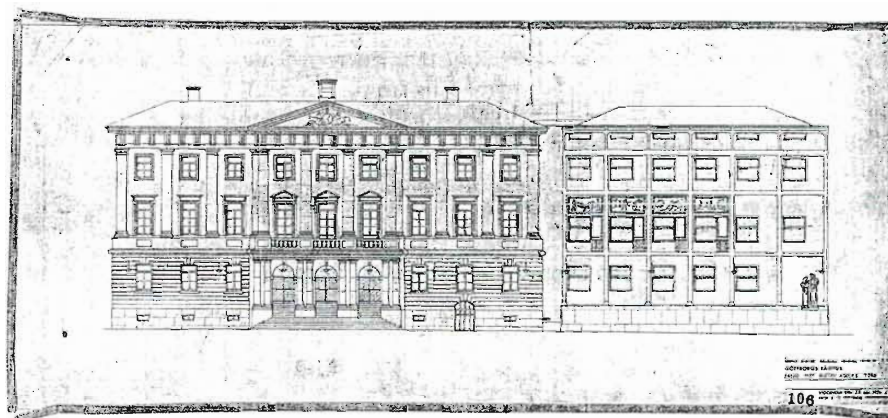
68. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de enero de 1936. Alzado Este hacia la
plaza de Gustavo Adolfo. Escala 1:600.

69. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de enero de 1936. Alzado norte. Escala 1:600.



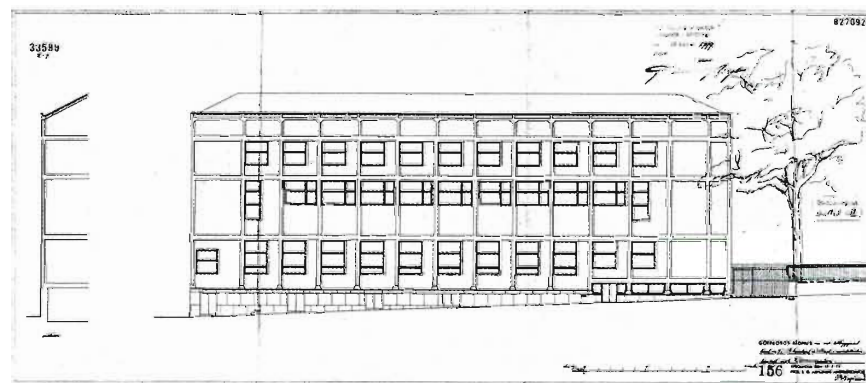
81. 7

67



108

68



156

69

Las obras de construcción ya habían comenzado cuando en diciembre Asplund solicitó una nueva transformación de las fachadas. En este momento sus relaciones con el Comité eran especialmente tensas. El arquitecto quería ahora suprimir el alero, retrasando la cubierta hasta detrás de la fachada, para conseguir un aspecto más liviano que también se acentúa por el desplazamiento de las ventanas hacia el edificio antiguo, en la fachada principal, y en sentido opuesto en la posterior. La propuesta del cambio origina un trámite de aprobación muy complicado. Por fin, la última solución fue aceptada en enero de 1936 y la construcción continuó según los nuevos planes mientras el proyecto pasaba a la Junta de Arquitectura y Obras Públicas. A finales de abril el arquitecto municipal prohibió la continuación de las obras pero, bajo la responsabilidad del Comité, la construcción del edificio siguió adelante. Posteriormente, la Junta de Arquitectura y Obras Públicas aprobó el proyecto y, de esta manera, la obra fue legalizada administrativamente.

El 22 de octubre de 1936 se retiraron los andamios del edificio anejo por lo que pudo ser ocupado y comenzó a funcionar, aunque la rehabilitación del antiguo Ayuntamiento no finalizaría hasta el siguiente año, 1937, que es la fecha en que la obra se terminó oficialmente.

Examinemos ahora la solución definitiva de 1936. Los dos cambios que Asplund ha introducido al final son básicos para que el proyecto adquiera toda su intensidad. La supresión de la cornisa en la Ampliación afianza la identidad de cada edificio, a pesar de que las cubiertas estén realizadas con el mismo material, al tiempo que confiere a la fachada nueva un sentido más abstracto. El desplazamiento de las ventanas respecto a la retícula estructural, como si fueran arrastradas por la presencia del viejo Ayuntamiento, crea sobre dicha retícula una segunda trama que refuerza la situación planteada, aparentemente contradictoria, de atracción y distanciamiento.

La forma en que se dibujan ahora los despieces de la carpintería también contribuye a la idea que inspira los cambios propuestos. En el alzado oeste se produce una situación similar: la *atracción* de la fachada principal ha desplazado ligeramente los huecos, ahora en el sentido contrario a los de la fachada posterior del edificio antiguo, lo que aquí se suaviza por el despiece vertical. En esta fachada se suprime como tal la franja neutra sin ventanas, que en el alzado principal articula las dos partes, y la Ampliación se extiende sobre la crujía del antiguo Ayuntamiento creando un cuerpo de mayor transparencia que retrocede ligeramente con respecto a la

antigua fachada pero se vincula figurativa y constructivamente al edificio nuevo, cuya alineación avanza hacia la iglesia, a partir de la medianera, para equilibrar el efecto de escala entre ambas partes.

En la fachada norte, el desplazamiento de las ventanas en la misma dirección es menos perceptible, tanto por la forzosa visión sesgada desde la estrecha calle como por la disposición de dos paños ciegos de similar tamaño que flanquean ambas esquinas.

La decisión de desplazar las ventanas con respecto a un orden previo tiene precedentes en la obra de Asplund y relaciona este proyecto con las ideas del romanticismo nacional que impulsaron la primera propuesta. Encontramos una actuación similar en el alzado sur de la Villa Snellman (1917-1918), cuyos huecos de la planta baja aparecen progresivamente distanciados de sus primitivos ejes, como si hubieran sido arrastrados por el giro del pabellón de servicio que se articula a un lado de la casa; también aquí se trata de jugar con la dualidad, en una relación precisa y compleja de similitudes y diferencias, y con ello se consigue transformar el volumen aparentemente simple de la casa en una caja intensa. La transgresión del orden rígido persigue un efecto de mayor naturalidad heredado de aquellos comienzos románticos.

En la fachada de los Tribunales, sin embargo, la composición no estática de la Ampliación produce, en relación con la presencia del antiguo Ayuntamiento, un efecto de compensación simétrica no tan lejano en el fondo del segundo principio del Estilo Internacional²².

Las plantas de la solución definitiva también requieren un detallado examen, aunque pueden entenderse con facilidad porque en ellas han quedado rastros de anteriores propuestas que han sido sucesivamente depuradas. En la lectura de los planos se hace evidente que la alineación de las fachadas es prácticamente idéntica a la que se dibuja en las propuestas inmediatamente anteriores. Pero existen aportaciones importantes propias de esta última solución.

Si se observa la alineación del edificio con la plaza de Gustavo Adolfo, puede apreciarse la discontinuidad del plano que forma la fachada de la Ampliación con respecto a la del Ayuntamiento de Hagberg a partir del cuerpo neutro. Parece como si la Ampliación hubiese dado un ligero “paso atrás” para afianzar la presencia del viejo edificio y dejarle sitio, destacando el valor temporal de su trazado. Al mis-

22. HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip: *The International Style: Architecture since 1922*, op. cit., cap. VI.

mo tiempo, esta actuación refuerza la condición subsidiaria de la edificación nueva, así como su concepción más liviana.

Este desplazamiento hacia atrás de la alineación en la fachada principal también explica el quiebro del plano posterior, su avance y retroceso en relación con el edificio existente. Al observar la huella de la fachada en su totalidad puede apreciarse el equilibrio entre las dos partes, de manera que la delimitación más vibrante de la Ampliación compensa el estricto rectángulo de la planta neoclásica tan sólo roto por el saliente de su portada a la plaza.

La disposición interna del nuevo Tribunal se produce en altura por la extensión horizontal de los suelos, que ya existían en cada nivel del antiguo Ayuntamiento. Las cotas correspondientes al patio y a la planta principal configuran el edificio de uso público. La segunda planta es para los despachos privados con acceso restringido; el bajo cubierta, exclusivamente para el personal, se destina principalmente al comedor y estancias de funcionarios. En la planta sótano están las instalaciones generales del edificio.

Si bien la fachada de la Ampliación se diferencia en su aspecto del antiguo edificio para asumir su propia condición y la manera de extender el orden existente elude lo literal, al estudiar la planta baja del edificio completo que ahora se proyecta sí puede apreciarse la intención de conseguir continuidad mediante el tratamiento de la crujía de borde como si fuera un anillo que *ata* el conjunto y se afianza no sólo en la secuencia de locales, sino también en el firme dibujo rectangular de su cara interior. Esta envoltura tiene algo de la idea de *fachada única* con la que Asplund ganó el concurso de 1913, aunque ahora se presente con un sentido tan distinto. El espacio limitado por esta fachada se concibe asimismo de forma unitaria, a pesar de que el patio porticado en tres de sus caras y el vestíbulo tengan condiciones climáticas muy distintas. Esta idea de unidad se refuerza en la planta baja con la construcción de un suelo común para los dos ámbitos: el pavimento del patio se extiende por el interior del nuevo vestíbulo.

No obstante, en la planta principal se introducen otras variaciones importantes. La continuidad del plano del suelo ya no es posible en este nivel al aparecer los vacíos sobre la cota inferior; pero ahora se produce la ruptura de la crujía perimetral en la Ampliación, que se dispone con independencia del antiguo Ayuntamiento, como si aquí la condición unitaria propuesta en la planta baja ya no fuera tan importante. Si en la planta de suelo se construía una caja para el espacio encerrado

Propuesta de 1936, Solución definitiva

70. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Planta principal.
Escala 1:600.

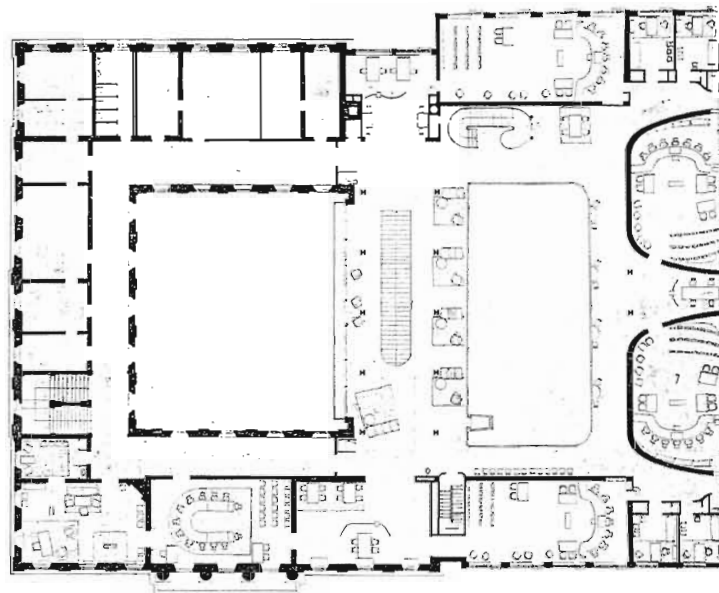
71. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Planta baja.
Escala 1:600.

72. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Planta bajo
cubiertas. Escala 1:600.

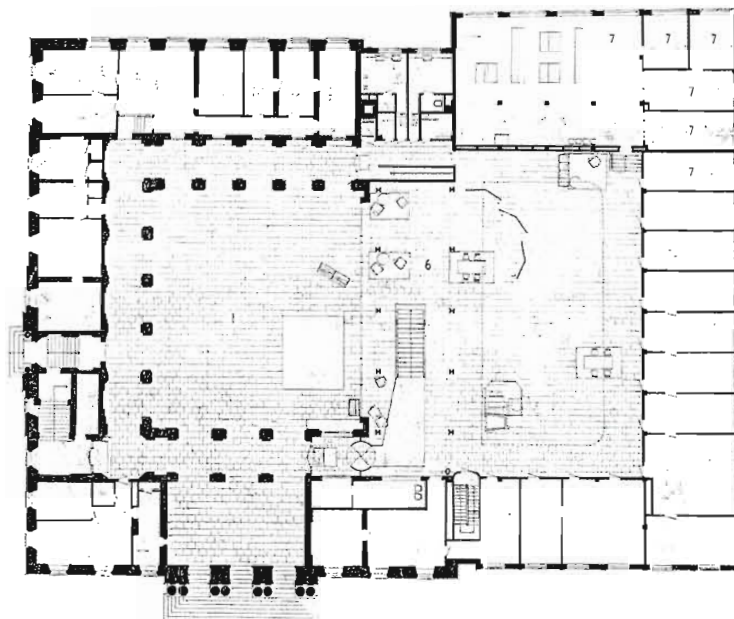
73. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Planta de
cubiertas. Escala 1:600.

74. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Planta segunda.
Escala 1:600.

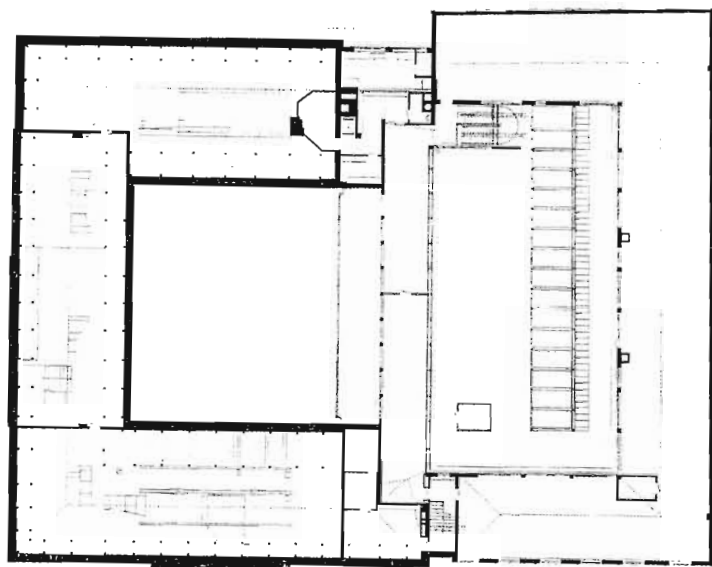
75. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Planta sótano.
Escala 1:600.



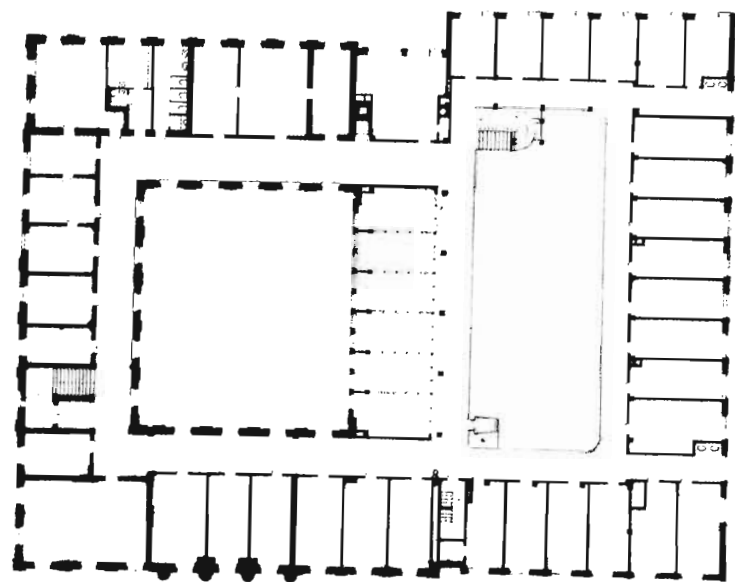
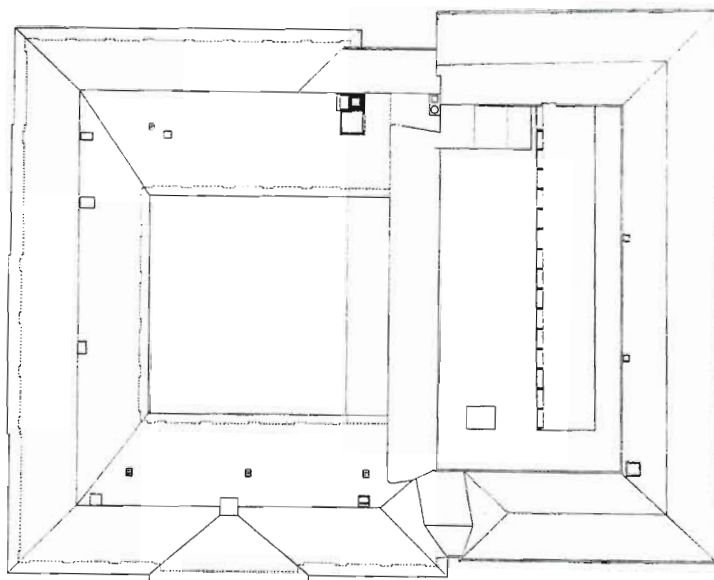
70



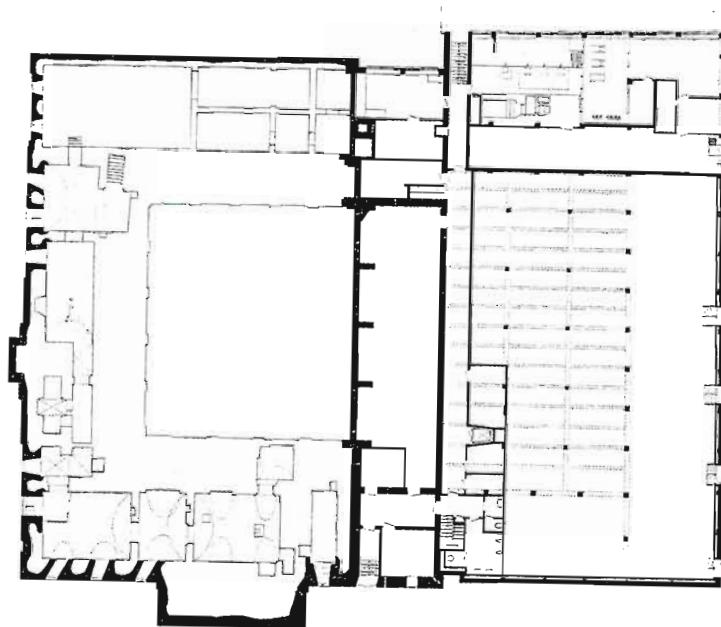
71



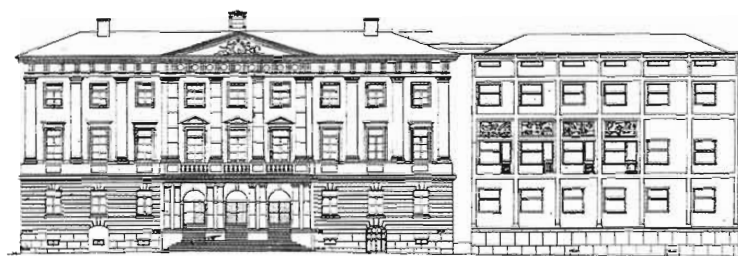
72 73



74 75

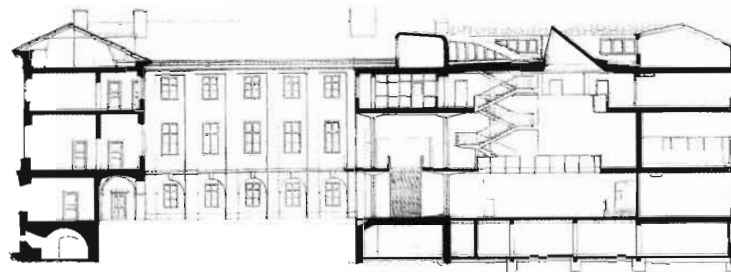


76. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Alzado este
hacia la plaza de Gustavo Adolfo. Escala 1:600.



76

77. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Sección
longitudinal por el patio y el hall. Escala 1:600.



77

78. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Sección
transversal por el hall. Escala 1:600.

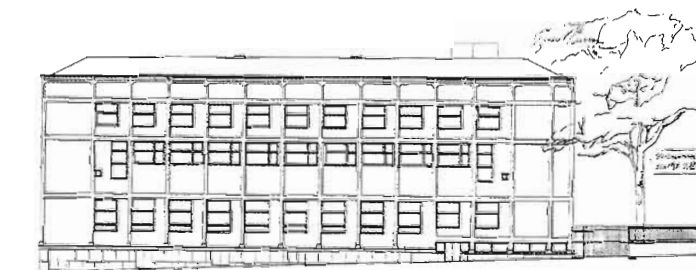
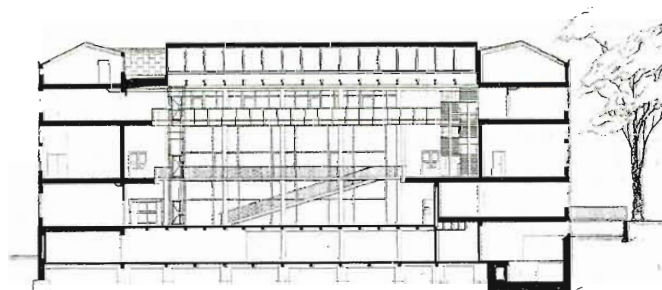


78 79

79. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Alzado oeste.
Escala 1:600.

80. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Alzado sur
hacia el canal. Escala 1:600.

81. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Alzado norte.
Escala 1:600.



80 81

por la crujía perimetral, ahora se permite que ese mismo espacio fluya en todas direcciones.

Es especialmente llamativa la disposición de las dos salas de sesiones en el lado norte, que se configuran mediante muros curvos simétricos con respecto a la fachada en que se apoyan, pero asimétricos si se considera la disposición general del edificio. Su forma parece pensada para captar la máxima cantidad posible de luz desde la orientación norte, como si fueran recipientes con su concavidad bien dispuesta, pero también permiten que el espacio interior resbale hacia la calle. El libre trazado geométrico de estas formas, que parecen invertir en este lado el sentido de centralidad creado por la unión entre el vestíbulo y el patio, es verdaderamente desconcertante, aunque en términos de uso los remansos creados dentro de este complejo espacio funcionen con enorme precisión.

En la memoria del proyecto Asplund describe de forma sintética el orden de la Ampliación como

(...) un cuerpo en forma de «U» dirigido hacia el viejo patio²³.

Pero a lo largo del proceso, la «U» angulosa planteada al principio se ha elaborado para recoger suavemente en el vestíbulo la dura geometría del patio.

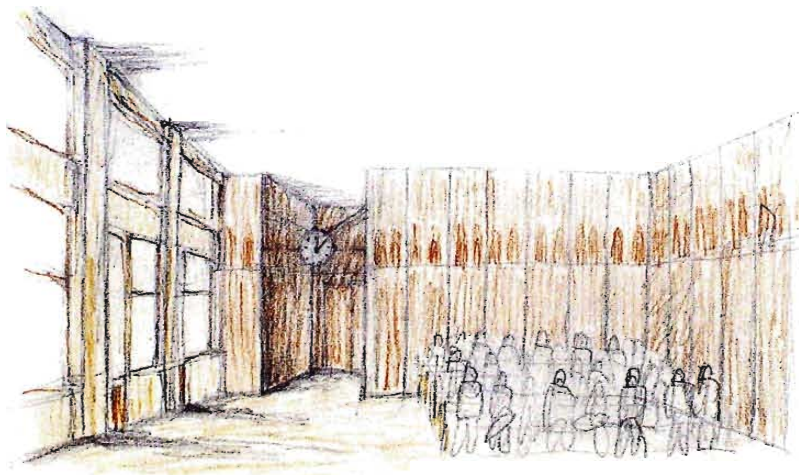
El espacio en que los dos edificios se unen es donde la voluntad de relación entre ambas partes es más evidente. La soldadura cobra especial interés por el tratamiento de la crujía intermedia, que sin desaparecer en la estructuración del edificio existente (lo que permite entender tanto el patio como el vestíbulo con sus propias cualidades) también hace posible observar el conjunto como si formara una sola entidad.

Es seguramente en este lugar donde la intención de conectar los edificios aparece con mayor intensidad. Así, por ejemplo, la sustitución de las líneas estructurales que definen dicha crujía se realiza en cada lado de forma distinta, y mientras la secuencia de pilares hacia el lado norte materializa de forma estricta el antiguo eje estructural, su encuentro con el patio se diluye en tres elementos: la línea de pilares ahora desplazada; un gran paño de vidrio que produce la transparencia literal entre el patio y el vestíbulo; y, por último, la balaustrada como límite de un ligero voladizo en la planta superior cuyo avance centra los ejes de estructura de la crujía (descentrada en la planta baja) con respecto a los bordes del forjado.

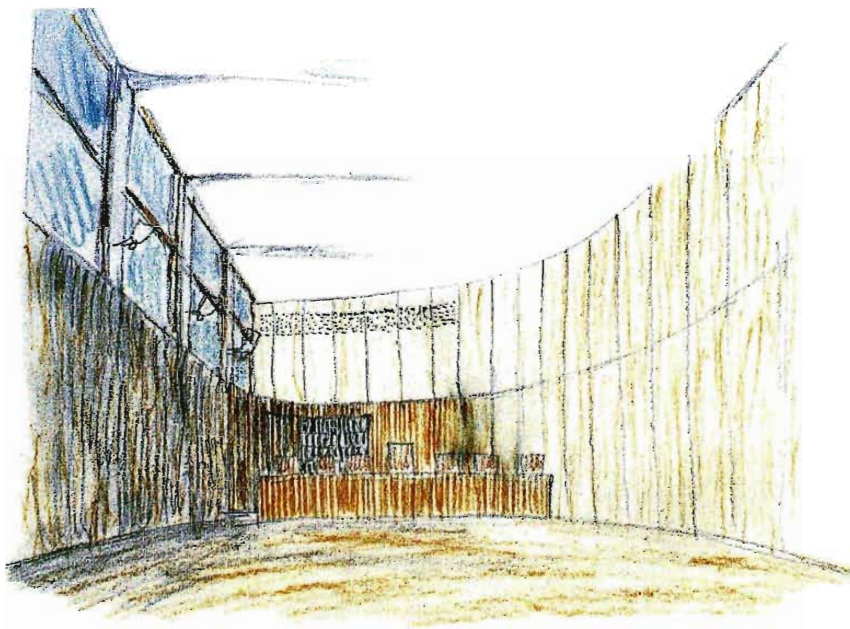
23. *Göteborgs Rådhus. Om-och Tillbyggnad 1935-1937*, op. cit., pág. 381.

82. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Dibujo
del interior de la Sala de Justicia en la fachada este.

83. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Dibujo del
interior de una las Salas de Justicia en la fachada oeste.



82



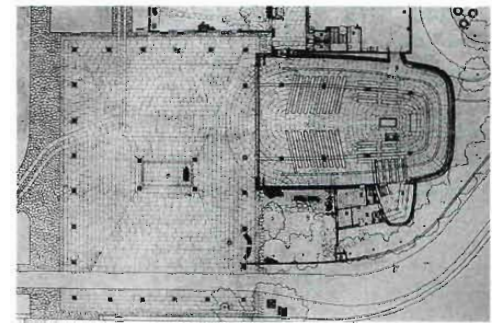
83

Tal matización de los detalles, que tanto en el proyecto de las plantas como en el de las fachadas produce una cuidadosa unión de los edificios, muestra cuánto la llegada a la solución moderna no supone una mera simplificación, como al principio pudiera pensarse, sino, sobre todo, una progresión en la complejidad e interés de la propuesta.

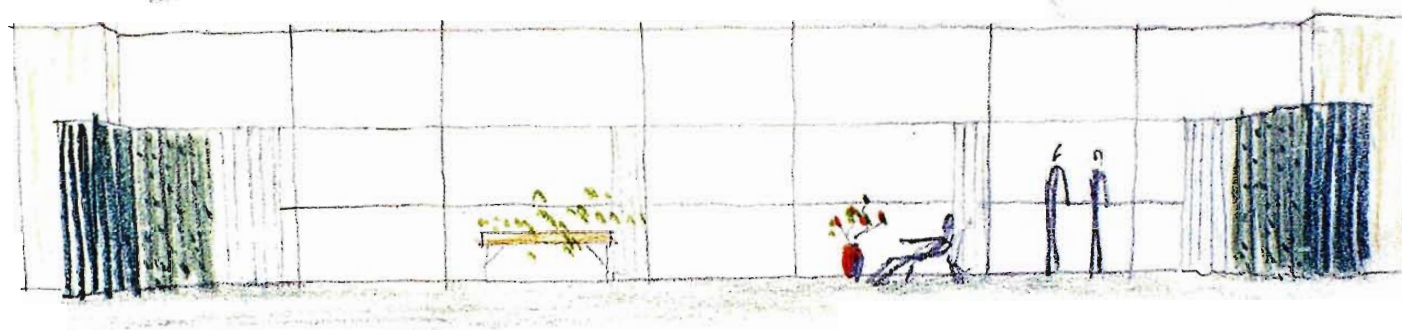
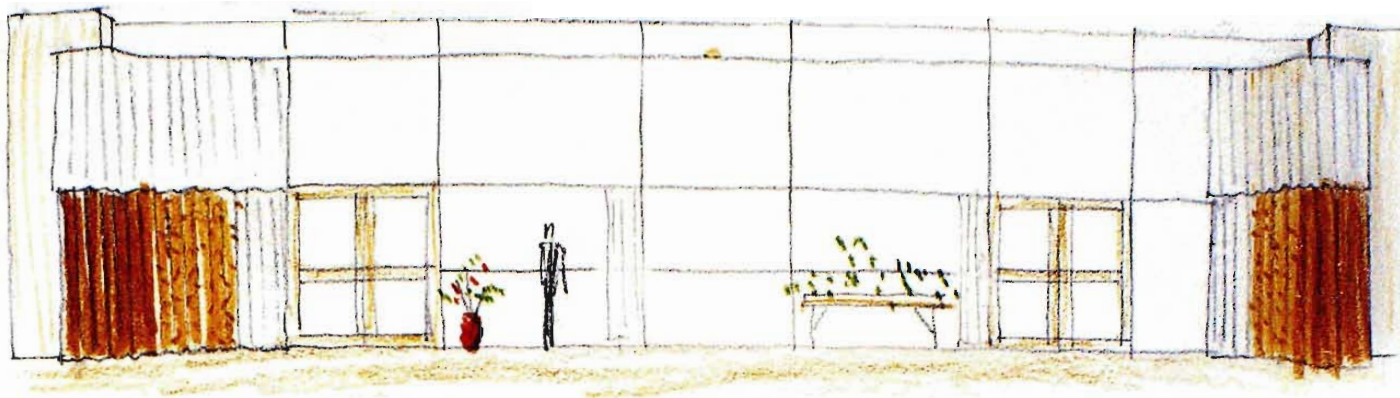
Este interés por actuar sobre la soldadura de elementos yuxtapuestos no es extraño en Asplund, ya que podemos observarlo en otras obras. Si comparamos, por ejemplo, la conexión entre el vestíbulo y el patio, que acabamos de analizar, con la unión entre la capilla de la Santa Cruz y el pórtico del Crematorio en el Cementerio Sur de Estocolmo (1935-1940), podemos encontrar rasgos comunes. En este caso, el cambio en la secuencia de las pilastras del pórtico en la entrada de la capilla permite también entenderlas como una prolongación de las columnas del edificio, o el cambio de pavimento en este mismo lugar extendiendo hacia el exterior el despiece del interior para señalar su “zona de influencia” tiende a disolver el plano de encuentro más inmediato entre la capilla y el pórtico en un espacio de mayor complejidad.

Sabemos por la diversa documentación sobre el proyecto que Asplund continuó ajustando su propuesta definitiva para la Ampliación de los Tribunales también durante el proceso de construcción del edificio (ya se han señalado los cambios más importantes que se produjeron después de comenzar las obras). El deseo de controlar hasta el final sus ideas llevó a Asplund a estudiar profundamente todos los detalles del edificio.

Es evidente que uno de los cambios sustanciales con relación a la propuesta de 1925 tiene su fundamento en la sustitución de aquella estructura masiva por un entramado más liviano, acorde con sus intereses de estos años. Para ello estudió cuidadosamente el sistema estructural metálico, la forma de los pilares exentos, las finas losas quebradas de las escaleras con sus distintos balaustres, los elementos de cerramiento y las carpinterías (como el ligero paño de vidrio que delimita el vestíbulo). Detalló los diversos procedimientos de acabados, desde los petos de las galerías en madera de fresno y los panelados interiores hasta las distintas divisiones entre locales que llegan a constituirse como estanterías y armarios. Dibujó las mesas para los jueces, los pupitres y las sillas, las diferentes lámparas, las fuentes, los pomos de las puertas y controló finalmente la ornamentación: las esculturas, bajorrelieves, tapices y alfombras; también los elementos técnicos, como las cabinas de teléfono o el



84. Cementerio Sur de Estocolmo. Planta de la Capilla principal y el pórtico, 1935-1940.



85

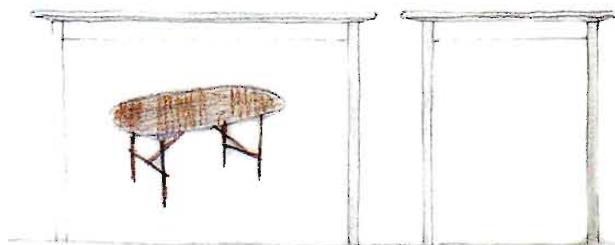
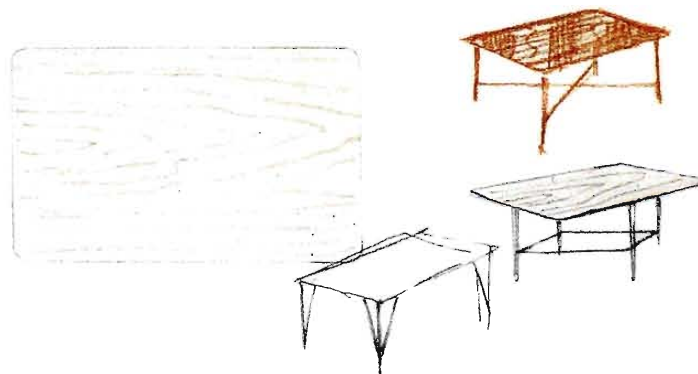
85. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Dibujos de las
paredes del hall.

86. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Dibujos del
mobiliario para el hall.

87. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Propuesta de 1936, solución definitiva. Alzados frontal
y lateral de un sillón de oficina.



86 87



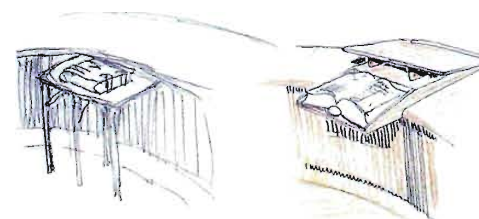
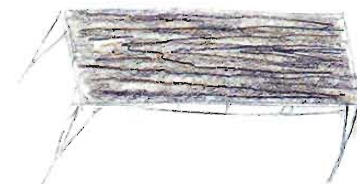
Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.

88. Desarrollo. Dibujos de mesas para el hall.

89. Desarrollo. Alzados y perspectiva del mobiliario de trabajo.

90. Solución definitiva. Dibujo de la mesa para el hall.

91. Desarrollo. Tanteos del lugar para La Biblia en la mesa de los jueces.



89

90

88 91

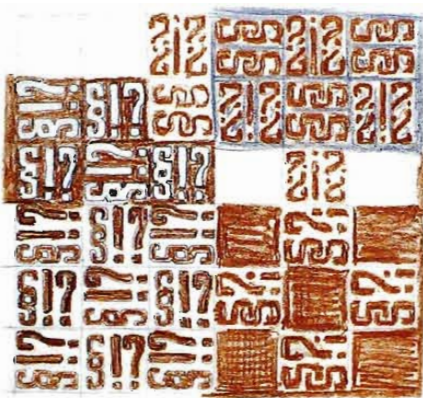
92. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Desarrollo de la solución definitiva, 1936-1937. Dibujo
del tapiz con las iniciales del autor y los colaboradores.

93. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Desarrollo de la solución definitiva, 1936-1937.
Dibujo de la alfombra Paragraph.

94. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.
Desarrollo de la solución definitiva, 1936-1937.
Dibujo de una de las alfombras para el hall.



92



93 94

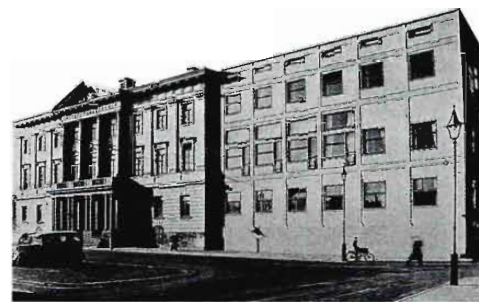
ascensor, que se incorporan al espacio interior con ese mismo valor de decoro. No se trata de una especie de sinceridad constructiva ni de una actitud ingenua hacia los medios técnicos, porque Asplund decide de manera muy selectiva qué es aquello que debe quedar visto.

El edificio construido aporta a nuestra experiencia aquellas cualidades más intangibles en el papel, como las texturas y la luz. Sus fachadas expresan realmente la relación sutil del antiguo edificio con su Ampliación, cuya retícula refleja la jerarquía funcional y el orden compositivo del Ayuntamiento de Hagberg, así como su estratigrafía, desde el zócalo común a los dos cuerpos y la distinción del *piano nobile*, ornamentado con bajorrelieves, hasta la coronación, donde los huecos que indican el uso bajo la nueva cubierta se disponen en correspondencia con el entablamento neoclásico. Alguna fotografía de 1937 nos permite contemplar la fachada cuando las placas ornamentales aún no habían sido colocadas.

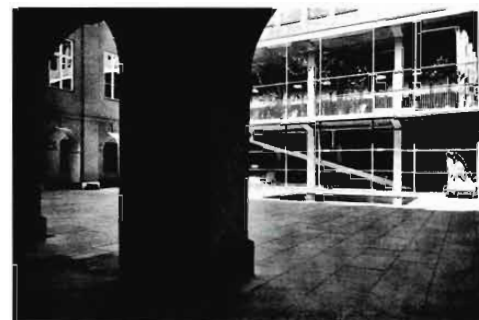
Un mismo aire de familia puede percibirse entre la actual edificación y la parte más antigua y ello es evidente en el empleo de los colores: el blanco de la estructura, el amarillo de la plementería y el verde intenso de la cubierta hacen referencia al cromatismo del viejo Ayuntamiento que se incorpora a la Ampliación. Ocurre lo mismo con materiales concretos, como el granito del zócalo o la madera de las carpinterías, aunque en la Ampliación se presenten con una elaboración bien distinta.

El color y los reflejos conducen a otro elemento que Asplund ha tenido muy en cuenta durante todo este tiempo; se trata de la luz. La penumbra bajo el pórtico de entrada del antiguo Ayuntamiento se produce en el itinerario de acceso al llegar desde el exterior y materializa un ámbito que discurre tangente a la luz del patio, reforzada por los reflejos en el agua del estanque y el vidrio que cierra el lado norte y brilla bajo el sol del sur. Pero la penumbra del camino de llegada a los nuevos Tribunales, que se hace algo más intensa en el cortavientos, se disipa suavemente en el espacio del vestíbulo. Aquí la luz llega a través del gran paño de vidrio, tamizada por la vegetación de la galería, las cortinas y los balaustres, y se refuerza por la que penetra por el lucernario y las ventanas de la fachada norte, que tiñe el aire con los colores cálidos de la madera que forma los paramentos.

Se ha considerado históricamente la coincidencia del Ayuntamiento de Gotemburgo con otros ejemplos de su tiempo que Asplund tan bien conocía. En este sentido, es importante el testimonio del profesor danés Steen Eiler Rasmussen, escrito dos años después de inaugurarse la Ampliación:



95. Ayuntamiento de Gotemburgo. El edificio construido en 1937 desde la plaza de Gustavo Adolfo.



96. Ayuntamiento de Gotemburgo. El edificio construido en 1937. La fachada del hall desde el patio.



97. Ayuntamiento de Gotemburgo. El edificio construido en 1937. Interior del hall de los Tribunales.

98. El Ayuntamiento de Gotemburgo desde el canal.

99. El Ayuntamiento de Gotemburgo desde la plaza de Gustavo Adolfo.



98



99

Al igual que los Ayuntamientos de Copenhague y Estocolmo, el edificio tiene finalmente tanto un patio abierto como un patio cubierto, un vestíbulo, pero la solución en Gotemburgo es sin duda la mejor. (...) Nyrop deseaba solucionar una propuesta moderna de forma moderna, y se enfrentó con la solución técnica del techo de vidrio, sin embargo, apenas consideró la luz como problema estético y su vestíbulo llega a tener una luz diurna bastante difusa y un poco apagada. Östberg enfocó su trabajo de forma más artística y pensó el vestíbulo con una iluminación lateral alta, que producía una sensación más rica y viva de contrastes entre luz y sombra. Pero Asplund construye su vestíbulo con una fuerte luz baja, sólo por un lado, lo que proporciona a ese espacio una sensación de totalidad. Puesto que la luz entra desde un estrecho patio, el arquitecto temió que fuera escasa y la reforzó mediante lucernarios. Esta mezcla es arriesgada porque fácilmente puede producirse una sensación de inseguridad al iluminar un mismo espacio de diferentes formas. Asplund lo tuvo en cuenta y, por tanto, no proyectó un lucernario como el de Nyrop, sino una especie de *shed* que toma la luz desde el sur, lo mismo que la vidriera hacia el patio, y el efecto es sumamente bello (...)²⁴.

El edificio fue construido finalmente después de un proceso intenso que nos permite conocer respuestas bien diversas, que son el fruto de la reflexión sobre un mismo problema durante largo tiempo. Todo ello sucedió en una época de grandes cambios que introdujeron nuevos puntos de vista en el Arte de Construir, a pesar de que ello ocurriera en la sociedad con mayor lentitud que en algunos reducidos grupos de arquitectos. Pero el tiempo también pasó para Asplund, aunque fue favorable para su propia madurez profesional pues no permaneció ajeno a sus influencias. La reflexión concreta del arquitecto sobre cómo debía transformar un edificio antiguo supuso una larga experiencia cuya multiplicidad de proyectos no significa dispersar el conocimiento, sino llegar a tejerlo y decantarlo con un sentido más profundo. Ello hizo posible el acuerdo de aquellas categorías, como lugar y tiempo, que al principio parecían enfrentadas. En esta compleja trama cronológica se desarrolla toda la escena y llega a su desenlace feliz.

Para Asplund, la obra de arquitectura necesita de un tiempo que, en tantas ocasiones, no puede ser limitado previamente. Muchas de sus obras se prolongan durante varios años y producen esa sensación de madurar en una elaboración lenta, que en el caso extremo produce la Ampliación de los Tribunales o el Cementerio del Bosque. Asplund actúa como el agricultor que sabe esperar lo necesario para recoger ciertos frutos y también reconoce los temporales que aconsejan guarecerse. Sabe que forzar la cosecha por encima de su medida no producirá un resultado útil sino poco consistente y sólo estable en apariencia.

24. RASMUSSEN, Steen Eiler: "Radhuset i Göteborg", *op. cit.*, pág. 143.



100 101



102 103

104 105



106 107



Ayuntamiento de Gotemburgo.
 100. Vista oblicua del edificio antiguo y la Ampliación.
 101. Interior del hall de los Tribunales.
 102. La fachada del hall desde el deambulatorio del patio.
 103. Interior del hall de los Tribunales desde la planta principal.
 104. Arranque de la escalera principal.
 105. Llegada de la escalera principal.
 106. La esclusa de acceso entre el edificio antiguo y la ampliación.
 107. Fuente en el interior.



108 109



110

Entender, por tanto, el largo proceso de Gotemburgo como una situación simplemente producida por la acumulación de incertidumbres y casualidades es quizá una interpretación demasiado inmediata. No se quiere decir con esto que la secuencia de propuestas para el Ayuntamiento de Gotemburgo se dirija siempre de forma consciente, pero una actitud fuerte, una convicción, también lleva consigo la capacidad de crear sus propias circunstancias.

Otra cuestión es la actitud de Asplund hacia el tiempo histórico. Fue sin duda sensible al espíritu de su época y planteó la respuesta al concurso de 1913 de una forma coherente con él. A pesar de su renuncia durante 1916 al “estilo del tiempo”, intentó buscar en la propia historia del edificio los motivos actuales de su vinculación cronológica, porque de esa manera la confrontación entre tiempo y lugar podía encontrar un desenlace equilibrado. Pero esa intención, que llega a ser obsesiva en 1919 con la apertura del patio a la iglesia, o en sus investigaciones sobre la historia de la plaza, se resuelve paradójicamente en la solución moderna, heredera sin embargo de los ideales que proponían superar la historia pasada para acceder a una etapa nueva. Esta modernidad equilibrada con el pasado, que finalmente asume Asplund al construir la Ampliación, no se produce únicamente por el libre empleo de la ornamentación o en el dibujo de la retícula estructural sensible a la estratigrafía del antiguo Ayuntamiento, sino también en aspectos menos evidentes. Así ocurre, por ejemplo, con la recuperación de la cota del patio como plano fundamental de uso y apoyo del edificio, lo cual llega a restablecer la condición del primitivo Ayuntamiento de Tessin, una situación históricamente importante.

Tiempo y lugar fueron considerados por el arquitecto con diverso valor en cada lado de la balanza. El lugar para Asplund no era un aspecto más del problema que tenía que resolver, sino que lo entendía como fuente de inspiración necesaria para su trabajo. En la Ampliación de los Tribunales, el lugar adquiere no sólo una condición de estilo sino también, y en relación muy cercana con ello, constituye una reflexión indispensable para articular de forma adecuada los nuevos Tribunales con el Ayuntamiento que ya existe y con los edificios que configuran esa parte de la ciudad. Asplund busca en sus propuestas la alianza con elementos urbanos tan importantes como la plaza y el canal. Al dibujar el plano de situación, un documento al que confería tanta importancia, tiene que variar las consideraciones sobre la zona de influencia de su propuesta y decidir la dimensión en que había que considerar la escala y la presencia de la Ampliación.

108. Ayuntamiento de Gotemburgo. Interior desde la planta baja con la galería del nivel superior, la escalera secundaria, el reloj y el lucernario.

109. Ayuntamiento de Gotemburgo. Cabina de teléfonos en el interior.

110. Ayuntamiento de Gotemburgo. Umbral de acceso a una de las Salas de Justicia.



111

111. Ayuntamiento de Gotemburgo. Galería de la planta principal.

112. Ayuntamiento de Gotemburgo. Suelo de la planta baja con los lugares de estar.

113. El Ayuntamiento de Gotemburgo desde la Torre de la Kristine Kyrka.



112 113

Gracias al esfuerzo intenso durante las sucesivas propuestas y el tiempo que emplea de forma favorable, Asplund pudo resolver la confrontación entre tiempo y lugar con una perspectiva de mayor amplitud que le permitió observar el problema de forma más completa.

En la propuesta que construyó ya no se presentan los edificios como dualidad sino que las dos partes conviven en armonía. El pabellón que correspondió al Ayuntamiento antiguo ha ganado valor y está bien acompañado, resuelto en su simetría imposible y reforzado por la expansión de su estructura profunda. La Ampliación no es mecánicamente subsidiaria pero su presencia sería imposible de forma independiente. La resolución final del programa que el municipio pedía, mediante el enlace inteligente del pabellón restaurado con el nuevo, su disposición en espacios adecuados y magníficos y la elaboración de los más pequeños detalles completan esa condición de Obra de Arte que para Asplund era inseparable de la Arquitectura.

Poco antes de proyectar la solución definitiva para ampliar los Tribunales de Gotemburgo, Asplund escribió:

El arquitecto, que durante todo este tiempo no había olvidado la naturaleza espacial de la arquitectura, llegó a la certeza de que la fachada del edificio debería guardar cierta relación con la estructura interna y también mostrarse como resultado de su propia época (...)²⁵.



114. El antiguo Ayuntamiento y la Casa del Comandante desde el puente sobre el canal en una fotografía de 1916.

25. El texto danés escrito por Rasmussen recoge en sueco esta afirmación de Asplund. RASMUSSEN, Steen Eiler: "Radhuset i Göteborg", *op. cit.*, pág. 134.



¿Deseas pensar de forma útil? Entonces ten pocos pensamientos, y éstos de un tipo que pocos piensan. Esto es a lo que Pitágoras se refería cuando dijo: «Desvíate de la ruta principal y anda por caminos». ¿Por qué la gente anda por ahí con tanto descuido? Se necesitan astucia y discernimiento ya que la liebre se esconde en una pequeña mata de hierba. Lo mezquino se esparce con facilidad mientras que lo bueno se reduce a lugares muy concretos.

(Marsilio Ficino: “Carta a Banco, El Aritmético”)¹

Durante el año 1925 se produjo un largo paréntesis en la secuencia de propuestas para ampliar los Tribunales de Gotemburgo, que había comenzado con el concurso ganado por Asplund doce años antes. La crisis económica parecía obligar a que este trabajo se interrumpiera por largo tiempo justamente en la mitad del camino que el arquitecto recorrió, entre 1913 y 1937, hasta ver construida la Ampliación. Asplund tenía entonces cuarenta años. No era ya el joven arquitecto que quince años antes recibía el título en el Politécnico Real. De hecho, 1925 también podría entenderse como un intermedio cronológico entre aquellos comienzos y el momento en que su labor se interrumpió por la inesperada muerte en octubre de 1940. Observando con atención las fotografías de Asplund en torno a estas fechas, juventud y madurez, también podría intuirse al arquitecto que se asoma a ellas.

Es indudable que hacia esta época se produjeron cambios importantes que representan una especie de intervalo en su propio itinerario vital, y quizá por ello sea interesante detenerse en este punto y observarlo con más detalle.

El año 1925, el centro de la década, se presenta como un momento clave de lo que los críticos han llamado “período clásico de Asplund”. En la secuencia de propuestas para la Ampliación, fue durante este mismo año cuando acabó el proyecto más abiertamente mimético con relación al Ayuntamiento neoclásico de Hagberg, aquel que por fin gustó al Comité municipal y recibió su aprobación. Pero, al mismo

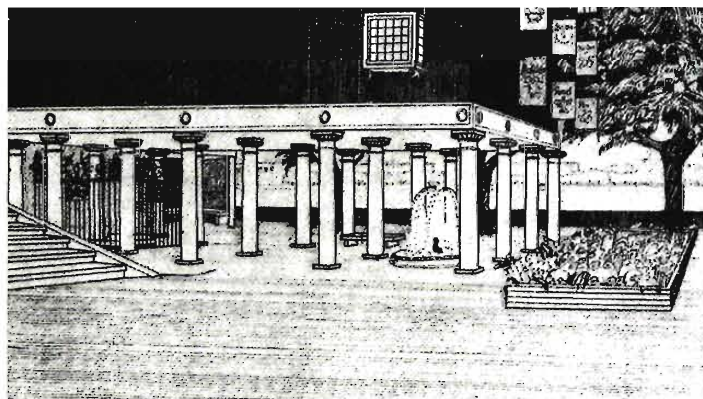
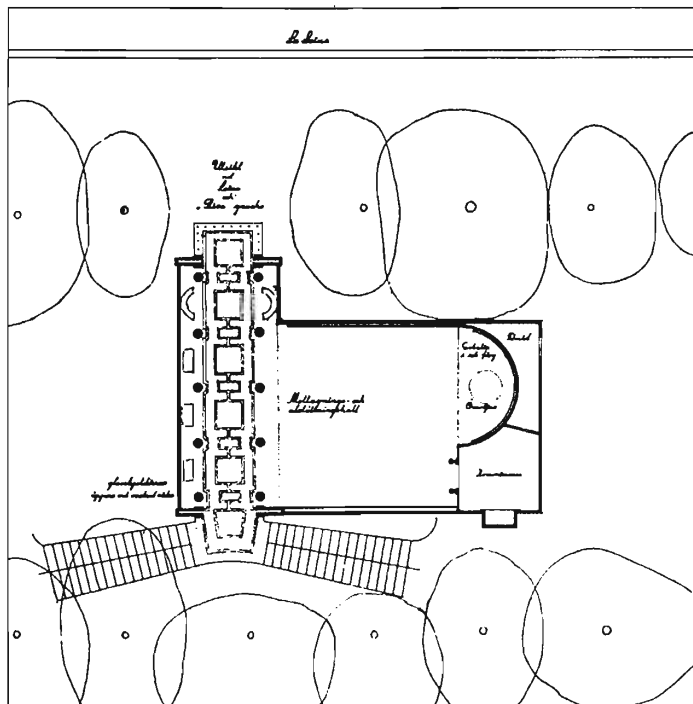
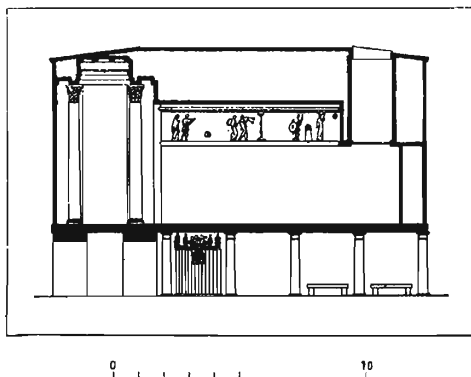
Caminos hacia la colina de la Meditación
en el Cementerio del Bosque.

1. *The Letters of Marsilio Ficino*, Londres,
Shephard Walwyn Publishers Ltd., 1975.

115. *Vers la Seine*. Concurso de 1924 para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925). Sección transversal. Escala 1:300.

116. *Vers la Seine*. Concurso de 1924 para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925). Planta de situación y nivel principal del Pabellón. Escala 1:300.

117. *Vers la Seine*. Concurso de 1924 para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925). Perspectiva desde el suelo y *promenade* hacia el Sena.



115 116

117

tiempo, Asplund realizaba otros trabajos desde una posición clasicista menos literal, como la construcción de la Biblioteca de Estocolmo, donde junto a una indudable maestría fruto de la experiencia y madurez profesional ya comenzaban a reflejarse otras inquietudes.

Entre las propuestas que Asplund realizó en esta época se encuentran unos dibujos que, por su condición de obra menor, ofrecen una perspectiva algo distinta con respecto a las ya mencionadas para el Ayuntamiento y la Biblioteca.

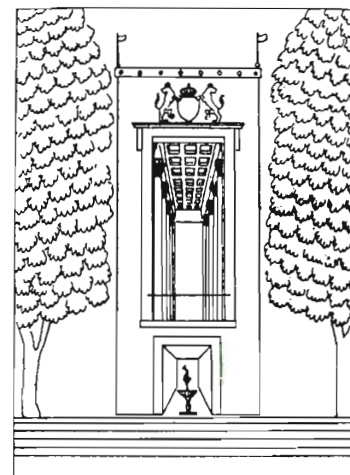
En 1924 Asplund había sido invitado a participar en el Concurso del Pabellón Sueco para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, que se celebraría al año siguiente. Este Pabellón tenía un reducido programa funcional y, sin embargo, era muy importante su carácter representativo, lo cual invitaba a enfocarlo como expresión de las tendencias dominantes. Pero también se trataba de un trabajo necesariamente corto en el que jugar con las propias inquietudes podía ser oportuno. El encargo representaba para Asplund una especie de respiro, un divertimento que le permitía poner sobre la balanza algunas ideas antiguas junto a otras nuevas; mirar hacia atrás para tejer el camino de la evolución posible desde una actitud en parte experimental. El dibujo esquemático de la idea, una especie de balcón sobre el río donde ni siquiera aparece la sala de exposiciones, expresa esta condición lúdica.

Seis habían sido los arquitectos llamados para proponer el marco de los muebles y objetos que representarían a Suecia en la Exposición de París. Asplund debía competir con dos de sus antiguos maestros de la Escuela Klara: Ragnar Östberg y Carl Bergsten, quien finalmente ganó el concurso.

Desde una perspectiva muy cercana, Hakon Ahlberg describe así la propuesta de Asplund:

Su proyecto fue original, fascinante. Para evitar esconder la vista del Sena entre los troncos de los árboles, elevó su pequeña caja sobre un bosque de columnas toscanas y dispuso una gran escalera en el frente. Desde la cima de la escalera se entraba a una galería en miniatura soportada por columnas corintias, con su parte posterior abierta al Sena y con la *salle d'honneur* a un lado. El conjunto estaba presentado en encantadores dibujos (...)².

El Pabellón se disponía en una avenida paralela al río, apretado entre dos hileras de árboles que flanqueaban las representaciones de los distintos países, tal y como Asplund reflejaba en las plantas de su propuesta. Ahlberg continúa refiriéndose a esta propuesta y considera que:



118. *Vers la Seine*. Concurso de 1924 para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925). Dibujo de presentación con los dos pasos superpuestos hacia el Sena.

2. HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940* (with an essay by Hakon Ahlberg), Estocolmo, Ed. Svenska Arkitekters Riksförbund. Ab Tidskriften Byggmästaren, 1950 (1ª ed., 1943), pág. 50.



119. Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París, 1925. La propuesta construida de Carl Bergsten.

3. HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, op. cit., pág. 50.

4. En "La Arquitectura sueca alrededor de 1920", Henrik O. Andersson atribuye este término a un crítico británico que la aplicó al cultivado clasicismo muy arraigado en los artículos de diseño industrial sueco que se exhibieron en las exposiciones realizadas durante esta década, especialmente en la de Londres organizada por el RIBA y la Architectural Association durante 1924. Este término se aplicó por extensión a otras artes, entre ellas la arquitectura. Publicado en el catálogo de la exposición organizada en 1982 por el Museo de Arquitectura Finlandesa en colaboración con el Museo Sueco de Arquitectura. Trad. esp.: *Clasicismo Nórdico*, Madrid, Servicio de Publicaciones del MOPU, 1983.

5. Esta opinión del jurado es recogida por Stuart Wrede en *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit., nota núm. 74, pág. 233.

6. HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, op. cit., pág. 50.

(...) el Jurado tuvo bastante razón en su veredicto de que el conjunto estaba a una escala demasiado pequeña y que [cita textualmente] *su autor había asignado un coste considerable a algunos elementos que no eran el objetivo principal*³.

Si observamos el pabellón ganador, podríamos quizá entender el criterio del jurado, dirigido a encontrar un proyecto claramente representativo de los planteamientos clasicistas autóctonos, de la llamada *gracia sueca*⁴, sobre todo teniendo en cuenta la acogida favorable que esta arquitectura había tenido durante el mismo año en la Exposición de Londres. Se deseaba, en definitiva, una envoltura suficientemente discreta para los objetos que la industria de Suecia quería mostrar a Europa.

La propuesta de Asplund ofrece un entendimiento del Pabellón no tanto como marco de los objetos expuestos sino como pieza en sí, que el jurado no apreció. Es ésta, sin embargo, una idea moderna que otros autores plantearon en aquella misma Exposición, aunque la utilizaron, sobre todo, como oportunidad para expresar sus propios manifiestos de arquitectura. Fue el caso de Le Corbusier (en el Pabellón de L'Esprit Nouveau) o Melnikov (en el Pabellón Nacional de la URSS). Esta idea llegaría a triunfar definitivamente en 1929 con el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe.

Por otra parte, el Jurado, al valorar el proyecto de Asplund, dudaba que la pequeña escala y lo apretado del lugar pudieran conseguir los efectos deseados. Así, según esta consideración, la perspectiva frontal nunca podría ser percibida debido al obstáculo que formaba la pantalla de árboles relativamente próxima a la fachada principal⁵. Sin embargo, no es muy probable que se pretendiera potenciar tal perspectiva. Como el mismo Ahlberg afirma:

(...) Más que ninguno de sus compañeros competidores, Asplund había tenido en cuenta las especiales condiciones del lugar: los árboles, la vista sobre el Sena (...) ⁶.

Y en esta atención al lugar, la pieza se disponía paralelamente a la avenida, considerando ante todo las perspectivas desde ella y, por tanto, la vista sesgada del Pabellón entre los árboles.

Asplund concibió el Pabellón como una caja hermética, un cofre del tesoro a cuyo interior hay que llegar por un camino determinado prescindiendo de las restantes alternativas, también atrayentes, que se presentan al visitante.

Hay un complejo juego de escalas en que lo grande y lo pequeño se yuxtaponen, y estas categorías están tratadas también como un problema de densidades: lo pesado

y lo liviano. El orden toscano soporta la caja y casi se aplasta bajo ella, mientras que la presencia esbelta del corintio se utiliza para construir la galería elevada. Estas cualidades están acentuadas por el efecto que produce la superposición de dicha galería sobre un apretado pasadizo, ambos dirigidos hacia el mismo lugar. En este juego, aparentemente ecléctico, cabría la posibilidad de analizar la obra de Asplund como si lo que se estuviera enjuiciando fuera el valor de los estilos mismos.

El Pabellón de la Exposición de París da paso, dentro de la trayectoria de Asplund, a ese momento en que se va a producir un cambio de lenguaje en su forma de hacer arquitectura que los críticos han considerado inexplicable y sorprendente. Vemos cómo en el Pabellón el clasicismo está tratado con el rigor estilístico que hubiera podido esperarse ante el empleo literal de los órdenes clásicos, pero la misma idea moderna de pabellón que la propuesta representa o la caja cúbica, rotunda y simple, sostenida sobre los *pilotis*, podrían entenderse como síntomas de que el arquitecto, a pesar de su relativa madurez, tenía aún capacidad para asimilar los principios de la Nueva Arquitectura. Incluso se llegaría a sospechar que el lema elegido para la propuesta, *Vers la Seine*, era una velada alusión a *Vers une architecture*, que Le Corbusier había publicado el año anterior⁷.

Sin embargo, y junto a estos indicios del cambio, el Pabellón recoge los temas recurrentes en la obra de Asplund. El carácter del Pabellón se confía a esa *caja* donde se esconden los objetos que pueden ser descubiertos, al misterioso final del tránsito, al lugar donde las piezas que se muestran aparecerían bajo la luz, en el contraste entre lo oscuro y lo iluminado. La figuración desempeña aquí el papel de un personaje más, y el estilo no se utiliza como un fin en sí mismo, sino en cuanto que cumple de manera eficaz su papel dentro del conjunto. No se trata de hacer referencias a una arquitectura concreta, a un determinado edificio, sino de emplear elementos conocidos para inventar un objeto donde, renovadas las categorías arquitectónicas, se presentan cuestiones esenciales: la relación con el lugar, las entradas, los mecanismos de articulación espacial, los recorridos, etcétera.

Es difícil hacerse una idea del verdadero tamaño del Pabellón. El edificio se levanta del suelo 2,50 metros, la mitad de la altura que tiene la galería del nivel superior. Las columnas se disponen en planta según este mismo módulo de 2,50 x 2,50 metros. El cuerpo principal de la edificación está inscrito en un rectángulo de 14,50 x 7,50 metros aproximadamente. Toda la representación tiene lugar, por tanto, en un espacio de tamaño reducido donde la doble escalera, de casi seis metros de desarrollo

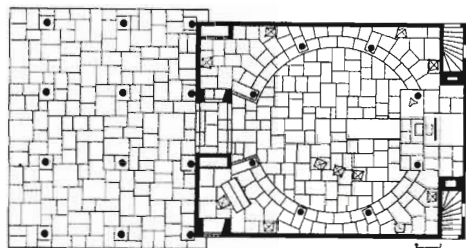


120. *Vers la Seine*. Concurso de 1924 para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925). Perspectiva de la galería de la planta principal.

7. WREDE, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit., pág. 100.



121. Entrada al recinto de la Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo.



122. La Capilla del Bosque (1918-1920). Planta de suelo.



123. Tribunal de Lister 1917-1921. Dibujo del camino de llegada.

en cada tramo, y el mirador ofrecen el contrapunto *real* a todo el planteamiento, evitando así que el conjunto pudiera entenderse como la homotecia de un edificio más grande. Estas distorsiones de escala, que producen, en definitiva, un edificio *sin tamaño*, dotan al Pabellón de gran complejidad e interés y contribuyen a reforzar su condición enigmática.

Las partes que componen el Pabellón parecen haberse pensado como elementos independientes. El *bosque de columnas*, las escaleras, el pasadizo, la galería y la sala de exposiciones se han proyectado como si se tratara de piezas distintas con entidad en sí mismas. El *bosque de columnas* está concebido como una trama diferenciada que se matiza mediante los *objetos* que se introducen en ella: los bancos, la fuente ornamental, el *exterior enrejado*, la vegetación, etcétera. Este espacio constituye, en definitiva, la abstracción de un *jardín artificial* que se ha creado por la condensación del medio natural en que se inserta, aunque a otra escala. También puede entenderse como paseo porticado, es decir, un *mueble* más del paisaje que se configura a lo largo del río. El paseo cubierto es la primera alternativa que Asplund ofrece al visitante del Pabellón: el camino *Hacia el Sena* a través de este bosque petrificado, sintiendo la presencia del edificio pero sin penetrar en él.

Este recorrido lateral para llegar al Pabellón es muy distinto de cómo Asplund lo plantea en otras ocasiones. Observemos el itinerario de acceso a la Capilla del Bosque (1918-1920). Aquí el pórtico del edificio queda enmarcado desde la entrada de la tapia, entendida como una embocadura, que se dispone frontalmente para recoger el camino que sigue el duelo hasta llegar al interior abovedado de la capilla, donde tendrá lugar la ceremonia de despedida. Éste es un recorrido procesional que se enfatiza mediante una direccionalidad claramente establecida.

Otro ejemplo de recorrido frontal es el acceso al Tribunal de Lister (1917-1921). En este caso se aprovecha la linealidad y longitud del camino que lleva a la entrada principal del edificio para dibujar su silueta y hacer un tema de su presencia, tal como lo expresa Asplund en algún dibujo inicial. El itinerario que conduce a la Sala de Justicia penetra en el interior con tal fuerza que parece ser la causa de que dicha sala se desplace fuera de los límites del propio edificio, lo cual produce el abombamiento del ábside. No es un final de consolación y recogimiento, como ocurre en la Capilla del Bosque (en cuyo interior ni siquiera se percibe la posición descentrada del féretro), sino una llegada con direccionalidad tensa hasta el sillón del juez.

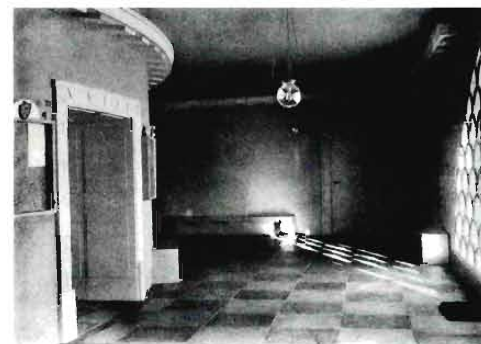
No obstante, en el Tribunal de Lister también se utiliza la idea del recorrido alternativo. La encontramos, por ejemplo, en la curva con que la Sala del Tribunal se adentra en el vestíbulo y que sugiere el *resbalamiento* sobre ella (como si se ofreciera una escapatoria del juicio), lo que aún se acentúa con la deformación de las paredes laterales del vestíbulo abiertas hacia otras dependencias. Por otra parte, la escalera semicircular de la puerta principal ofrece diversas direcciones posibles en la salida, de igual forma que permite llegar desde caminos laterales, con lo que se matiza el énfasis del acceso frontal al edificio y se valora también la importancia de la visión sesgada.

En el Pabellón para la Exposición de París, el espacio porticado se presenta, por tanto, como soporte de un recorrido aleatorio en contraposición al pasadizo que discurre por debajo de la galería superior. Este pasadizo, limitado por machones prismáticos que configuran una secuencia de puertas, se dispone ortogonalmente al paseo principal y termina en una fuente⁸. Es la conexión directa entre el paseo y el río, el camino más corto. En el alzado principal del Pabellón que Asplund dibujó para el concurso, se muestran los dos pasajes superpuestos y la doble escalera, que configura una especie de exedra en torno al pasadizo. Pero, como ya se ha dicho, esta visión frontal no es muy importante y muestra, en todo caso, la ya citada independencia en el tratamiento de las diferentes partes del edificio. Para avanzar por el pasadizo, es necesario girar desde el paseo y recuperar la *frontalidad imposible* del Pabellón. Un giro parecido se produce en las entradas de la Biblioteca de Estocolmo (1920-1928) y del Cementerio del Bosque (1915-1940), que realizó con Sigurd Lewerentz.

En la Biblioteca, la rampa italiana que conecta la calle con el acceso principal hace el papel de una articulación, que proporciona el *tiempo suficiente* para que el usuario se sitúe en el camino que le llevará desde la entrada al centro de la sala de lectura.

La exedra que conduce al acceso del Cementerio Sur de Estocolmo se prolonga en un *paseo* que une dos espacios exteriores de cualidad bien distinta. Asplund entiende que el ritual de llegada necesita un tiempo de acomodación y, por ello, la entrada se realiza a lo largo de un espacio *profundo* con entidad en sí mismo. Esta situación ya se producía en la Capilla del Bosque, tanto en la portada de la tapia como en el tránsito desde el pórtico al interior de la capilla.

El pasadizo del Pabellón de París también se convierte en una entrada *profunda* hacia el Sena, de manera que el hecho de traspasar ese umbral que une dos espacios al aire libre tiene la capacidad de resaltar las cualidades distintas que posee el *nuevo lugar exterior*.



124. Vestíbulo del Tribunal de Lister 1917-1921.



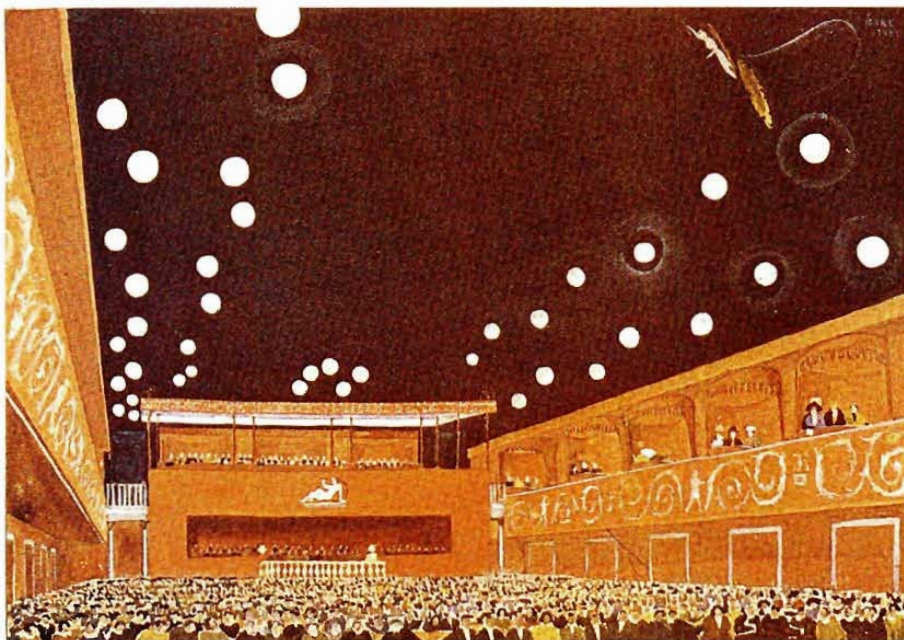
125. Cementerio del Bosque en Estocolmo. Entrada principal y camino de la cruz.

8. Es característico en los edificios de Asplund el empleo de elementos y objetos diversos. Las fuentes constituyen uno de esos elementos recurrentes. Sobre este tema puede verse el análisis que el autor de este texto hace en: "Bebiendo en las fuentes de Asplund", publicado en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, celebrada en Madrid y editado por la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura del MOPU, Madrid, 1987.

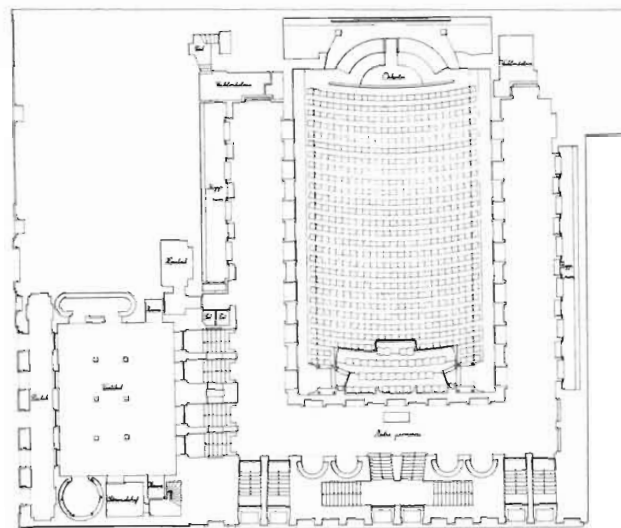
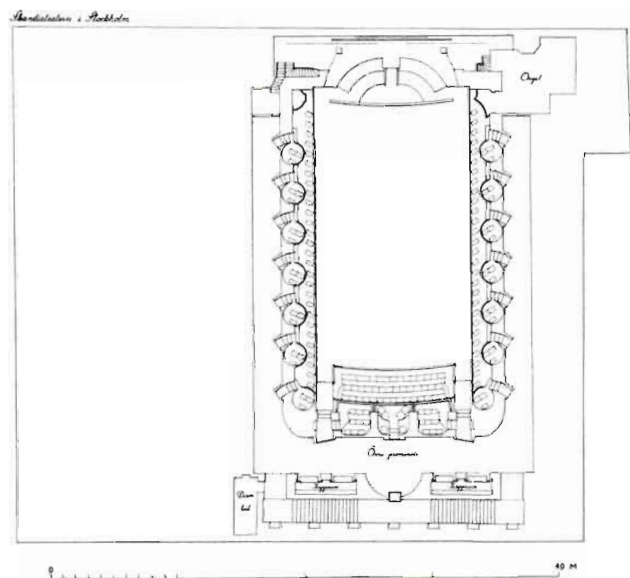
126. Cine Skandia en Estocolmo 1922-1923.
Dibujo del interior de la sala.

127. Cine Skandia en Estocolmo 1922-1923.
Planta principal con la galería de acceso a los palcos.
Escala 1:600.

128. Cine Skandia en Estocolmo 1922-1923.
Planta baja. Entrada, vestíbulos y patio de butacas.
Escala 1:600.



126

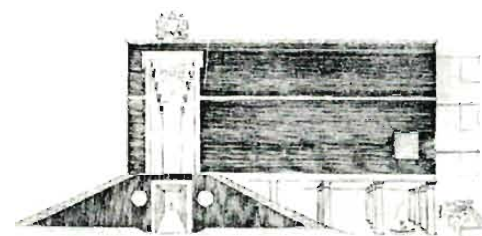


127 128

El acceso al interior del Pabellón se realiza por la doble escalera que recoge el tránsito desde el paseo y lo conduce a la galería de la planta superior. Estas escaleras están ligeramente inclinadas respecto al eje del paseo, de manera que el ángulo de giro hacia la galería es mayor de 90°. No obstante, al subir por cada una de ellas aún se presenta, en el rellano, la alternativa de descender por la otra escalera o penetrar en el edificio. Desde el lugar donde ambos tramos confluyen, arranca la galería flanqueada por columnas corintias que transcurre tangente a la sala de exposiciones sin acusar su presencia, para terminar en el balcón que mira de nuevo hacia el río. De esta manera, el acceso a la sala principal tiene que hacerse mediante un desvío voluntario de este itinerario lineal, que está reforzado por la tensión entre la confluencia de las escaleras y el balcón en el extremo opuesto, así como por la enfática repetición de las columnas, tal como se muestra en la perspectiva.

Aparece, una vez más, la disposición de caminos alternativos para recorrer el edificio. Ya nos referimos a ello al observar el Tribunal de Lister. Asplund valora la idea del tránsito mediante la presentación de estas opciones como si se tratara de un juego en el que es necesaria la participación consciente del usuario, el cual se encuentra ante esa posibilidad (necesidad) vital de decidir. Tantos otros ejemplos de esta situación podrían encontrarse en las obras de Asplund, por ejemplo, la propuesta del Concurso para la Cancillería Real en Estocolmo, que realizó en colaboración con su compañero Ture Ryberg durante 1922. Aquí, el área principal se divide en cuatro edificios situados entre una avenida porticada y el canal, que miran al gran ábside del Parlamento. Desde la avenida se penetra en los patios de estos edificios, y desde allí se ofrece la opción de llegar por dos caminos laterales simétricos hasta las escaleras que reúnen estos pasos en una entrada central (como ocurre en el Pabellón). Pero además existe una tercera alternativa que consiste en descender por una rampa, cuya anchura aumenta progresivamente, para *escapar* pasando por debajo de los edificios hasta llegar al agua.

En el proyecto del Cine Skandia en Estocolmo (1922-1923) también se considera el movimiento del público como un argumento importante en la definición de la propuesta. El estudio de las plantas muestra cómo la posibilidad de seguir los recorridos por caminos distintos, que se mantienen paralelos o se bifurcan, no surge de la directa resolución del programa funcional, sino que crean un tejido de relaciones complejas entre las diferentes partes del edificio. En este caso, el entramado de acontecimientos se produce en el espacio que media entre dos ámbitos: la calle por la que se llega al edificio, el exterior urbano, y el *exterior* ficticio que constituye la sala de proyección del cinematógrafo tal como aquí se concibe.



129. *Vers la Seine*. Concurso de 1924 para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925). Alzado frontal.



130. Concurso para las Cancillerías Reales de Estocolmo, 1922. Plano de situación.

131. Villa Snellman, 1917-1918: las puertas.

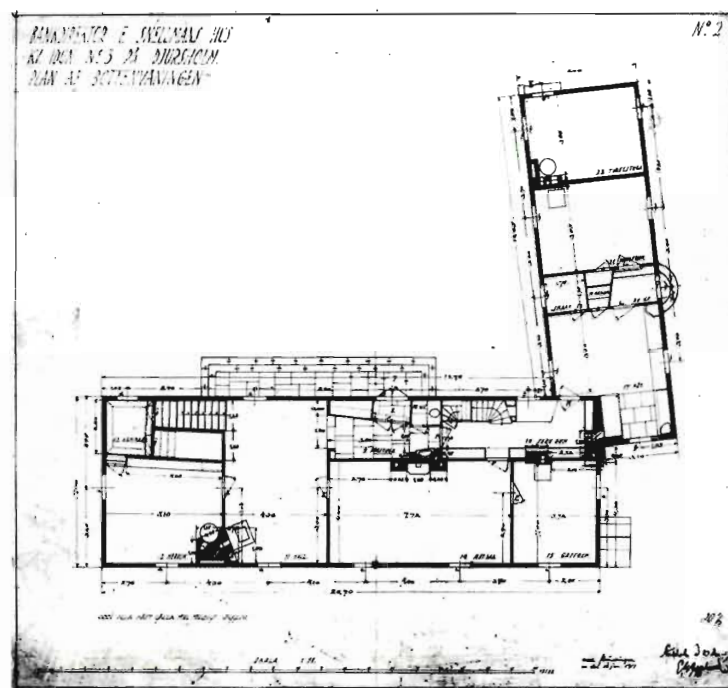
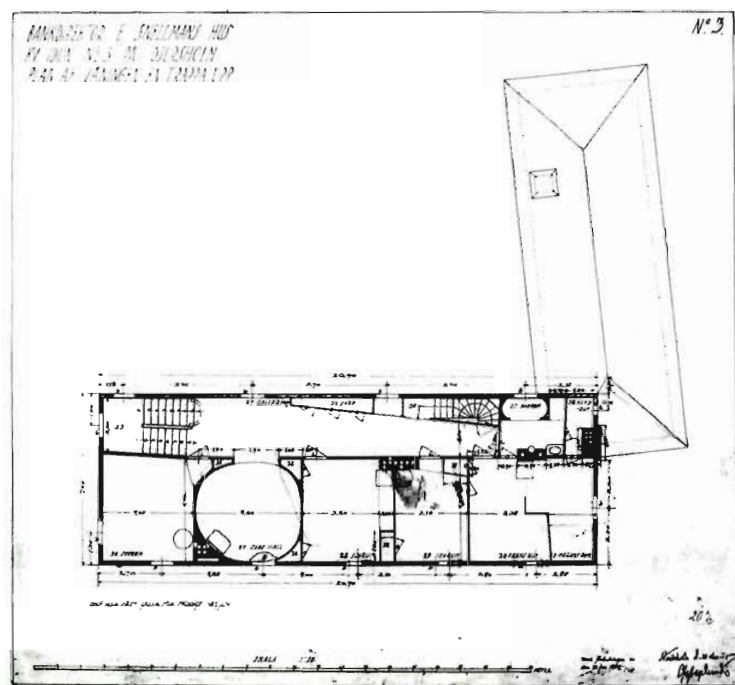
132. Villa Snellman, 1917-1918: escalera hacia la galería de la planta principal.

133. Villa Snellman, 1917-1918. Planta principal. Escala 1:300.

134. Villa Snellman, 1917-1918. Planta baja. Escala 1:300.



131 132



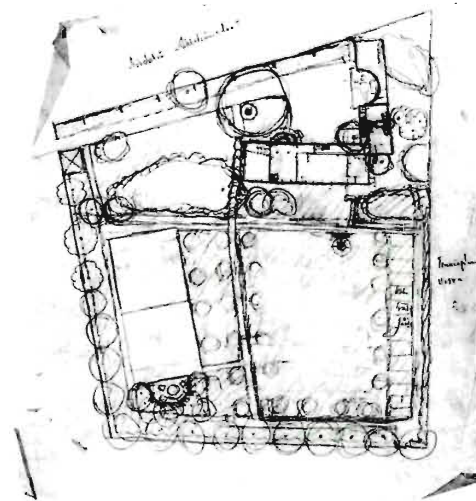
133 134

El interés que Asplund muestra en el tratamiento de los espacios intermedios y las sugerencias de uso que estos lugares condensan da la clave del valor que adquieren en cada el proyecto. Asimismo, desempeñan un papel importante no únicamente como nexos entre las partes del edificio, sino también como elementos con entidad propia. Ello es de nuevo evidente en el Cine Skandia, donde el atrio, el vestíbulo, las escaleras, la galería, etc., constituyen una secuencia de ámbitos cuidadosamente articulados.

En las primeras obras ya encontramos esta atención a los mecanismos de llegada, acceso y recorrido de los edificios. Nos hemos referido a ello al comentar la Capilla del Bosque o el Tribunal de Lister, pero unos años antes, la Villa Snellman (1917-1918) se había proyectado con planteamientos similares. En esta casa, el recorrido hacia la entrada forma una espiral de paulatina aproximación que permite, primero, ver la casa en su fachada sur, alejada y sobre una elevación suave, después bordear el edificio, casi oculto por la vegetación hacia el oeste, y, por último, girar en torno al gran roble tras el cual se nos presenta el acceso. Puede observarse cómo la situación de la casa, muy próxima al límite norte para aprovechar la existencia del árbol, está valorando este recorrido, pero también el giro del pabellón de servicio y el mismo interior de la casa son activados por el movimiento que se realiza en el exterior para acceder a ella.

Las puertas de la casa constituyen también un punto de atención importante. La posición centrada de los dos huecos en la fachada principal, sobre el podio de piedra, subraya la cualidad de piezas fundamentales en la secuencia del itinerario, aunque será su tratamiento concreto el que termine por configurar su cualidad dentro del juego de dualidades y simetrías imposibles que la casa plantea: *la puerta de entrada y la puerta de salida*. En el podio de piedra ya se pisa un suelo firme, un suelo donde el barro o la nieve pueden ser controlados; la puerta de entrada da paso a una pequeña *cámara de descompresión*, que sirve de adaptador climático de la casa y, con la disposición oblicua del muro opuesto al de fachada, dirige el recorrido de entrada hacia el vestíbulo, ya calefactado, y lo diferencia del tránsito de servicio para el que necesariamente debe quebrarse la continuidad de la espiral.

A partir de este punto, el simple rectángulo de 21 x 7 metros, en el que está inscrito el pabellón principal, se organiza mediante una disposición de lugares que podrían entenderse como propios de una casa: la sala, el comedor, el estar privado, los dormitorios, etc., pero que se definen principalmente por la relación espacial que establecen entre ellos, así como con el espacio exterior y los itinerarios: las piezas que se abren a las dos orientaciones de la casa o sólo a una de ellas, las habitaciones



135. Villa Snellman, 1917-1918. Croquis del plano de situación.

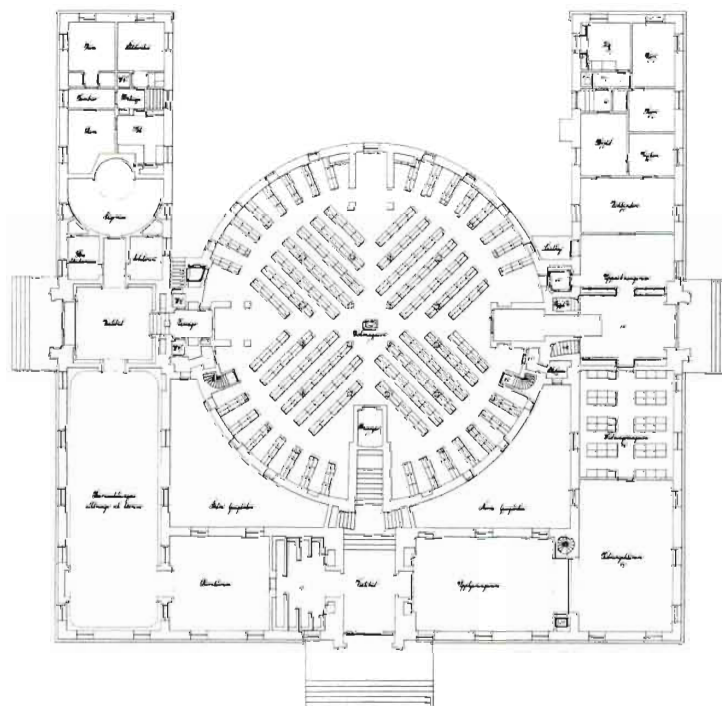
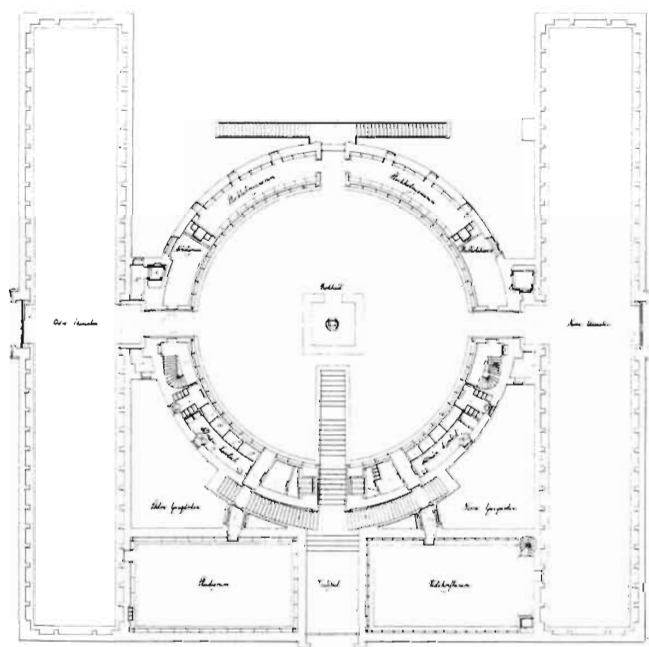
136. Acceso a la sala de préstamos de la Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1920-1928.

137. Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1920-1928. Planta principal. Escala 1:600.

138. Biblioteca Municipal de Estocolmo, 1920-1928. Planta baja. Escala 1:600



136



137 138

que permanecen tangentes al tránsito o las que es preciso atravesar para llegar a otras, lugares de paso o remansos del tránsito.

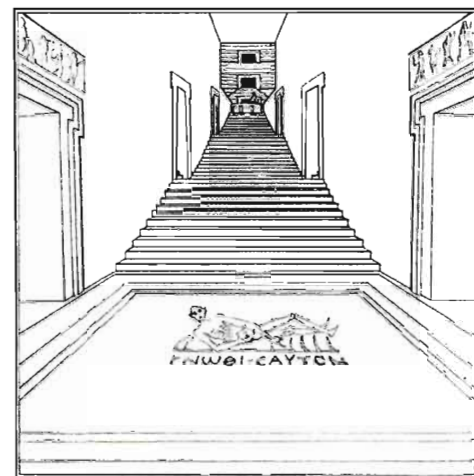
En todo este proceso es especialmente importante el uso que se hace de la articulación de los itinerarios. No es igual la escalera que prolonga el movimiento de llegada que la que recorre la casa en sentido vertical, del sótano al desván, y que llega a la planta alta desde el interior de un armario. Cada una de las puertas de la casa define muy bien su relación con el movimiento a través de ella y se distingue con claridad su tamaño, aspecto o sentido de apertura. Unas puertas prolongan el acceso, tal como sucede con la del vestíbulo, otras se abren hacia la entrada con el gesto con que un amigo abriría los brazos para recibir al recién llegado. Las puertas que ocultan los lugares más privados se cierran por la simple fricción del tránsito, como ocurre con la que se encuentra al final de la escalera. El salón principal de planta baja y el estar privado del nivel superior ni siquiera tienen puertas.

Todo el interior de esta *caja complicada* de crujiá y media con la que Asplund trataba de “dar respuesta a una casa moderna” parece activarse desde el itinerario en espiral que se recorre para llegar a la entrada; esta elaboración diversa de los elementos que construyen el interior de la villa muestra cuánto desde la sensibilidad del arquitecto es posible concebir todo un universo de situaciones dentro de este sencillo prisma.

Recordemos de nuevo el Cine Skandia y la galería que da acceso a los palcos de la planta alta. Allí una secuencia *de entradas* diferentes, que se presentan como opciones para acceder al mundo mágico del interior de la sala, juegan con esa sensación de enigma al presentarse cada una de ellas como la puerta de un *armario de los secretos* que uno debe abrir para aventurarse en su interior sin saber a donde será conducido.

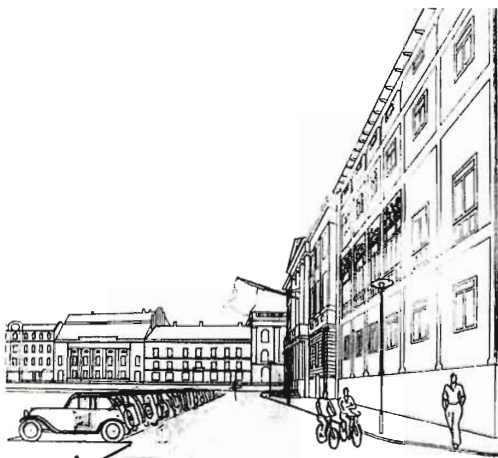
Los primeros dibujos para la Biblioteca de Estocolmo también reflejan la idea del itinerario como una cuestión esencial. Desde los primeros esquemas, Asplund piensa en el recorrido ascendente de acceso al edificio —desde el exterior hasta la Sala de Lectura—, en cuyo inicio aparece grabado en el suelo el precepto delfico “cógnocete a ti mismo”, en caracteres griegos, que recuerda al visitante la importancia de tal actitud como condición previa para discernir y valorar cualquier estímulo que llegue del exterior.

El ascenso comienza en la rampa italiana que une la calle con las puertas de la Biblioteca, las cuales se disponen en el rellano final con una imagen liviana y potente a la vez. El diseño de sus elementos, en concreto la retícula metálica que enmarca el



139. Perspectiva del acceso a la Biblioteca Municipal de Estocolmo en la propuesta de 1921.

9. Asplund describe así sus intenciones en el texto que publicó sobre la Villa Snellman en la revista *Byggnästen*, en el año 1918.



140. Perspectiva de 1935 para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo con la entrada a través del edificio antiguo.



141. Escalera secundaria de los Tribunales.

vidrio y constituye una débil membrana entre dos mundos y los manillones con las figuras en bronce de Adán y Eva, puede ser objeto de especulaciones diversas sobre su sentido específico y el simbolismo que encierran, pero muestra de forma inequívoca el valor que para Asplund concentra este lugar. Tras la puerta aparece el vestíbulo con sus negros estucos que acentúan el tránsito de la oscuridad a la luz: la llegada al centro del edificio, si se ha seguido el camino recto prescindiendo de otras posibilidades.

Al estudiar las diferentes propuestas que Asplund realizó para ampliar el Tribunal de Gotemburgo (desde el año 1913 en que ganó el concurso hasta 1937 cuando el edificio finalmente se construyó), se aprecia la importancia que da a todos los elementos que articulan el movimiento hacia el edificio y dentro de él.

En la propuesta de 1913, Asplund propuso suprimir la entrada principal del Ayuntamiento neoclásico y situarla en la fachada lateral porque así se confería un nuevo valor a la puerta secundaria que ya existía. Pensó en un *camino* que partiendo desde el canal, que discurría paralelo a esta fachada, penetrara en el edificio antiguo y, a través de él, llegara hasta las nuevas salas para los tribunales que se disponían en el extremo opuesto. Esta acción era coherente con la propuesta de la nueva fachada que envolvía el antiguo Ayuntamiento y su Ampliación. Pero es importante darse cuenta del valor que se otorga al itinerario de acceso, a la disposición de la nueva entrada y a la ligadura funcional de las dos partes en toda la operación que se realiza para enlazarlas y conseguir la apariencia de *edificio único* con la que Asplund obtuvo el encargo del proyecto.

Asplund recorrió un largo camino entre la propuesta de 1913 y el proyecto definitivo para la Ampliación, veinticinco años después. El radicalismo de aquella primera idea fue cediendo ante la posibilidad de que el edificio neoclásico se mantuviera y llegó a incorporar la reflexión sobre el valor de esta presencia con respecto al nuevo edificio que iba a situarse a su lado. Pero la llegada a la solución final no se produce hasta que se disipa la incertidumbre sobre la forma de entrar, que, como se había intuido desde el principio, tan importante sería al pensar en el grado de relación o independencia entre las dos partes, así como en su carácter. Y ello se resolvió cuando Asplund supo que la Ampliación no tendría su propia puerta y que el acceso debería realizarse definitivamente desde el antiguo Ayuntamiento, tal como se muestra en algún dibujo anterior al proyecto construido. Esta decantación por la *dependencia funcional*, junto con la afirmación de la *independencia figurativa*, es uno de los temas

complejos que la solución definitiva propone, y constituye, sin duda, una fuerte ligadura entre el edificio antiguo y la ampliación moderna.

En los múltiples dibujos que Asplund hizo durante estos años para los Tribunales de Gotemburgo es posible percibir las dudas y los sucesivos tanteos sobre las formas de entrar y cómo incidían en la arquitectura que quería proyectar. Así ocurre con la reflexión sobre el sentido frontal o lateral de los accesos y el distinto carácter que con ello se confería a la Ampliación, o con los cambios de escala de las puertas. Otra cuestión muy importante en la evolución del proyecto es la disposición, forma y trazado de las escaleras y su función en la secuencia o discontinuidad de relación con respecto a las entradas y los espacios públicos fundamentales: el patio y el vestíbulo.

Verdaderamente se podría describir esta secuencia de propuestas por la distinta forma de concebir el movimiento en cada una de ellas; desde aquel primer camino que unía el agua del canal con la sala principal de los Tribunales hasta el itinerario finalmente construido, que se quiebra en la portada frontal del antiguo Ayuntamiento para terminar de materializarse, como una maquinaria muy precisa, en la tendida escalinata de la Ampliación o en el ascensor liviano y exento que *cose* literalmente los distintos niveles a través del vacío del nuevo vestíbulo.

El contrapunto de estos itinerarios son los espacios de quietud. Así, el vestíbulo de la Ampliación se presenta como esa gran sala con cualidades tan diversas de luz y espacio, en la que se puede caminar y también encontrar los lugares de reposo. Al proyectar estos mecanismos, se piensa en su capacidad para acelerar o frenar el movimiento, por ejemplo, la escalinata principal con su trazado a medio camino entre escalera muy tendida y rampa de inclinación excesiva, que introduce un *tempo* más lento en la subida, posiblemente nerviosa, de las personas hacia las salas del Tribunal¹⁰.

El mobiliario de la Ampliación, concebido por Asplund en su práctica totalidad, contribuye a definir de forma precisa la cualidad de estos ámbitos, aunque los *muebles* tienen a su vez grados de movilidad bien distintos. Los lugares más convencionales de espera se crean mediante las sillas y los sillones, de madera o de mimbre, alrededor de pequeñas mesas que se sitúan sobre alfombras cuidadosamente dispuestas en el suelo de piedra que se extiende desde la entrada o en la galería de la planta principal, entre la cristalera que mira al patio y la balaustrada de finas varillas metálicas sobre el vestíbulo. Otros sitios para estar se disponen como pequeños *escritorios* que se forman junto a la protección más opaca que limita el vacío sobre el vestíbulo



142. Ascensor en el hall de los Tribunales de Gotemburgo.

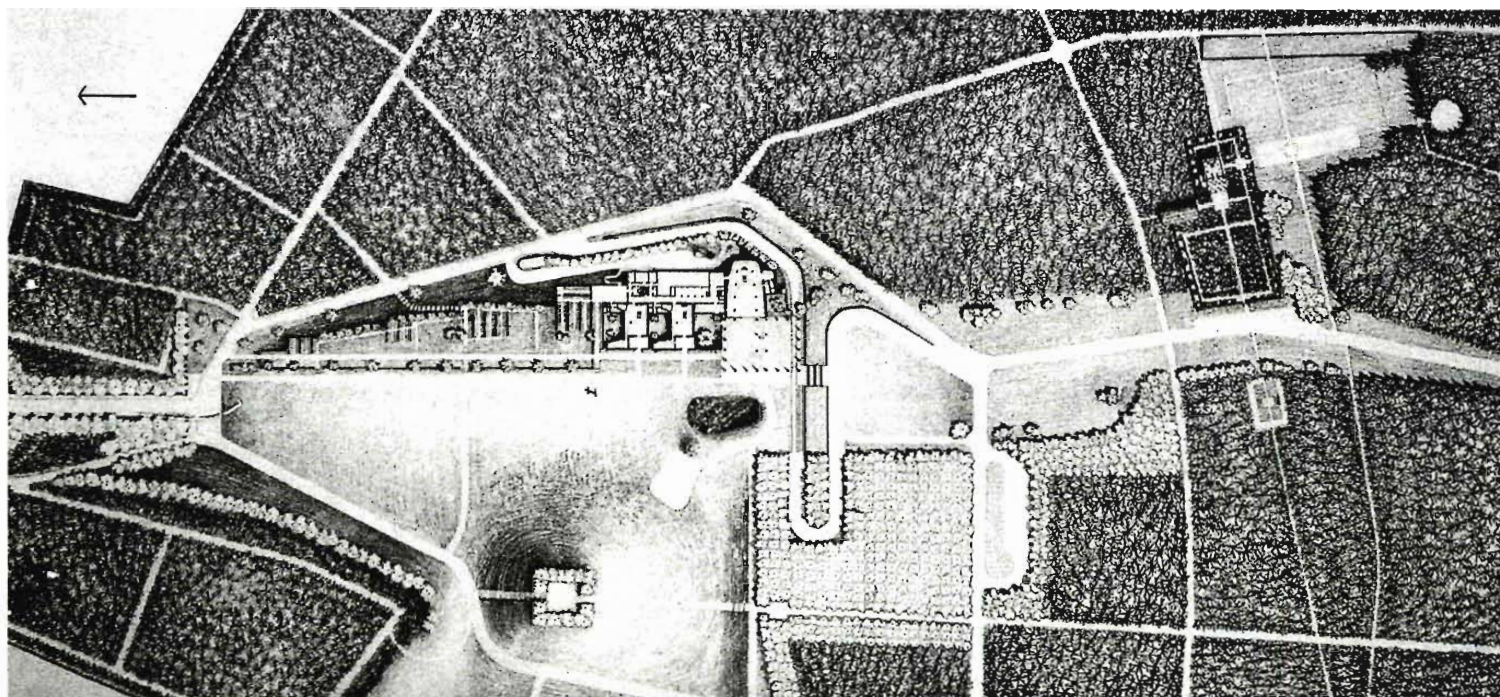
10. Carl-Axel, en su texto "Artist and professional. Glimpses from Asplund's last years", hace referencia a esta condición *psicológica* del itinerario al referirse al trazado de la escalera principal de la Ampliación, donde señala: (...) disminuyó su comodidad apartándose de la fórmula $(h+2c=60-63\text{ cm})$ y reduciendo la contrahuella y la huella a 11 y 35 cm respectivamente. No es una escalera para procesiones, sino sencillamente un medio para calmar espíritus agitados. En CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Estocolmo, Stockholm Arkitektur Förlag in association with Gingko Press Hamburg and the Swedish Museum of Architecture, 1985. (Trad. esp.: *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988).

143. Colina de la Meditación y lugares rituales al aire libre en torno al Pórtico de la Capilla de la Cruz del Cementerio del Bosque de Estocolmo.

144. Cementerio del Bosque. Planta de ordenación del Cementerio Sur de Estocolmo en torno a las capillas y el crematorio, 1940.



143



144

en tres de sus lados, y desde los que es posible observar a través de los huecos que se abren en los *plegamientos* del peto de madera que dan lugar a estos escritorios.

Muchos otros *muebles* construyen el interior de este vestíbulo y se convierten en piezas servidoras de la estancia y del tránsito, como la cabina de teléfono o la fuente para beber, que se disponen con la naturalidad de objetos simplemente utilitarios. Incluso las dos paredes curvas que encierran las salas de los Tribunales en el lado norte parecen haberse concebido como si fueran dos grandes piezas del mismo mobiliario que, al juntarse, producen las entradas *profundas* a dichas salas, cuyo acceso se indica muy sutilmente mediante casi invisibles puertas de vaivén.

Otros elementos, como el omnipresente reloj en el que la relación entre el tiempo y el movimiento tiene lugar inevitablemente, o la escalera secundaria que se *desparra* por el suelo del nivel principal para recoger o depositar allí el tránsito hacia las dependencias más privadas, podrían entenderse también como piezas que establecen relaciones diversas con la forma de concebir los itinerarios.

En otros proyectos, Asplund define la entrada a través del estudio cuidadoso de la escala y del movimiento en cada uno de los elementos que se emplean para construirla, y, a veces, mediante una simple yuxtaposición de partes con cualidades distintas. Ambos mecanismos se emplean en el Cementerio del Bosque. Durante la subida que lleva hasta la Capilla de la Santa Cruz, este símbolo, que en cierto sentido anuncia el final del camino, se percibe al principio con un tamaño mayor que el que en realidad tiene y ello es debido a su posición ligeramente avanzada con respecto al pórtico, que se dispone al otro lado del camino, y al cambio de inclinación del terreno cuya pendiente varía de forma imperceptible. Tanto el pórtico como la cruz adquieren una escala monumental, pero sería difícil describirlos en términos de tamaño.

Al culminar el itinerario que pasa tangente al pórtico, se percibe más claramente su relación con la capilla que está tras él. El pórtico podría entenderse como un elemento independiente o como el atrio de la capilla, pero, además, constituye en sí mismo un lugar de confluencia de caminos. El *impluvium* ocupa el centro sólo según uno de los ejes, precisamente el que aparece *negado* por su posición relativa con respecto al de la capilla adyacente y por la situación de la llegada del féretro en el vehículo fúnebre. Es, por tanto, una pieza estática sólo desde algunos puntos de vista. Ambos elementos, el pórtico y la capilla, están simplemente situados uno junto al otro y la fisura entre ellos se cubre mediante una dosel de piedra y metal que



145. Entrada a las Salas de Justicia de la crujía Oeste en los Tribunales de Gotemburgo.



146. Nichos al borde del camino de la Cruz en el Cementerio del Bosque.



147. Patio de entrada a la Capilla de la Esperanza desde el camino de la Cruz en el Cementerio del Bosque.



148. Entrada lateral a la Capilla de la Fe en el Cementerio del Bosque.

sugiere una movilidad petrificada. La interferencia entre uno de los pilares del pórtico y el eje de la capilla se resuelve mediante la supresión de aquel, con lo que se *libera* el espacio para la llegada del cortejo fúnebre. Además, la puerta de la capilla está construida como una celosía transparente, es una gran reja que puede desaparecer descendiendo bajo el suelo. Cuando esto ocurre adquieren protagonismo unas ligaduras que hasta ese momento lo eran potencialmente, y se hace más evidente el juego de relaciones establecidas en este lugar de transición: la extensión funcional del espacio, la continuidad de los pavimentos, el orden visual de los pilares, etcétera. Al mismo tiempo, cobra fuerza la vinculación de este lugar con los elementos constituyentes fundamentales: tierra, fuego, aire, agua y éter.

Las tumbas, hacia las que el camino de la Cruz se bifurca, consisten en pequeños nichos albergados en los muros que flanquean este itinerario como si fueran tapias. Éstas se interrumpen para dejar paso hacia otros ámbitos que, a modo de jardines, se disponen entre ellas. Hay un amplio repertorio de materiales y texturas diferentes para construir estos caminos secundarios, engarzados con naturalidad en este paisaje artificial.

Cualquier rincón esconde una reflexión profunda sobre el movimiento, por ejemplo, la entrada a las salas de estar junto a las capillas secundarias. El camino atraviesa oblicuamente la tapia y a través del jardín llega a un patio enlosado. La puerta está próxima a una de las esquinas y protegida por una marquesina de piedra, apoyada sobre perfiles metálicos, de similar construcción a la que cubre la fisura entre el pórtico y la Capilla de la Santa Cruz. Este *toldo petrificado* crea un primer ámbito para albergar la llegada, resguardado del sol y de la lluvia que resbala por su pendiente suave hasta el canalón de cobre, visible en su borde, que la conduce hasta la esquina y, por la bajante, hasta el suelo del patio donde desaparece por el sumidero.

Luego, en el camino hacia la entrada, debe subirse un pequeño escalón que limita una plataforma curva, descentrada respecto al eje de la puerta para hacerle sitio y permitir que su hoja se abra al exterior. Así se llega a la sala de espera. La puerta es de madera y todos sus mecanismos se han construido con precisión absoluta desde esta consideración al gesto humano que supone traspasar el umbral. En la forma de pensar este sencillo espacio se expresa una actitud diametralmente opuesta al mecanicismo esquemático, ya que se propone a partir de una minuciosa reflexión sobre el movimiento.

La misma observación podría hacerse de otros espacios, por ejemplo, la escalera que sube a la colina de la Meditación y cuya pendiente se suaviza conforme avanza el itinerario para compensar el esfuerzo de llegada, o los diversos elementos que enmarcan el tránsito, como los bancos y las fuentes.

También en el Pabellón para la Exposición de París se emplean mecanismos de yuxtaposición entre la galería porticada de la planta superior y la sala principal de exposiciones. La situación es muy distinta de la del Cementerio del Bosque y quizá no pueda considerarse un precedente directo, pero en el fondo podemos adivinar una actitud similar. Observemos cómo se produce la conexión entre ambos elementos en la propuesta del Pabellón.

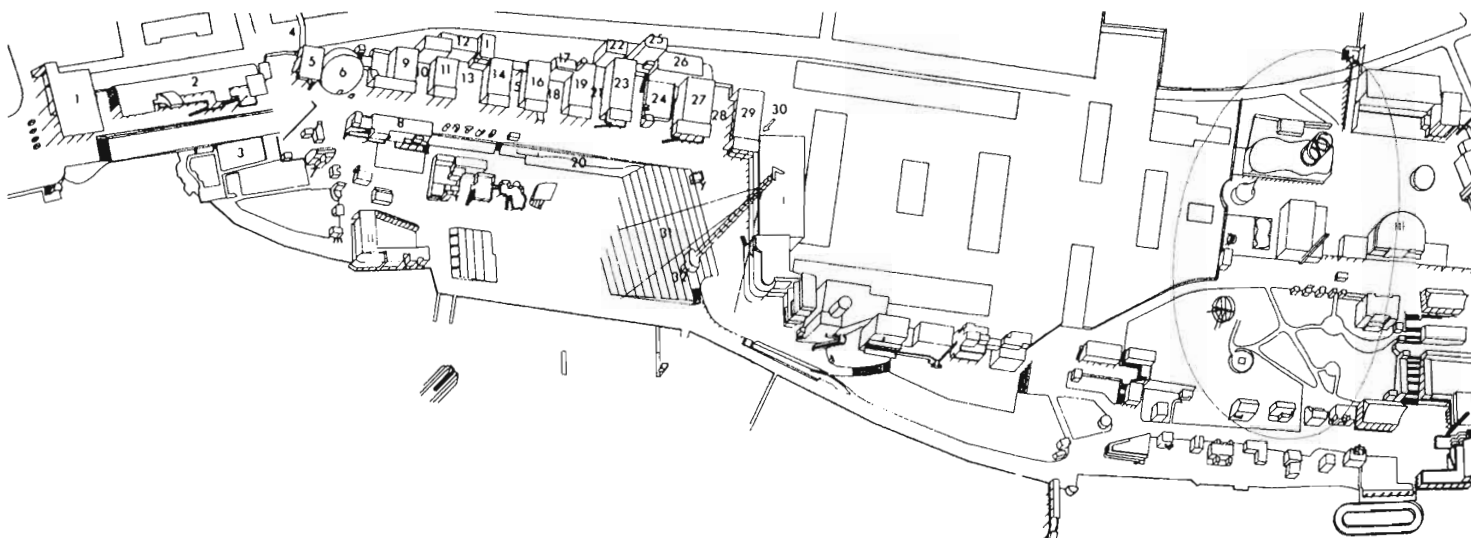
La galería de la planta superior está flanqueada por una secuencia de columnas corintias. Dicho espacio se concibe según una organización simétrica, como si su apertura hacia el interior del Pabellón en uno de los lados no fuera muy importante. Es cierto que la simetría está matizada por la disposición de los objetos y los elementos ornamentales, pero al observar de nuevo el dibujo de la planta se aprecia que la sala de exposiciones está unida a la galería mediante una simple yuxtaposición.

La disposición relativa con respecto a la sala de exposiciones de los tres primeros intercolumnios de la galería establece un eje de simetría que es inmediatamente negado por la organización del espacio interior para exposiciones. No obstante, la sección nos proporciona otros datos sobre la manera en que ambos espacios están unidos. El sofito de la galería y el dintel de la línea de columnas se articulan con la sala de exposiciones a través de un *espacio neutro*, en sombra, que permite situar el techo de ésta a una cota inferior a la del apoyo del pórtico, configurando así la embocadura hacia el lugar donde la exposición tiene lugar. Desde esta *entrada*, la altura del techo desciende de forma escalonada según avanzamos hacia el interior. El recorrido podría terminar en el pequeño ábside con luz cenital, que se sitúa diagonalmente al acceso sugiriendo un itinerario *natural* que podría resbalar por el paramento curvo para volver de nuevo hacia la salida. Pero a la derecha de este foco, la presencia de una puerta sugiere otra posibilidad: la entrada a la pequeña sala que se ilumina lateralmente desde un mirador por el que el visitante puede asomarse a la avenida. Sin embargo, tampoco esta sala es el final del recorrido que insinúa su continuación más allá, tras la forma convexa del ábside.

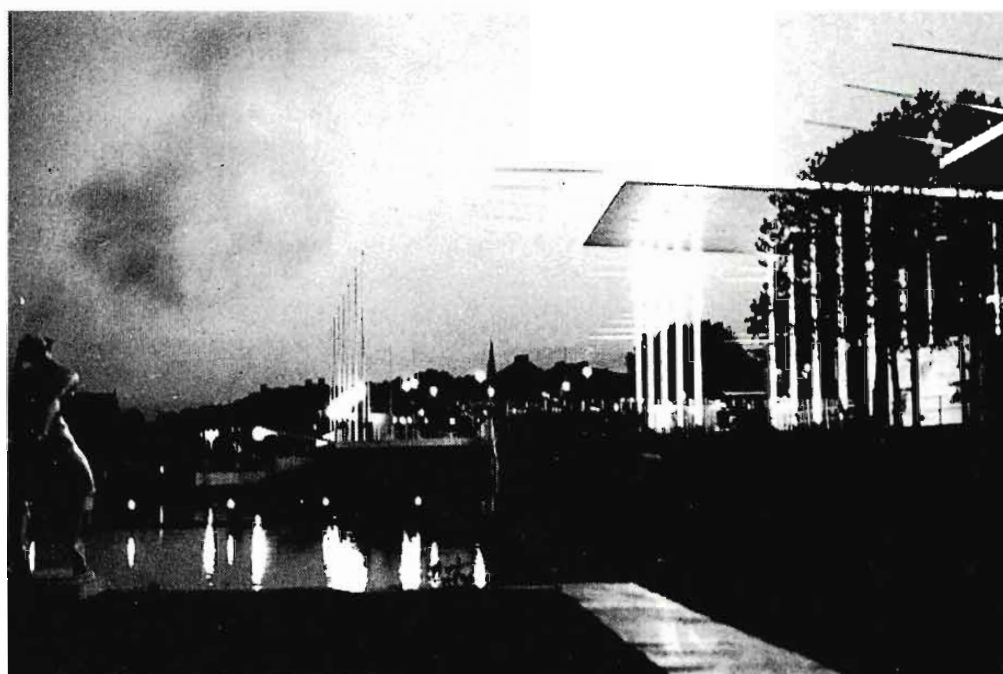
La idea de itinerario vuelve a ser muy importante en otra propuesta para un espacio de exposiciones pero a mayor escala: la Exposición de Estocolmo, que Asplund



149. Camino escalonado en la colina de la Meditación del Cementerio del Bosque de Estocolmo.



150



151 152

proyectó entre 1928 y 1930. La sorprendente opción estilística con que se proyecta la Exposición, que proponía una arquitectura provocadoramente moderna para la sociedad sueca de este momento, fue entendida entonces como una ruptura dentro de la trayectoria profesional de Asplund. En el fondo, muchos no entendieron que aquel arquitecto con posibilidad de ser maestro de la arquitectura sueca se hubiera convertido en el artífice de una figuración extranjera tan alejada de las tradiciones autóctona, conocidas Pero en el trazado y la ordenación de los espacios abiertos en relación con los edificios se trata de construir un espacio *urbano* no tan coherente con los programas que la Arquitectura Moderna defendía.

Asplund había visitado en 1928 la Weissenhof de Stuttgart, pero la concepción de *ciudad jardín* en este barrio moderno tiene muy poco que ver con la propuesta para la Exposición de Estocolmo. Aquí el conjunto está organizado por un itinerario principal, un paseo sinuoso que progresivamente se acerca y aleja del borde del agua. En él pueden distinguirse diversas articulaciones: el pórtico de entrada, la plaza del festival y las calles (callejones sin salida) entre los pabellones, como elementos que estructuran el *espacio urbano* de la Exposición. Los pavimentos y la cuidada jardinería, la transición suave desde los espacios abiertos a los cubiertos y cerrados, así como las relaciones entre los distintos niveles mediante gradas, escalinatas y escaleras de muy diferentes tipos, remiten de nuevo a la importancia que tiene su diseño concreto para crear el tejido, para estructurar la trama del gran escaparate que la Exposición representa.

En la Exposición de Estocolmo, como ya se planteaba en el Pabellón de la Exposición de París, se valora el itinerario como una categoría esencial de la propuesta. La forma de acercarse al edificio, la entrada y los recorridos a través de él son temas fundamentales. Y esta intención se sustenta en el perfecto diseño de ciertos elementos que ordenan, estructuran y articulan los recorridos. Así, por ejemplo, el pórtico de acceso se presentaba como la pieza principal, sostenido por las columnas de acero inoxidable que en las visiones nocturnas se transformaban en simples líneas de luz.

Para Asplund, una clave importante del proyecto consiste en dar nombre a estos elementos como acción fundamental en el proceso creativo, porque este sonido les dota de contenido real incluso antes de tomar las decisiones para definir su figuración concreta.

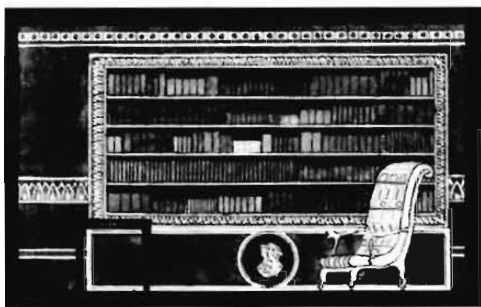
150. Perspectiva axonométrica del acceso e itinerarios alternativos en la Exposición de Estocolmo de 1930.

151. Escalera para la cabina en la base del mástil publicitario de la Exposición de Estocolmo de 1930.

152. Vista nocturna de la Exposición de Estocolmo de 1930 con el pórtico iluminado.



153. Calle entre los pabellones de la Exposición de Estocolmo de 1930.



154. Estudio para uno de los interiores del Pabellón Sueco de la Exposición de París de 1925.



155. Interior realizado por Asplund en el Pabellón Sueco de la Exposición de París de 1925.

En el Pabellón para la Exposición de París están presentes todos estos elementos que también aparecen de diferente forma en el resto de los proyectos: el pórtico, el pasadizo, la puerta, el balcón, la galería, etc., todas ellos son piezas con naturaleza propia, pero al mismo tiempo establecen una fuerte relación con la totalidad y la dotan de sentido.

Se ha hablado muchas veces de la libertad con que Asplund realiza sus proyectos. Esta libertad proviene en gran medida de la independencia en el tratamiento de las diferentes partes de un edificio, y afecta tanto a los aspectos funcionales como a los figurativos. Sin embargo, el conjunto se nos presenta al final como un hecho unitario, completo y coherente. Es como un *puzzle* compuesto por piezas que tuvieran la cualidad de poder apreciarse en sí mismas, pero con las que también pudiéramos jugar, encajándolas, para encontrar otras de mayor entidad y con un sentido nuevo. En este juego, los itinerarios y los elementos que los articulan tienen el papel de conectar las distintas partes, de producir esa sensación de unidad y construir el conjunto.

Aunque Asplund no ganó en 1924 el Concurso del Pabellón Sueco para la Exposición de París, fue llamado para proponer parte de los interiores del Pabellón construido por Carl Bergsten. Diseñó una pequeña dependencia y proyectó parte de su mobiliario, como el conocido sillón *Seine* de madera de ébano, cuero repujado a mano y adornos de marfil. Así se producía aquella independencia entre la arquitectura construida y los objetos que la habitan tan apreciada por Asplund. Sin embargo, al no ser premiado en la competición, no pudo completar su proyecto y ello impidió ver construido un edificio que hubiera ayudado a entender mejor un momento muy importante en el propio itinerario del arquitecto; al menos, realizó esta pequeña habitación.

Como si se tratara de una propuesta maldita, los originales que Asplund presentó al Concurso para el Pabellón de París se perdieron. Los datos por los que conocemos el proyecto están recogidos de su publicación en la revista *Byggmästaren*, en el año 1925".

A pesar de los escasos dibujos que muestran la propuesta del Pabellón para la Exposición de París de Gunnar Asplund, todos ellos poseen el encanto inicial de la sorpresa y el enigma. Su estudio nos descubre claves importantes sobre su manera de proyectar, sobre su forma de entender la arquitectura. La propuesta esconde un conocimiento fundamental. Como en otros edificios del arquitecto, podemos observar cuánto una caja simple da lugar a gran cantidad de acontecimientos complejos;

11. Los editores de la primera monografía sobre Asplund se refieren a esta circunstancia en la página que dedican al Pabellón de París de 1925, algunos de cuyos dibujos aparecen reproducidos con mala calidad. En HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940, op. cit.*, pág. 123.

cómo una forma aparentemente sencilla esconde un contenido rico y profundo. Pero igual que ocurre con el cofre del tesoro, que el Pabellón mismo representa, su secreto sólo nos es accesible cuando nos acercamos a él con actitud atenta, cuando somos capaces de abrirlo con cuidado.

Como se dijo al principio, el lema *Vers la Seine*, con el que Asplund presentó el proyecto del Pabellón para la Exposición de París en 1925, podría interpretarse como una alusión a Le Corbusier¹². Pero lo que sin duda recoge esta frase es la idea de proporcionar una articulación razonable y ordenada hacia el río, de crear un soporte de recorridos que proporcionara un anclaje del edificio en el lugar y en el cual el Pabellón se presentara como obstáculo y como puente a la vez.

Sin embargo, el Gran Arte que Asplund proponía no encontró al final una acogida completamente favorable en la sensibilidad de su época; su evolución no fue bien entendida ni aceptada, y su progresiva madurez no coincidió con la consolidación del triunfo profesional. El arquitecto que había ganado otros concursos, algunos siendo muy joven, no vio premiada la propuesta para el Pabellón de París y esa falta de comprensión del jurado fue el preludio de cierto declive. Quizá los momentos en que Asplund produjo sus obras más importantes, las que podemos considerar como su testamento, no eran tiempos propicios. Quizá no fue afortunado con sus sucesores más directos, aquellos que por proximidad o por derecho debían administrar la herencia. Además, el fin de su propio itinerario vital en el Cementerio del Bosque coincidió con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la obra importante que Asplund había realizado quedó ensombrecida por el humo de la batalla. El reposo se rompió años después con excesivo estrépito. Es tiempo ahora de recorrer otra vez su obra con más silencio.



156. Tumba de Asplund en el Cementerio del Bosque.

12. Stuart Wrede sugiere esta posibilidad en *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit., pág. 100.



La palabra *carácter* designa también algo indescriptible. (...) Lo que la voluntad es en la imagen del alma eso mismo es el carácter en la imagen de la vida (...). Entre el carácter y la imagen física del universo existe una importante semejanza.

(Oswald Spengler, *La Decadencia de Occidente*)

Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz ganaron en 1915 el Concurso Internacional para la construcción del Cementerio Sur de Estocolmo que se había convocado durante el verano del año anterior. Su idea consistía en potenciar la atmósfera del bosque de pinos donde el cementerio iba a situarse para conseguir crear un paisaje sensible y evocador. Los arquitectos pensaban que ello era adecuado para el uso que la planificación de la ciudad había reservado a aquel lugar.

Los críticos que han estudiado con profundidad la propuesta para el Cementerio del Bosque mencionan la conexión que este proyecto tiene con sus precedentes alemanes¹. El propio Lewerentz, de la misma edad que Asplund, había mantenido desde 1907 una estrecha relación laboral con Alemania que se prolongaría durante tres años más, hasta que volvió a Estocolmo para trabajar con Carl Westman. También Asplund había viajado a Alemania en 1910. Pero lo que se refleja en esta propuesta de forma más evidente es el espíritu que animaba en aquel momento a los dos jóvenes arquitectos, quienes habían completado sus estudios en la Escuela Klara según los planteamientos del romanticismo nacional, uno de cuyos representantes principales, Ragnar Östberg, era miembro del jurado que les concedió el premio.

El lema bajo el que presentaron la propuesta, *Tallum*, jugaba con la ambigüedad del sonido latinizado *tall*, que designa al pino en sueco, y de la palabra *Tallom*, el nombre de la villa de Lars Israel Whalman² con quien Asplund había trabajado entre 1909 y 1910, y que utilizaban aquí los concursantes para introducir la referencia al sentimiento ancestral del hogar. Whalman era además otro de los miembros del jurado.

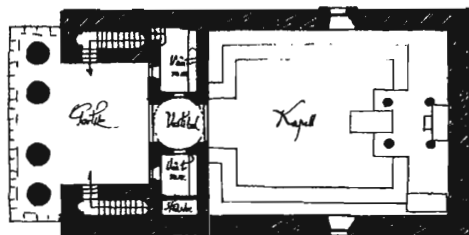
El Cementerio del Bosque en Estocolmo.

1. Uno de los primeros autores que señala el precedente alemán del Cementerio del Bosque es Stuart Wrede en "Landscape and Architecture: the Work of Erik Gunnar Asplund", *Perspecta* 20 (Universidad de Yale, 1983). Publicado en castellano como "Paisaje y Arquitectura" (trad. María Teresa Muñoz) en el catálogo de la Exposición sobre la obra de Asplund en Madrid, MOPU, 1987. Este mismo texto también se recoge en la monografía: CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund, op. cit.* Posteriormente, Caroline Constant, en su bien documentado trabajo *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Estocolmo, Bygglärolaget, 1994, también se refiere a estos precedentes.

2. CONSTANT, Caroline: *op. cit.*, cap. 3, nota 13, pág. 175.



157. El Camino de la Cruz. Perspectiva del Concurso para el Cementerio Sur de Estocolmo (Cementerio del Bosque) en 1915.



158. Planta de la primera propuesta para la Capilla del Bosque a principios de 1918.

3. Estos primeros bocetos se recogen en la monografía: HOLMDAHL, GUSTAV, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN: *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940, op. cit.*, pág. 96. En su texto, Hakon Ahlberg menciona este inicial planteamiento clásico de la Capilla del Bosque. Stuart Wrede señala la influencia que tuvo en este cambio de enfoque la publicación de las construcciones danesas de Liselund, e incluso la visita que realizó Asplund al pabellón del jardín de esta finca, conocido como *Hytten*, durante su viaje de boda. En *The Architecture of Erik Gunnar Asplund, op. cit.*, págs. 33 y 38, y notas 40, 41 y 42.

La recuperación del bosque nórdico como paisaje para el Cementerio parece ser en este caso una feliz coincidencia, pues el encargo era perfectamente adecuado a la intención de afirmar las tradiciones autóctonas y recuperar los valores de la propia historia que impulsaba el trabajo de un influyente grupo de arquitectos suecos. Pero también el reciente viaje a Italia de Asplund dejaba su huella en el conocido dibujo *El Camino de la Cruz* con su referencia a la pompeyana Vía de los Sepulcros.

Todas estas ideas que impulsan la propuesta para el Cementerio del Bosque revelan la preocupación de sus autores por crear una atmósfera de soledad profunda, un sentimiento de primitiva melancolía, inspirados por el ambiente del paisaje. Esta misma intención se encuentra en el proyecto de la primera de las capillas que se realizaron para el Cementerio Sur, la Capilla del Bosque, proyectada por Asplund durante 1918 y construida dos años después. Lewerentz realizaría también, entre 1920 y 1923, la Capilla de la Resurrección.

Alguno de los primeros dibujos que se elaboraron para la Capilla del Bosque en 1918 muestra una celda de templo *in antis*, pero esta concepción, quizá heredada de los primeros requisitos del planteamiento general, fue modificada enseguida³ y Asplund desarrolló el proyecto de la capilla con unas ideas en que volvía a considerar fundamental el efecto romántico de aquel escenario.

Al estudiar juntas estas dos capillas es interesante observar que mientras en la propuesta de Lewerentz se intensifica con fría exquisitez el sentido del templo clásico, en la de Asplund se reconsidera y matiza. Esto no debe interpretarse tan sólo como un simple resultado de la cronología histórica (durante esa década se produjo en Escandinavia un resurgimiento del clasicismo), porque si así fuera, la secuencia del cambio que Asplund planteó al proyectar su capilla tampoco sería coherente en esos mismos términos.

La perspectiva que se realizó en diciembre de 1918 muestra la apariencia definitiva de la Capilla del Bosque. La evocación de esta imagen se encuentra a mitad de camino entre el templo y la cabaña, y encaja de manera adecuada en el paisaje circundante.

El hecho de que se abandonara aquella primera idea clasicista sitúa esta propuesta en una opción de estilo difícil de clasificar, desde el punto de vista cronológico, dentro de la obra de Asplund, y esto sucede también con otros proyectos. Es curioso que Ahlberg incluya la Capilla del Bosque al comenzar el capítulo que titu-

la “Interludio clásico”, ya que dicha alternativa estilística no se refuerza con esta obra en su sentido más literal⁴. Otras veces la capilla se presenta dentro del “período romántico”, como desarrollo del Concurso del Cementerio Sur, pero la coherencia de la historia invita a situarla por delante de obras anteriores. Así, por ejemplo, puede llegar a presentarse como previa a la Villa Snellman, a pesar de que la Capilla del Bosque comenzó a proyectarse cuando esta casa ya se había construido⁵. Todo esto sugiere la oportunidad de entender la obra de Asplund no tan dependiente de los condicionantes cronológicos ni adscrita previamente a una posición estilística, sino realizada desde la intención de buscar en el carácter del proyecto la posibilidad de conseguir la expresión exacta que cada ocasión requiere.

Desde esta consideración, no sería tan importante clasificar la obra del arquitecto en períodos e indagar en la razón de sus cambios de lenguaje, sino enfrentarse a temas diversos de arquitectura con una actitud de libertad estilística que no precisa de ninguna adscripción previa. En este sentido, puede pensarse que Asplund actúa con una gran libertad formal ante cada problema y que es, sobre todo, la definición del carácter de cada proyecto lo que le interesa y preocupa. Cuando Asplund llega a precisar con claridad esta condición tiene la certeza de que la idea fundamental de su propuesta ya está atrapada y el proyecto simplemente debe desarrollarse encontrando los medios para que este aspecto se intensifique y adquiera toda su fuerza.

Se entiende aquí la cualidad de carácter en su sentido propiamente etimológico de *character* como “marca” o “impronta”⁶ junto con su derivado *caletre*, que significa “calar, penetrar el motivo de algo”, por tanto, en la acepción lingüística de “la condición que nos permite conocer lo que una cosa es”⁷.

Estas acepciones resultan paradigmáticas en todo este proceso que desemboca en la construcción de la Capilla del Bosque. El cambio desde aquel primer templo clásico de muros altos y aspecto monumental da paso a una presencia más simple y acorde con el sentimiento de abandono que acompaña todos los ritos de enterramiento, en que realmente sobra toda expresión retórica. La capilla asume como templo el sentido ritual de la ceremonia y en cuanto cabaña brinda el amparo que requiere el drama de la despedida. Así, el carácter del edificio se confía a la presencia de la gran cubierta que sugiere esa protección y se dispone directamente sobre las columnas, sin arquitec-trabe ni entablamento, como si cualquier otro aditamento externo fuera superfluo e introdujera ruidos no deseados en esta relación significativa con la que se quiere estimular estados de ánimo y evocar emociones.

4. HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN: *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940, op. cit.*, pág. 41.

5. Es el caso de Stuart Wrede, quien, aunque presenta la obra de Asplund en orden cronológico y estructura los proyectos anteriores a la Exposición de Estocolmo en las etapas romántica, clásica y funcionalista, incluye la Capilla del Bosque dentro del “naturalismo romántico” y sitúa a continuación la Villa Snellman. En *The Architecture of Erik Gunnar Asplund, op. cit.*, págs. 32 y 43.

6. La idea de *carácter* aparece en muy diversas formas a lo largo de la Historia de la Arquitectura. Aunque no de una forma absolutamente explícita, se expresa en *Los Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio en los conceptos de Eutritia, Ornamento y Distribución. Entre los tratadistas del siglo XVIII, uno de los autores que la define en el sentido con que aquí quiere estudiarse es Etienne-Louis Boullée cuando dice: “Observemos un objeto. El primer sentimiento que apreciamos se origina evidentemente por el modo en que el objeto nos impresiona. Y yo llamo carácter al efecto que resulta de ese objeto y provoca en nosotros un cierto tipo de impresión. Dar carácter a una obra significa emplear de un modo justo todos los medios idóneos para no hacernos tener más sensaciones que las características del propio tema”. En *Essai sur l'art*, París, Hermann Editeur, 1968. En el tomo primero del *Dictionnaire raisonné D'Architecture et des Sciences et Arts qui s'y rattachent*, de Ernest Bosc (París, Librairie de Firmin-Didot, 1877), se recoge el término *caractère*, del que se afirma que “su etimología define bien el sentido que expresa. (...) En efecto, el carácter es una marca, una impronta firme y característica, que diferencia en el lenguaje de las bellas artes una obra, una creación notable. Los monumentos de la arquitectura tienen a la vez un carácter general y especial; un edificio bien concebido desde el punto de vista de la armonía de proporciones exteriores tiene carácter. Si la planta está bien estudiada, bien distribuida y responde perfectamente a la finalidad del monumento, tiene un carácter especial. Esta palabra sirve también para designar la edad y la época de un monumento, así se dirá de una construcción muy antigua que tiene un carácter arcaico; es esta última acepción la que confunde este término con el de estilo, que es completamente distinto”. Se prescinde, en esta misma acepción, de las asociaciones eclécticas entre carácter y estilo.

7. Estos sentidos de carácter se recogen en el volumen I del *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan Corominas y José A. Pascual. (Madrid, Editorial Gredos, 1980).

159. Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo.

160. Cripta en el borde izquierdo del camino hacia la Capilla del Bosque.



159



160

La Capilla del Bosque no pretende tener una adscripción confesional concreta. El rito de la despedida es en este sentido ancestral. Sus formas elementales –planta rectangular y tejado piramidal de madera– contrastan con el naturalismo literal del bosque, aunque se diferencian bien los lugares transformados por la mano del hombre de forma más explícita. Tal es el caso de la pequeña cripta a la izquierda del camino de llegada al pórtico, casi escondida bajo un suave montículo, donde otro tipo de cobijo más próximo a la cueva primaria guardará las cenizas, después del acto de cremación, en espera de ser enterradas. Desde este lugar, ya cercano al acceso principal, la llegada a la capilla se anuncia por el *Ángel de la Muerte*, de Carl Milles, que ingravido sobre el borde de la cornisa constituye el único y sencillo ornamento visible desde el exterior.

El pórtico delante de la entrada principal es el primer lugar de acogida bajo la protección de la cubierta, cuya penumbra se presenta como una condensación del bosque. La abstracción que el templo clásico de piedra supone como petrificación de su precedente en madera cobra aquí un significado especial por la relación de figura y fondo que este pórtico tiene con el bosque. Además, las columnas son de madera pintada y se presentan, por tanto, como objetos más tangibles y cercanos al hombre, en un estado previo a su conversión en piedra. Sobre ellas, la cubierta parece al mismo tiempo *flotar*, sin apoyarse visualmente en los capiteles de las columnas, y comprimir la reducida altura de este lugar, algo mayor de dos metros.

La entrada al pequeño vestíbulo previo al interior de la capilla está formada por unas sólidas puertas, cuya cerradura se coloca en el ojo de una calavera metálica, y una cancela de hierro forjado, también proyectada por Asplund, que incluye diversos rasgos de simbolismo complejo junto a macabras alusiones a la muerte. A continuación, el espacio interno aparece recogido en torno al lugar del féretro y envuelto en un suave color azul. Una luz difusa penetra desde la parte superior de la cúpula *excavada* en la cubierta y desciende desde el cielo exterior a través del cielo interior que este espacio representa. Asplund aplica aquí por primera vez su principio de “preparativo dramático y conclusión serena”⁸. A la espera del cortejo fúnebre, en el espacio comprimido y sombrío del pórtico, sigue la ceremonia de despedida en este lugar centrado y luminoso que se distiende en sentido vertical. Las columnas que sujetan la estructura de madera de la bóveda estucada son ahora de piedra, con fuste estriado; es una habitación ritual que no renuncia a cierto carácter doméstico en la escala y en la elección de los utensilios, las lámparas y el mobiliario.



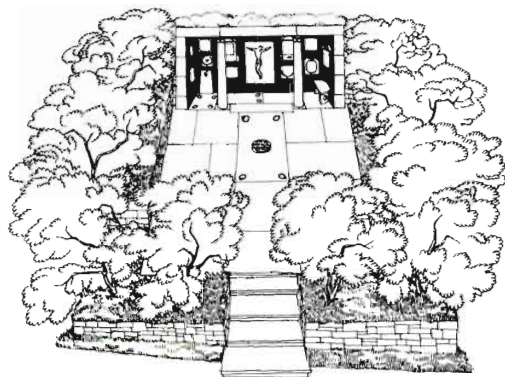
161. Dibujo de la capilla en el bosque de pinos. Diciembre de 1918.

8. CORNELL, Elias: “Himlen som ett Valv -Om Asplunds Rums Gestaltning”, *Arkitektur*, (Estocolmo), núm. 5, 1961. Trad. esp.: *El Cielo como una Bóveda. La Formación del espacio en Asplund*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos –Galería-Librería Yerba– Consejería de Cultura de Cultura del Consejo Regional, 1982. En este texto, el autor se refiere a este planteamiento de expectativa y culminación como característico de la forma en que Asplund concibe algunos de sus proyectos.

162. Panteón familiar del príncipe Oscar Bernadotte en el Cementerio Norte de Estocolmo, 1921.

163. Cancela de hierro forjado tras la puerta de la Capilla del Bosque.

164. Interior de la Capilla del Bosque.



162 163



164

En el espacio interior de la capilla, Asplund volvió a considerar el estilo clásico en que había pensado su primera propuesta. De hecho, las construcciones funerarias que realizó posteriormente a la Capilla del Bosque, durante la década de los años veinte, son también proyectadas y construidas con una figuración clasicista. Este vínculo entre el clasicismo y la condición monumental que se desea conferir a toda la arquitectura relacionada con la muerte es una constante que Asplund mantendrá hasta el final, e incluso se filtra a través de las diversas reflexiones sobre el carácter que quiere dar a estos proyectos.

Podría pensarse que Asplund otorga al clasicismo una condición de permanencia, de seguridad, una raíz profundamente tradicional e incluso independiente de otras contingencias culturales dentro de lo que se ha llamado “clasicismo vernáculo”. La propia Antigüedad es concebida como vernácula y alimenta el espíritu del romanticismo nacional, pero finalmente Asplund la entiende consolidada como clásica y éste es el ingrediente que dota de cualidad intemporal sus construcciones funerarias”. Desde ese punto de vista, lo clásico, en un sentido amplio, encontraría la propia adecuación, incluso su valor simbólico, en el carácter monumental y estable que se asocia a esta arquitectura, más allá de la consideración como estilo en sí.

El primero de los panteones que Asplund proyectó en el Cementerio Norte está muy próximo cronológicamente a la finalización de la Capilla del Bosque y lo realizó para la familia del príncipe Oscar Bernadotte en 1921. Aunque alejado de la función ritual de la capilla, también está pensado como un recinto entre árboles cuya plataforma pavimentada, que contiene alguna de las tumbas principales, tiene como fondo un espacio en sombra: un profundo dintel sobre dos columnas dóricas, donde se albergan el resto de las urnas. La intención de Asplund era crear, dentro de aquel paisaje menos intenso que el del Cementerio del Bosque, un lugar recogido para el recuerdo y la reflexión.

Durante esta misma década, Asplund proyectó otros dos panteones en el Cementerio Norte de Estocolmo. Uno de ellos para la familia del almirante Ankarcrona (1924-1925); se trata de un simple umbral flanqueado por dos columnas corintias y es de dimensiones más reducidas que el anterior.

El último que realizó, casi al terminar la década, fue el panteón familiar para el Secretario de Estado Hjalmar Rettig. Esta obra asume por completo su carácter monumental y se entiende como un sarcófago hermético, una dramática casa sin



165. Panteón familiar del Secretario de Estado Hjalmar Rettig en el Cementerio Norte de Estocolmo, 1926-1928.

9. Alan Colquhoun señala que la expresión “clasicismo vernáculo”, que se ha aplicado por la crítica a algunas propuestas del romanticismo nacional, indica la reunión de dos conceptos previamente antitéticos. A lo largo de todos los períodos conscientemente clásicos, *clásico* es a *vernáculo* lo mismo que arte superior es a arte inferior, aunque las palabras *clásico* y *vernáculo* no se utilizasen, de hecho, hasta después del movimiento romántico, durante el cual las ideas asociadas con *lo vernáculo* adquirieron independencia con respecto a su lugar previo dentro de la jerarquía clásica. Cuando se emplea el término *vernáculo* de acuerdo con la noción de *lo primitivo* en el siglo XVIII, nos embarcamos en una argumentación que es característicamente clásica. El mito de los orígenes, tal como lo recoge Vitruvio, era una parte integrante de la doctrina clásica y necesaria para el establecimiento del clasicismo como un sistema universal basado en la naturaleza. Por tanto, cuando se emplea la expresión “clasicismo vernáculo” estamos describiendo un proceso por el cual el clasicismo, dentro de los términos de su propia teoría del lenguaje, recrea sus mismos orígenes. En *Modernity and the classical tradition*, Massachusetts, MIT, 1989. (Trad. esp.: *Modernidad y tradición clásica*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.)



166. Camino de la Cruz en el Cementerio del Bosque de Estocolmo, 1935-1940.

ventanas donde la presencia del único hueco nos habla del camino sin retorno que la muerte representa. Las molduras, los signos abstractos de la construcción, tan sólo se intuyen en las tenues líneas de sombra dibujadas por los bajorrelieves, lo que confiere a su presencia ese sentido de realidad intangible que el monumento transmite.

Cuando Asplund dibuja estos panteones para el Cementerio Norte de Estocolmo los concibe partiendo de los elementos formales del mundo clásico, pero con una interpretación mucho más estricta que en la Capilla del Bosque. Pudiera haber ocurrido que los clientes de la alta burguesía para los que se realizan estos trabajos le impusieran, hasta cierto punto, una figuración más comprensible en estos términos o, quizá, también se deba a la influencia que el clasicismo adquirió en Escandinavia durante esta década. Sin embargo, el sentido que Asplund dará a lo clásico en su última obra, el Crematorio del Bosque, no apoya el argumento de estas consideraciones contingentes, sobre todo en lo que se refiere a sus convicciones más profundas.

En enero de 1935 terminó de forma violenta la colaboración entre Asplund y Lewerentz para el Cementerio del Bosque¹⁰ y Asplund se encargó del proyecto del Crematorio, así como de la organización de todo el paisaje en torno a él. En esta obra, quizá la más importante por cuanto le permite expresar de formas diversas lo que para él era la Arquitectura, también el carácter cobra especial sentido. Ya se ha comentado la situación de la Capilla de la Cruz como final del itinerario, donde la cruz de aquel primer dibujo para el Concurso del Cementerio del Bosque vuelve a retomarse. Asplund no quería que el Crematorio se adscribiera a ninguna religión concreta y trabajó para dotar al lugar de un carácter aconfesional¹¹, de ahí sus dudas en retomar la cruz por ser un símbolo excesivamente explícito. Y cuando, seguramente obligado por las autoridades del Ayuntamiento, tuvo que colocarla, optó por exagerar la altura de sus brazos con respecto a la posición más habitualmente empleada¹², para acentuar la representación antropomórfica de cuerpo vertical y brazos abiertos que en su imagen ancestral representa dicha forma¹³. Esta reflexión de Asplund sobre la cruz del Crematorio es un ejemplo de su manera de elaborar las cuestiones de carácter. El arquitecto concede la misma importancia a lo superficial que a lo profundo y ello añade una dificultad indudable a la lectura de su obra y es la causa de que sus propuestas admitan interpretaciones muy diversas. Pedir a lo profundo que se manifieste como superficial es desconocer que cada cosa tiene su propia condición y es necesario reconocer que:

10. Åke Porne, uno de los colaboradores de Asplund en esta época, comenta esta situación. Su testimonio se recoge en ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague*, op. cit., pág. 24. Y en la página 113, Ingegerd Torhamn, artista amiga de Asplund y Lewerentz, afirma que quizá la razón por la que no se permitió continuar a este último en el proyecto del Crematorio fue su “incertidumbre, que le hacía cambiar las cosas constantemente, su insatisfacción ante cualquier cosa, así como su peculiar personalidad”. En la nota 36 de este mismo libro, se transcribe completa una carta de Asplund al Dr. Yngve Larsson, Comisionado municipal del Cementerio Sur, rogándole que aclare a Lewerentz las circunstancias en que se le había encargado el desarrollo del Crematorio y la decisión de que no continúe trabajando en él. Caroline Constant, en *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, op. cit., también se refiere, en diversas partes del texto, a esta situación problemática de la colaboración entre Asplund y Lewerentz en la obra del Cementerio del Bosque.

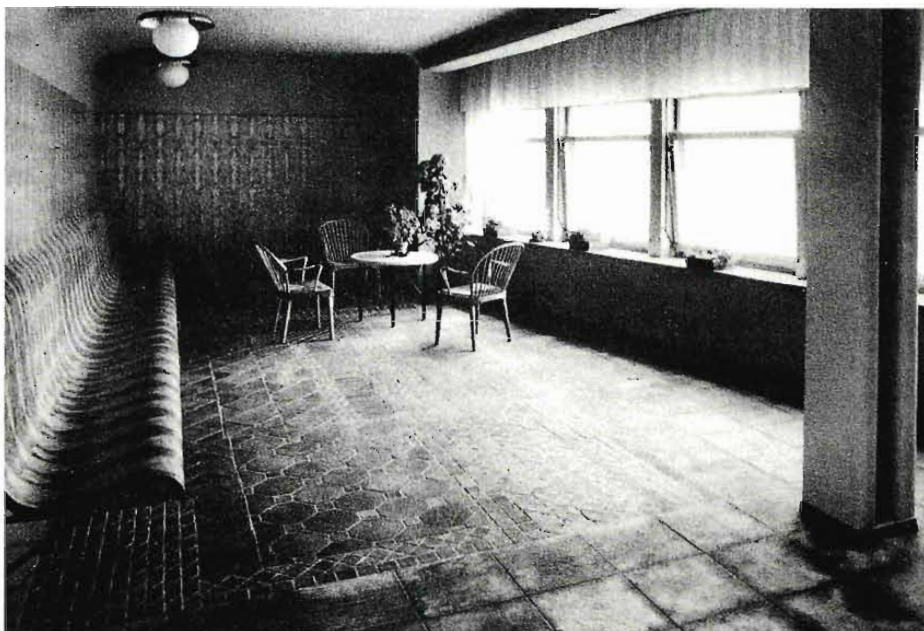
11. Esta intención se cita en diversos trabajos sobre el Crematorio. Hakon Ahlberg se refiere a ello al comentar el Crematorio del Bosque: “Es correcto, sin lugar a dudas, y coincidirá con los sentimientos de la mayoría, afirmar que las capillas del Crematorio no tienen el carácter de ninguna fe, ni están vinculadas a la tradición de ninguna iglesia, aun cuando sus nombres —capilla de la Santa Cruz, capilla de la Fe y capilla de la Esperanza— sugieran lo contrario (...)”. En HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN: *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, op. cit., pág. 78.

12. Erik Stark, uno de los alumnos de Asplund que visitó con él la obra en construcción del Crematorio del Bosque menciona sus comentarios sobre la cruz: “Asplund era muy preciso sobre la forma de la cruz; los brazos debían situarse más altos que los de la cruz bíblica común. A nosotros nos costó entender porqué Asplund la proponía de esta manera. Él simplemente nos dijo que había situado los brazos de esa forma porque le daban un equilibrio muy atractivo”. En ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague*, op. cit., pág. 105.

13. En este sentido se han consultado dos textos: CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969; y CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles*, París, Éd. Robert Laffont et Éd. Jupiter, 1969. Trad. esp.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1989.



167. Pórtico de la Capilla de la Cruz del Cementerio del Bosque de Estocolmo.



168. Sala de estar en la Capilla de la Fe. Cementerio del Bosque de Estocolmo.

169. Puertas de las salas de incineración. Cementerio del Bosque de Estocolmo.



167 168

169

la invisibilidad, el hallarse oculto, no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verse sobre una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva¹⁴.

El paisaje del bosque nórdico que Asplund y Lewerentz evocaban en su propuesta de 1915 ha sido asimilado y depurado en el crisol del tiempo para producir un ambiente que, como ocurre con las obras grandes, es tan difícil de describir con imágenes, pero que en gran medida se concreta al conseguir una alianza adecuada de la función con el “espíritu del lugar”, entonces se crea la Obra de Arte como expresión significativa de una situación vital¹⁵. La evocación esencial del templo clásico, en ruinas, también recuerda la sensación de decadencia y eternidad que implica el carácter del Cementerio. El pórtico del Crematorio expresa en su desolada imagen la función que allí se realiza. El tema del atrio clásico es retomado por Asplund y despojado de cualquier alusión historicista consiguiendo transmitir esa sensación de vacío, de abandono, que recuerda el tránsito. La arquitectura del Cementerio se asienta en el paisaje como escenario de un rito en el cual no es protagonista, de manera que estos edificios y objetos cargados de carácter no producen la sensación de imponer su presencia, sino de permanecer en un plano respetuoso con el usuario que, a su vez, habita un lugar comprensible y lleno de sentido. Esta desaparición de la arquitectura como presencia dominante supone en la obra de Asplund una operación impregnada de sabiduría, de conocimiento de la arquitectura, y ello también permite que un mundo amplio de objetos de otros artistas amigos suyos habiten esta arquitectura sin perturbarla y tantas veces en estrecha alianza con ella.

En el Crematorio del Bosque se encuentra el tono justo que la situación requiere y ello consigue llevar a un punto muy preciso la condición monumental o doméstica de las diferentes partes de la arquitectura. Los edificios se revisten exteriormente de mármol sueco blanco cortado a sierra, que se oxida adquiriendo un color cálido para eliminar los contrastes¹⁶, hasta el punto de que los “toldos” se han petrificado como consecuencia de esta concepción abstracta. Pero en los interiores, esta misma operación produce resultados bien distintos. Así, por ejemplo, en la Capilla de la Fe, la sala de estar no oculta su carácter de lugar público de espera, expresado en la forma de entender el asiento de madera que surge de la pared, pero adquiere al mismo tiempo una cualidad doméstica por el mobiliario y la escala de la ventana. Asplund trata el revestimiento cerámico de las paredes y el suelo con esa misma alusión a los objetos familiares de una sala de estar, como tapices y alfombras, y desea crear un ambiente de acogida para los que asisten al duelo¹⁷.

14. ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, 1ª ed, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 1914. Texto empleado: 9ª ed., Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1975, Colección “El Arquero”, págs. 44-45.

15. Estos conceptos han sido tratados por Christian Norberg-Schulz en diversos trabajos desde su ya clásico *Intentions in Architecture*. Concretamente, aquí se hace referencia a su texto: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Nueva York, Rizzoli International Publications, Inc., 1980.

16. Hakon Ahlberg menciona esta intención de Asplund en *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940, op. cit.*, pág. 78. En su texto: “Artist and Professional”, Carl-Axel Acking, alumno y colaborador de Asplund, alude al control que el arquitecto deseaba tener sobre el color y el brillo de la piedra. Recordando una visita con Asplund a la obra del Crematorio dice: “En otra ocasión le pareció que la piedra de las columnas de la capilla era demasiado brillante, e inmediatamente dio las órdenes precisas para que fueran lavadas con té y se consiguiera rebajar su color”. En CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Estocolmo, Arkitektur Förlag and Gingko Press, 1985, pág. 18.

17. Asplund consideró de la máxima importancia este cuidado en cada detalle para crear una atmósfera de consuelo. Él mismo escribió: “Las capillas deben conformarse en torno a su función principal, al difícil momento de la despedida”. Citado en CORNELL, Elias: “Himlen som ett Valv -Om Asplunds Rums Gestaltning, op. cit., pág. 33.

18. En "Artist and Professional", Carl-Axel Acking señala: "El pavimento de piedra caliza en el sector de los bancos para familiares próximos, por ejemplo, está decorado con motivos abstractos en un espacio recortado como una alfombra. El dibujo tan sólo pretende dar una respuesta segura, amigable y cariñosa a la mirada que busca un lugar en el que detenerse en ese momento doloroso. La importancia de ese detalle se pone continuamente de manifiesto". En CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund, op. cit.*, pág. 20.

19. Harald Mjöberg, uno de los alumnos de Asplund en el Instituto Politécnico de Estocolmo, recuerda este detalle durante una visita a las obras del Crematorio: "Después descendimos para visitar los hornos y Asplund hizo notar el contraste entre el sentido formal de todas las cosas en la capilla y la parte mecánica que nadie tendría por qué ver; era como una simple factoría. Él insistió mucho en que debíamos darnos cuenta de que había dos lados para dejar esta vida, el de la ceremonia y el de la cremación propiamente dicha". En ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague, op. cit.*, pág. 106.

20. Diversos documentos describen la ceremonia de despedida de Asplund en el Crematorio del Bosque. Entre ellos, es especialmente emotivo el relato de Harald Mjöberg: "Al final del funeral en la capilla, la gran pared de vidrio descendió bajo el suelo. Era un día de octubre y el sol de la tarde incidía justo dentro de la capilla y sobre los montículos de hierba alrededor. Algunas personas que estábamos allí nos acercamos al ataúd de forma espontánea para despedirnos, no como una procesión ritual sino cada uno según su propio sentimiento. Después salimos al pórtico y desde allí al exterior mientras el ataúd aún yacía en el interior del Crematorio. Fue una situación realmente magnífica y nunca he conocido nada como aquello". En ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague, op. cit.*, pág. 106.

Esta misma situación vuelve a encontrarse en otras partes del edificio, como en los suelos de las capillas de la Fe y la Esperanza e incluso en la de la Cruz, donde se interrumpe la continuidad del suelo cóncavo, que da sentido de unidad a la ceremonia, para dibujar en bajorrelieve unas alfombras pétreas delante de los bancos reservados a los parientes más próximos¹⁸.

La parte técnica del Crematorio también está resuelta con precisión. No se prescinde en esta zona de una imaginería fúnebre, por ejemplo, las entradas a las salas de incineración tienen forma de ataúd, pero éste es el lado más superficial y directo del simbolismo en Asplund. Él era consciente de la diferencia de cualidad entre estas dos partes del proyecto y así lo expresó en alguna ocasión; consideraba que la parte técnica debía funcionar con la perfección de una factoría¹⁹.

El Crematorio del Bosque se inauguró oficialmente el 21 de junio de 1940 y Asplund murió cuatro meses después. Ese año había trabajado con gran intensidad para dejar todo terminado; su funeral se celebró el 26 de octubre en la Capilla de la Cruz. Según las instrucciones que él mismo había establecido para las ceremonias, el ataúd no debía descender ante los familiares y amigos, evitando así la evocación del entierro en una fosa, sino permanecer sobre el catafalco hasta que los asistentes se hubieran marchado. La gran cancela se abriría desapareciendo bajo el suelo y permitiría al público salir hacia el aire del exterior, tamizado por el pórtico a contraluz²⁰.

Entre los edificios públicos que Asplund realizó, la Biblioteca Municipal de Estocolmo plantea otro problema de carácter bien distinto del anterior. A pesar de que antes de comenzar su propuesta viajó a los Estados Unidos (en 1920), donde pudo documentarse sobre los aspectos técnicos de las bibliotecas modernas, es evidente que, ya desde los primeros croquis del proyecto, aquí se plantea la cita de los precedentes iluministas y de lo que representó para estos arquitectos el descubrimiento del carácter de una biblioteca. No cabe duda de que la Biblioteca Real de Boullée está presente en el entendimiento de ese lugar como templo de la sabiduría y en la sensación de poder abarcar con una sola mirada todo el conocimiento que la humanidad ha producido. Eso está en la Biblioteca de Estocolmo y apoya la fuerza de su planta central. Hay una voluntad de presentar los libros como algo directamente alcanzable y que puede tenerse entre las manos, muy alejado del entendimiento de la biblioteca como almacén y lo que ello implica de relación virtual con los objetos allí guardados.

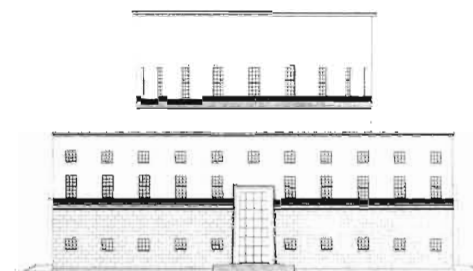
Es interesante observar cómo se desarrolla el proyecto desde las propuestas primeras en que Asplund concibe la totalidad espacial de la sala, también cubierta con una

cúpula. Un entendimiento del espacio completamente esférico, de enfática centralidad interior, pero cuya presencia desde el exterior queda atenuada por la envoltura del resto de los servicios. Y cómo la cita más literal de los precedentes neoclásicos va dejando paso a una valoración distinta del espacio y de la sala principal hasta llegar a la conclusión de que ese espacio tiene que elevarse y la figura del tambor debe ser drásticamente cortada. En este momento la arquitectura trasciende su propia referencia y se convierte también en una arquitectura histórica en cuanto es capaz de ampliar el sentido de un tipo en lugar de repetirlo simplemente.

Uno de los problemas importantes que la biblioteca plantea es el del acceso. El camino, siempre ascendente, lleva desde la calle al vestíbulo, alargado y oscuro, con bajorrelieves asirios y cerrado por una cristallera de perfiles finísimos en cuyas puertas los tiradores de bronce con las figuras de Adán y Eva se prestan a tantas interpretaciones diversas²¹; no obstante, sería interesante entenderlos como afirmación de la independencia de las acciones dentro de un edificio, que en el caso de Asplund se traduce en la incorporación de una diversidad de elementos, objetos y mobiliario, proyectados o no por él, que teniendo vida propia también llegan a integrarse en las intenciones más globales y a impulsar este sentido de carácter a su arquitectura. Desde el vestíbulo, una escalera egipcia nos lleva de forma casi religiosa al centro de la sala principal y aquí es patente la lejanía, que en un principio pudiera haberse intuido, entre el Panteón y la Biblioteca, entre esta llegada al centro y la alusión al espacio romano que parece ir asociado con la cúpula.

No cabe duda de que Asplund aborda la complejidad del mundo simbólico y él mismo la muestra a veces de forma directa, como ocurre con la inscripción griega *Gnoti Cafton* de los croquis iniciales para la Biblioteca, y el dibujo, tomado del mosaico de la Via Appia durante su visita al Museo de las Termas, que otra vez incide en el recuerdo de la arquitectura inicialmente propuesta²².

Al experimentar el espacio de la Biblioteca construida es evidente la seguridad del arquitecto que creó este ambiente en su posibilidad de producir un lugar público con capacidad de condensar y estimular el conocimiento. Asplund confiaba en el valor de ese escenario dirigido a construir un mejor entendimiento de la vida urbana, no sólo con un significado social sino básicamente sociable y ético, y en este sentido se relaciona de nuevo con las aspiraciones de aquellos arquitectos que, a finales del siglo XVIII, trabajaron desde los ideales de construir un orden social mediante la disposición y significado de la construcción espacial, en definitiva, con la creencia de



170. Alzado a la Avenida Sveavägen de la Biblioteca Municipal de Estocolmo. 1920-1928.

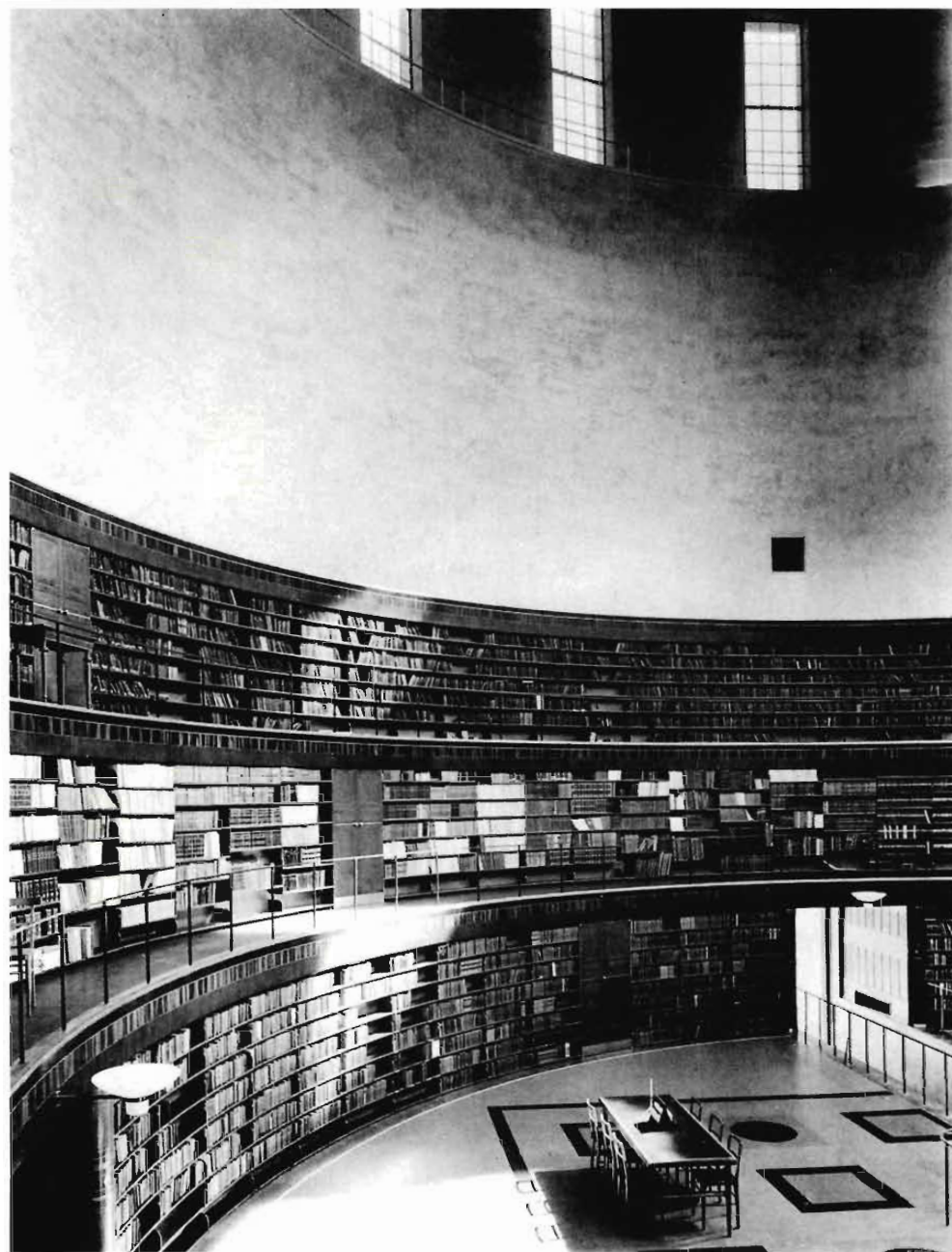


171. Vestíbulo principal de la Biblioteca Municipal de Estocolmo.

21. Stuart Wrede interpreta de una forma muy literal el simbolismo de las figuras de Adán y Eva en los tiradores de la puerta de la Biblioteca, del mismo modo que en el Cine Skandia, como un “recordatorio de nuestros primitivos e inocentes comienzos”, y también “una referencia carnal para aquellos que desean ahondar en el mundo de la mente”. En WREDE, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit., pág. 123.

22. Puede verse este dibujo en la fig. 138 de la página 141.

172. Sala de Préstamos de la Biblioteca Municipal de Estocolmo.



que desde la arquitectura era posible transformar las costumbres de la sociedad e impulsar su progreso²³.

Este punto de vista podría ofrecer algunas claves sobre las ideas de carácter que llevaron a Asplund a proyectar otros edificios que no encajan con facilidad en la consideración cronológica o estilística más mecánica de su obra. Es, por ejemplo, el caso de la Escuela Carl-Johan de Gotemburgo, cuyo encargo se produjo a raíz del segundo premio que obtuvo en un concurso convocado en 1915, pero que finalmente le fue encomendada y construyó entre 1923 y 1925.

Como ocurre con otros proyectos de Asplund que se prolongan durante largo tiempo, en la Escuela Carl-Johan, que era también ampliación de un edificio escolar ya existente, hay ocasión de tantear soluciones diversas según diferentes planteamientos figurativos. En los primeros dibujos, la proximidad cronológica con la Escuela Secundaria de Karlshamn, que se estaba construyendo por esas mismas fechas, le hizo pensar en el estilo nacional romántico, pero después tanteó una figuración más simple dentro de los planteamientos clasicistas. Sin embargo, a pesar de que esta secuencia encaja bien en la progresión estilística que se emplea habitualmente para exponer su obra, existe una decisión primera que varía muy poco a lo largo del proyecto y consiste en entender la Escuela como una gran casa pública articulada en una de las esquinas con el pabellón de *servicio* de menor escala, aunque en este caso el carácter se termina aproximando más al de una especie de *templo profano*, con una condición que no sería tan adecuada al uso docente en opinión de algunos de sus contemporáneos²⁴.

Son evidentes las relaciones compositivas entre este edificio y la Villa Snellman (1917-1918) –tal vez, porque las fechas de los proyectos están muy cercanas–. Aunque en la Villa Snellman el cierre del ángulo que forman las dos edificaciones venía a apoyar la disposición de la casa en el lugar y el sentido del acceso en espiral, y en la Escuela Carl-Johan la alineación de los dos pabellones con las calles produce entre ellos un ángulo mayor de 90°, que se aprovecha para situar en una posición *distendida* el espacio para los campos de juegos, las relaciones de silueta y escala sí tienen puntos de coincidencia. Así ocurre, por ejemplo, con la disposición a dos aguas de la cubierta del edificio principal, mientras que el de servicio es un pabellón, e incluso con la relación funcional de la conexión por la esquina entre ambas edificaciones o el mismo empleo de *sótano* y *desván*, que en la Villa Snellman adquieren un sentido bachelardiano.



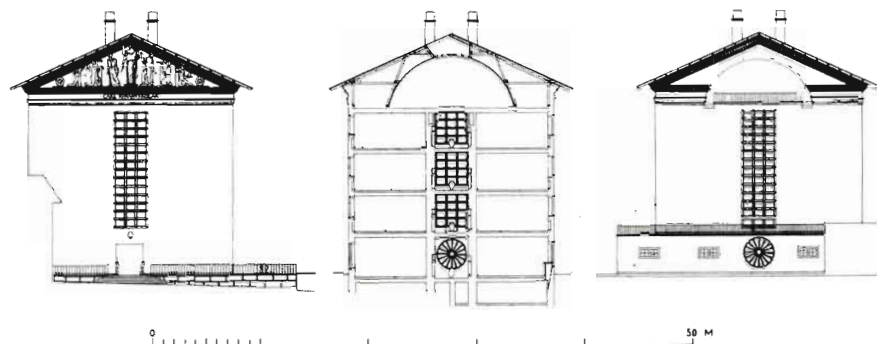
173. Perspectiva inicial de la Escuela Carl-Johan en Gotemburgo. 1915-1924.

23. Anthony Vidler, en su trabajo sobre Ledoux, se refiere a esta misma consideración de la arquitectura como “Templo de Sociabilidad” y dice: “La idea de un espacio que podía construir y reformar las costumbres con su forma y mediante representaciones simbólicas estaba, a finales del siglo XVIII, profundamente anclada en la teoría y en la práctica de la sociabilidad burguesa y aristocrática, y especialmente en la francmasonería. Durante los treinta últimos años del siglo, como consecuencia de la consolidación de la orden bajo la égida del Gran Oriente, la logia, como tipo tanto material como metafórico, se impuso como el paradigma del espacio social, el espacio de la felicidad en la fraternidad”. En VIDLER, Anthony: *Ledoux*, París, Ed. Hazan, 1987. (Trad. esp.: *Ledoux*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1994.)

24. Hakon Ahlberg se refiere de forma crítica al carácter de la Escuela Carl-Johan diciendo: “Se trata probablemente de un edificio extraño, más bien imponente para los escolares y algo solemne incluso para los adultos”. En HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, op. cit., pág. 48.

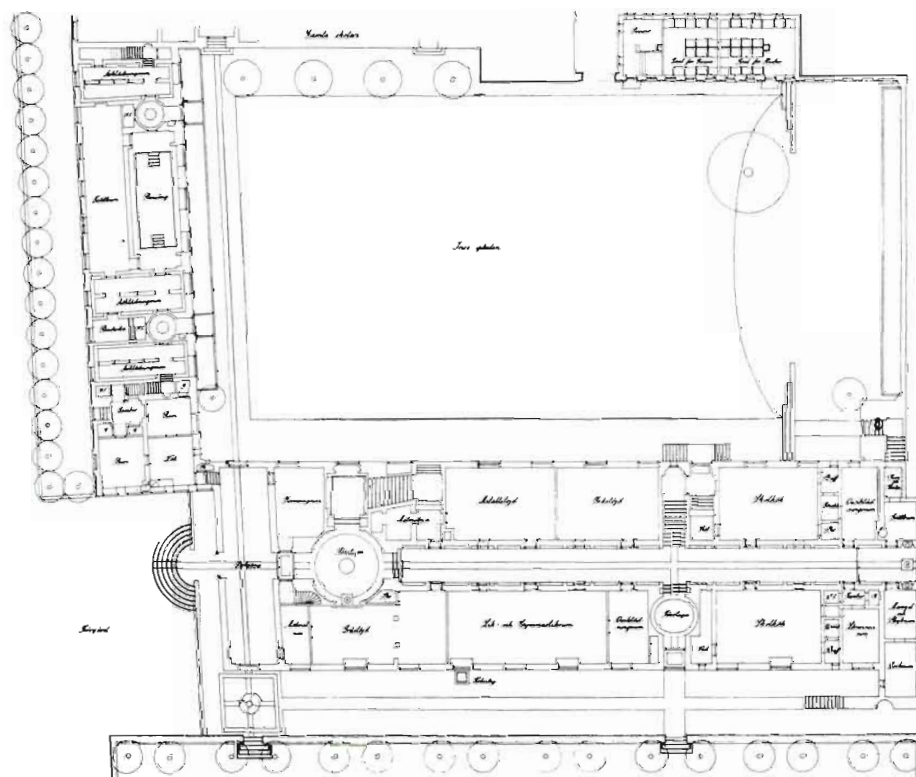


174. Escuela Carl-Johan en Gotemburgo.



175. Alzados laterales y sección de la Escuela Carl-Johan en Gotemburgo, 1915-1924. Escala 1:700.

176. Planta de suelo de la Escuela Carl-Johan en Gotemburgo, 1915-1924. Escala 1:700.



174 175

176

Es lógico que, tanto por razones funcionales como de accesibilidad, la forma de entrar a la Villa Snellman sea tan distinta de la de la Escuela Carl-Johan. Aquí, la entrada principal se produce por el testero, como corresponde al orden figurativo del *templo* que sirve de referencia, aunque se sitúa en la misma dirección que el pabellón de servicio, por lo que su posición no es ortogonal a la fachada más larga, con sus grandes paños enrasados de vidrio, lo cual aleja bastante la propuesta de un entendimiento clasicista ortodoxo. El resto de las relaciones interior-exterior se producen por huecos que tienen más la apariencia de ventanas que de puertas.

El empleo de las articulaciones entre espacios interiores: galerías, rotondas, escaleras, así como de las luces y contraluces, confieren al interior la solemnidad de un templo. Las lámparas que parecen vasijas de fuego y las fuentes que adquieren forma de ánfora también ayudan a construir el carácter, al igual que sucede en la Biblioteca. Pero, como tantas otras veces en la obra de Asplund, se intuye un mundo simbólico más difícilmente explicable, menos directo y comprensible que el que revela la simple apariencia, en el que sin duda el arquitecto confía para crear un ambiente sutil. En la Escuela Carl-Johan ocurre, por ejemplo, con las cristalerías en forma de rueda que se disponen al final de las galerías, de manera que su figura está presente en estos remansos e incluso se refuerza con el contraluz de ciertas horas. Algunas veces cortada por la mitad, como sucede en la planta baja, pierde su apariencia de rueda y adquiere la de sol naciente. Es curioso que, en términos simbólicos, la rueda represente ambas cosas. Significa el devenir de la creación continua y, por tanto, la contingencia de lo perezoso, así como el sentido de desplazamiento y superación de las condiciones del lugar y del propio estado mental que ello implica; también lo inmóvil del centro contrapuesto al movimiento perimetral. La rueda es, además, símbolo solar en la mayor parte de las tradiciones ancestrales²⁵. Cuesta trabajo pensar en la simple coincidencia, en un sentido meramente decorativo de estos elementos o en su empleo ingenuo por alguien culto y de espíritu refinado. En todo caso, estos aspectos acentúan la faceta más enigmática de Asplund.

Hay evidentemente significados muy explícitos, como es el caso de la sala infantil de la Biblioteca de Estocolmo, que se encuentra en una de sus alas laterales. En este lugar, la organización de la estancia en torno a un narrador hipotético y el mural que enmarca esta disposición, encargado por Asplund al pintor Nils Dardel, con referencias a conocidos personajes de los cuentos escandinavos y al mundo de los sueños, constituyen una cita literal de las fantasías de la niñez y de la situación tópica del narrador ante el auditorio infantil embelesado y atento.



177. Final de la galería de las aulas en la planta baja de la Escuela Carl-Johan en Gotemburgo.



178. Sala de lectura infantil en la Biblioteca Municipal de Estocolmo.

25. Todos estos significados de la rueda se recogen en diversos tratados de simbología. No se ha encontrado documentación de la biblioteca personal de Asplund ni de sus aficiones más íntimas o secretas. Es seguro que conocía bien los mitos nórdicos y muy probable que le interesaran las tradiciones mitológicas griega y romana. No es tan evidente que tuviera información sobre la relación entre el mundo simbólico y la psicología moderna, aunque Carl Gustav Jung fuera diez años mayor que él y ya hubiera publicado, en 1912, *Transformaciones y Símbolos de la Libido*. Es éste un aspecto que queda abierto, e invita a un posterior desarrollo del estudio sobre el arquitecto. Las referencias sobre el simbolismo de la rueda se han tomado de CHEVALIER, Jean y GHEBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles*, op. cit.,

26. Asplund justifica esta diferencia al describir el Cine Skandia: "El telón en un cine tiene un carácter claramente distinto del de un teatro, que existe para ocultar el trabajo que tiene lugar en el escenario. Esto no es necesario en una sala de cine y, por tanto, un telón de cine no debería estar completamente cerrado, sino dejar un espacio abierto para dar al público la impresión de que existe algo tras él". En ASPLUND, Erik Gunnar: "Skandiateatern i Stockholm", *Byggmästaren* (1924).

27. Stuart Wrede encuentra en el Cine Skandia un amplio mundo de metáforas, algunas evidentes hacen referencia al Paraíso Terrenal y al mito del comienzo (ver nota 20), otras arriesgadas, cuando entiende la cortina entreabierta ante la pantalla como metáfora de la consumación sexual. En WREDE, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, op. cit., págs. 85-94.

28. Citado por Hakon Ahlberg en HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, op. cit., pág. 46.

29. Hakon Ahlberg fue el primero en señalar el valor que para Asplund tenía su viaje de estudios a Italia en la definición del carácter del Cine Skandia. Se refiere concretamente al recuerdo de la última noche de carnaval en Taormina, tal como el propio Asplund la describía: "Linternas de colores y figuras cómicas abigarradas, una gran orquesta en la plaza, y el cielo estrellado en lo alto". En HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, op. cit., pág. 46.

30. En la descripción que hace Asplund sobre sus intenciones de carácter en la primera publicación sueca del Cine Skandia se refiere a estas cuestiones de forma muy específica: "El carácter particular del cinematógrafo, que debía emerger de la concepción existencial despersonalizada y mecánica de las funciones repetidas una y otra vez durante las sesiones nocturnas, de la facilidad de acceso y de la trivialidad democrática del público, ese carácter no tiene aún un vestido que le siente del todo bien. (...) De los aspectos arriba señalados sobre el carácter del cinematógrafo y de la aspiración de lograr la máxima calma y tranquilidad en el salón, surgió la idea nada arquitectónica de hacer desaparecer el techo en una nada oscura, construida con una liviana bóveda pintada de azul. Se obligó de esta forma a que el interior terminara en el dosel de los balcones y las paredes debieron ornamentarse para dar la sensación de fiesta bajo un cielo nocturno". En ASPLUND, Erik Gunnar: "Skandiateatern i Stockholm", *Byggmästaren* (1924).

Otro escenario muy explícito en este mismo sentido se produce al proyectar el Cine Skandia de Estocolmo (1922-1923). Al contrario de lo que ocurre con la Biblioteca, Asplund no encuentra referencias anteriores de carácter puesto que se trata del cinematógrafo, un programa moderno. Al arquitecto no le satisfacen por completo los precedentes de las salas para teatro, aunque funcionalmente la platea, el entresuelo o los palcos formen parte del programa, e incluso el escenario que, a diferencia del teatral, aquí tiene el telón entreabierto a una luz plateada²⁶ que se transformaría después en las figuras de la pantalla.

En cuanto al simbolismo más explícito del Paraíso, con las figuras de Adán y Eva guardando sus puertas, ha sido suficientemente descrito y explicado²⁷ (curiosamente también se llama paraíso a la parte alta de las salas de espectáculos). Pero Asplund, en realidad, trataba de responder al objetivo del encargo satisfaciendo

el deseo del público de un esplendor suntuoso e ilusorio como marco en torno al mundo de fantasía de las películas y la necesidad de cálida intimidad²⁸.

Puesto que el Cine Skandia debía proyectarse reformando un edificio neoclásico, Asplund estaba forzado por la estructura que ya existía, y su intención se dirigió principalmente a crear una atmósfera propia del espectáculo, un ambiente de diversión alegre. Aunque por cuestiones de coherencia cronológica las monografías sobre Asplund suelen incluir el Cine Skandia en su *período clásico*, este interior, que recuerda un engalanado espacio festivo al aire libre, tiene un indudable trasfondo romántico²⁹. El empleo de la bóveda pintada de azul oscuro bajo la cual cuelgan las lámparas esféricas con aparente desorden y el suelo de la sala construido con la misma piedra que las galerías exteriores subrayan este carácter³⁰.

La llegada a los palcos en el piso principal obliga a elegir entre una secuencia de puertas, de una aparente escala reducida, que se despegan de la pared como invitando a entrar desde esta posición laberíntica y misteriosa, que repite esa condición escenográfica e imbuida de fantasía que rodea al mundo del espectáculo. Puede que haya aquí una cierta inflación de carácter, y alguno de los críticos de la obra de Asplund así lo ha señalado³¹. Sin embargo, Alvar Aalto, que conoció personalmente a Asplund precisamente durante las obras del Cine Skandia, se refirió de forma elogiosa al carácter de la sala³².

Este sentido festivo fue retomado por Asplund en otros proyectos. Es evidente, por ejemplo, en la Exposición de Estocolmo de 1930. El encargo de la Exposición había llegado a Asplund por su ya antigua relación con la Sociedad Sueca de Artes

y Oficios —desde 1924 era miembro del Comité ejecutivo—, y cuyo director, Gregor Paulsson, representó un importante papel en todo el proceso de su creación.

Los críticos que han estudiado con más detenimiento la Exposición de Estocolmo se refieren a la influencia de Paulsson en la adhesión de Asplund al funcionalismo³¹. Estas referencias proceden aquí de la autobiografía del propio Paulsson, donde describe unos tanteos previos que Asplund dibujó, al estilo de la Villa Snellman, y de los que no se conservan más datos, a los que siguió otra propuesta que se construiría con una estructura de gran luz, de madera laminada, coronada con globos y aeronaves ancladas. Esta segunda idea fue rechazada por el Comité ejecutivo y ello fue la causa de un viaje que Asplund y Paulsson hicieron por diferentes lugares de Europa, a finales de 1928, para visitar y contrastar otros ejemplos. Durante el viaje pudieron conocer la arquitectura del Estilo Internacional y establecer contacto con teóricos, como Giedion, y también con algunos de sus autores.

La Exposición abarcaba los apartados de Vivienda, Transporte y Mobiliario; Asplund era el responsable y como tal dirigió al equipo de técnicos que intervinieron en ellos y a los arquitectos que trabajaron en la sección de vivienda. Él mismo se encargó de proyectar la ordenación general, así como los pabellones y servicios más importantes. Coordinar toda esa compleja situación supuso un enorme esfuerzo, pero el montaje finalizó a tiempo. La Exposición se inauguró oficialmente el 16 de mayo de 1930 y pudo visitarse durante todo aquel verano.

La Exposición de París del año 1925 suponía una experiencia que tanto Paulsson como el Comité de la Sociedad Sueca de Artes y Oficios habían tenido en cuenta. Asplund ensayó entonces, en la propuesta que presentó al concurso convocado para elegir la representación sueca en dicha exposición, su pabellón *Vers la Seine*, sobre *pilotis*, con el carácter de un cofre hermético, una misteriosa caja de sorpresas cuidadosamente situada entre los diversos caminos que llegaban desde la avenida hasta el río.

Como Ahlberg señala de una manera muy gráfica al analizar la Exposición de 1930, el encargo que Asplund recibió en esta ocasión

sólo tendría la vida de una mariposa en el breve verano nórdico³⁴.

Pero este tiempo corto fue suficiente para mostrarse como una de las obras de arquitectura moderna más completa entre todas las realizaciones de aquellos años. Asplund consiguió vincular el estilo elegido con el carácter provisional y festivo de la exposición, de manera que los materiales ligeros los cables y la luz se fundían en aquel ambiente con las banderas, los rótulos y los símbolos tradicionales presentados de una forma diferente.

31. La eventual inclinación de Asplund por la fantasía, que es reforzada en algunos casos por encargos como el del Cine Skandia, es comentada por Hakon Ahlberg con evidente sentido irónico; según él, hay un exceso de caracterización que no puede considerarse favorable: “El delicado y refinado material no se adapta adecuadamente al público ordinario con su aburrida vestimenta. Aquí, como muchas veces antes, Asplund ha creado un ambiente menos adaptado al público que a su propia fantasía. El resultado viene a ser lo opuesto de lo que ha intentado, un contraste que *no* produce sentimiento festivo”. En HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940, op. cit.*, pág. 47.

32. En el *In Memoriam* que Alvar Alto escribió con ocasión de la muerte de su amigo se refirió al Cine Skandia con estas palabras: “Tuve la impresión de que aquella era una arquitectura donde los sistemas habituales no habían servido como parámetros. Aquí el punto de partida era el hombre, con todos los infinitos matices de su vida emocional, y también la naturaleza”. Citado en SCHILD, Göran: *Sketches*, Cambridge, The MIT Press, 1978.

33. Kenneth Frampton, en “Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis”, menciona esta influencia y también “la fuerza con que el constructivismo ruso golpeó la imaginación de Asplund”, sobre todo en algunas propuestas como el mástil publicitario y la torre de prensa, aunque reconoce su capacidad mediadora para hacerla viable y comprensible, y su refinamiento para presentarla con una flexibilidad exenta del radicalismo de sus modelos precedentes. En CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund, op. cit.*, pág. 36.

34. En HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND y Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940, op. cit.*, pág. 56.



179



180 181

El arquitecto empleó todos estos elementos en función del programa que debía resolver, y, desde este punto de vista, no es tan importante determinar cuánto su cambio de estilo se produjo de forma repentina, como una especie de obligación con el espíritu de los tiempos, sino entender su adecuación al carácter de aquella ocasión concreta y en qué medida esa opción resolvía de manera adecuada y coherente el problema que se le había planteado.

En esta ocasión la arquitectura moderna, tal como señaló Zevi, renuncia a la abstracción distante y se sitúa en el punto donde podía ser comprensible para la gente que visitaba la exposición³⁵. Ello es muy evidente en los distintos restaurantes que Asplund proyectó en el recinto de la exposición. El Restaurante Paradiset, con los entoldados y las paredes de cristal sobre el agua, mostraba al exterior las sillas y mesas comunes de terraza, y el mobiliario del interior podía encontrarse en algún buen restaurante italiano. El Café Puck, orientado al norte y envuelto por la gran cristalería de vidrio, como un invernadero en el parque, estaba dispuesto a lo largo de un muro con pinturas y fotografías dispuestas de una forma *vulgar*. Asplund empleaba esta dosificación de los recuerdos y cuidaba hasta el extremo los detalles para lograr una atmósfera concreta y dotar de carácter a estos lugares.

Otro tanto ocurre con los Almacenes Bredenberg, construidos entre 1933 y 1935 en un estrecho solar en esquina de 35 metros de longitud a lo largo de Mäster Samuelsgatan, una de las calles comerciales de Estocolmo, y sólo 7,5 metros de fondo. Sin embargo, esta estrechez y largura del solar no fue un inconveniente para Asplund, pues concibió el edificio entero como un gran escaparate donde la transparencia literal del zócalo de vidrio encuentra su relación con las ventanas rasgadas, de despieces variables, y en la delgada lámina de fachada construida con piedra artificial, travertino pulido y corcho, apretados en 85 milímetros de espesor. La fachada avanza en un ligero voladizo y se retranquea después en el ático, manifestando una vibración que hace *flotar* los rótulos luminosos y el inevitable reloj. La tienda se desarrolla en las plantas más próximas a la calle; el restaurante de la planta tercera divide el edificio en vertical, dejando en su parte más alta el almacén para la reposición de mercancías, las oficinas, el comedor y las estancias de personal. Las instalaciones se sitúan en el sótano.

El interior también expresa esta misma condición diáfana de la tienda moderna. Aunque el escaparate aprovecha la situación longitudinal de la avenida comercial, el acceso se realiza por la parte más estrecha, de manera que el interior, después del espacio exterior cubierto, se muestra visualmente aún más largo, lo que también se

179. Perspectiva de la Exposición de Estocolmo de 1930.

180. Exterior del Restaurante Paradiset en la Exposición de Estocolmo de 1930.

181. Pórtico de control y acceso a la Exposición de Estocolmo de 1930.



182. Interior del Restaurante Puck en la Exposición de Estocolmo de 1930.

35. Colin St. John Wilson considera que son los detalles, el uso del colorido y las texturas “de una elegancia casi excesiva, heredada del *Art Nouveau*” lo que consigue transformar “la lectura abstracta del espacio en el espíritu del lugar”. En una interpretación que refuerza el sentido del carácter continúa diciendo: “Es como si cada proyecto se construyera como un retrato, de manera que cada edificio tiene su propio repertorio de formas. La realidad de cada retrato requiere su propia forma de libertad y esto sólo se puede obtener eligiendo con gran atención el criterio operativo”. En ST. JOHN WILSON, Colin: *The Dilemma of Classicism*, Londres, Architectural Association, 1988.



183. El restaurante en la tercera planta de los Almacenes Bredenberg de Estocolmo.



184. Fachada principal del Tribunal de Lister.

acentúa por la disposición de los mostradores, la iluminación e incluso la situación en entreplanta del fondo de la tienda donde se instala la escalera, que, en sentido inverso al recorrido de llegada, lleva a las siguientes plantas. También existe la posibilidad de ascender por la plataforma elevadora, muy próxima a la entrada; de hecho, el sentido vertical de la disposición general se ofrece en el espacio de triple altura que Asplund proyectó junto a la escalera principal, lo cual refuerza el sentido de continuidad espacial propio de la arquitectura moderna pero, sobre todo, la múltiple presentación de los artículos a la venta dentro de ese escaparate.

En los Almacenes Bredenberg, Asplund ensayó algunos planteamientos constructivos y detalles que después emplearía en la solución definitiva para ampliar los Tribunales de Gotemburgo. Las lámparas de iluminación indirecta, dispuestas linealmente, las delgadas losas plegadas, los pilares metálicos exentos recubiertos de hormigón con amianto y las disposiciones *baubaus* de los servicios, con sus instalaciones vistas de aspecto eficiente, se pusieron a prueba aquí como paso previo para su utilización posterior.

La inauguración de los Almacenes Bredenberg coincidió prácticamente con el despertar de aquel encargo para el Ayuntamiento de Gotemburgo que, desde el concurso que Asplund ganó en 1913, había sufrido un largo proceso de tanteos diversos, proyectos y discusiones con el Comité municipal hasta su interrupción en el año 1925, por razones presupuestarias, cuando la llegada a una solución satisfactoria parecía haberse producido.

Durante este largo proceso, Asplund había tenido ocasión de construir, entre 1917 y 1921, una propuesta para el Tribunal de Sölvesborg, en el condado de Lister. Es interesante detenerse un momento en esta propuesta por cuanto plantea una idea de carácter del edificio público como gran casa de la comunidad que, si bien ya había sido empleada en la Escuela Carl-Johan, adquiere aquí una cualidad diferente. En este caso, la cubierta a dos aguas es empleada con un sentido *doméstico* muy distinto; asimismo, se podría pensar que la seguridad de la rotunda presentación frontal y la silueta de frontón que dibuja la fachada principal representan bien la seguridad de la institución que el edificio alberga, al tiempo que asume lo que la Justicia tiene de convencional. La misma condición institucional de esta fachada está reforzada por el zócalo, con la escalera de planta semicircular que recoge cualquier camino para encauzarlo al centro y dirigirlo finalmente hacia el sillón de la Justicia, y por la presencia del hueco excepcional del acceso que también sugiere la firmeza de la acción judicial. Sin embargo, el

orden simétrico de la fachada se contradice con la disposición más aleatoria de las chimeneas y la apertura azarosa de algunas ventanas, lo que enfatiza esta condición de edificio no absolutamente funcional; es decir, tan sólo funcional en cuanto representa lo que es, pero arbitrario en lo que toda institución tiene de convención social.

La solución finalmente construida para el Tribunal de Gotemburgo no expresa en sus fachadas estos motivos de carácter. La presencia del edificio neoclásico junto con las consideraciones sobre el lugar habían sido objeto de una larga reflexión en la que influyó el peso de las preexistencias. No obstante, también durante este proceso surgen las referencias simbólicas. En la propuesta de 1920, por ejemplo, contemporánea del Tribunal de Lister, Asplund sitúa en el centro del vestíbulo cilíndrico la representación de la Justicia sobre una columna partida y, según su propia descripción, pintada de color amarillo. Además, utiliza los colores rojo y azul con intensidad decreciente para crear un determinado ambiente en ese lugar³⁶. Pudiera pensarse que Asplund usa simplemente los colores fundamentales y juega con ellos, pero caben otras interpretaciones, como que deseara aludir a la representación simbólica de la Justicia que figura en algunas tradiciones: cubierta con un mortero judicial amarillo y sentada en un trono del mismo color, tal como se dispone aquí. Los tres colores —rojo, amarillo y azul— se reparten por igual en esta simbología³⁷. También existe la posibilidad de que Asplund empleara el simbolismo de los colores que, según la concepción analítica de Jung, expresa las principales funciones psíquicas del hombre³⁸.

Sin embargo, el carácter de la *casa pública* que estaba presente en edificios anteriores no parece manifestarse en la Ampliación hasta muy tarde, quizá cuando se solucionaron otros problemas que impedían la construcción de la obra. Pero ahora se manifiesta en un sentido más profundo, al entender el vestíbulo como una gran sala de estar, donde al público que llega y circula por el edificio se le ofrece una sensación de quietud, a pesar de las puertas que a él se abren y de las múltiples actividades que allí se realizan.

Esta condición doméstica que adquiere el vestíbulo en la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo lleva también a pensar cuánto esta definición del carácter ha alcanzado ahora en la obra de Asplund un sentido verdaderamente radical e intenso, aunque en los comienzos pudiera haberse entendido con un valor más externo y superficial.

En todo el primer período de Asplund, teñido de una actitud romántica, esta cuestión del carácter se concreta en los proyectos como una cualidad que puede ser



185. Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo.



186. Vestíbulo de los Tribunales.

36. En la fig. 39 se muestra la rotonda tal como Asplund la dibujó. La descripción de este vestíbulo está en la página 89-91.

37. La Justicia es el octavo arcano mayor del Tarot y se entiende situada entre el espíritu y el cuerpo. La Justicia, cubierta con un mortero judicial amarillo, sobre el que se inscribe un signo solar, está sentada en un trono también amarillo, como la espada que sostiene en la mano derecha, la manga izquierda, la balanza y el suelo. Los tres colores —amarillo, azul y rojo— se emplean en esta simbología. En CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles*, op. cit., págs. 617-618.

38. En la concepción analítica, según Carl Gustav Jung, los colores expresan las principales funciones psíquicas del hombre. El azul es el color del cielo, en el plano psíquico es el color del pensamiento. El rojo es el color de la sangre, de la pasión y del sentimiento. El amarillo es el color de la luz, del oro y de la intuición. Según la simbólica masónica, el color blanco corresponde a la Sabiduría, a la Gracia y a la Victoria, el color rojo a la Inteligencia, al Rigor y a la Gloria (...). En *ibidem*, op. cit., págs. 317-323.



187. Galería de la planta principal de los Tribunales.



188. Sala de juicios en los Tribunales de Gotemburgo.

39. GOETHE, Johann Wolfgang: *Von Deutsche Baukunst, 1770-1773*. Citado en ROWE, Colin: "Character and Composition", en *The Mathematics of Ideal Villa and Other Essays*, Massachusetts, The MIT Press, Paperback edition, 1982, (nota 16).

40. En el análisis que hace Colin Rowe de la arquitectura inglesa del siglo XIX aparecen estos conceptos que ilustran bien el sentido que adquiere esa condición en la obra de Asplund. En este texto se define el carácter como "un atributo que trasciende el estilo" y "cómo de esa manera los temas vernáculos, que antes habían sido considerados poco importantes, ahora podían alcanzar una legitimidad arquitectónica mientras se abrían horizontes geográficos e históricos que anteriormente hubieran sido considerados extraños". Estas reflexiones son esclarecedoras para entender mejor toda la primera etapa de Asplund. En ROWE, Colin: "Character and Composition", *op. cit.*, pág. 67.

41. FRAMPTON, Kenneth: "Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis", en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund, op. cit.*, pág. 38.

incorporada a la arquitectura desde la manera en que ésta es dibujada y, por tanto, en un sentido más literalmente ilustrativo. Esto es evidente en el grafismo de los planos y en su rotulación a plumilla, tal como puede apreciarse en los dibujos de las primeras casas, de la Capilla del Bosque y hasta en la rotulación de los detalles para el Tribunal de Lister. En los proyectos de esta etapa, el carácter es, en cierta medida, algo sobrepuesto, una cualidad añadida al escenario que se desea crear, casi como si se tratara de un juego hacia el exterior que encierra en su fondo un contenido diferente. Incluso en el interior del Cine Skandia el carácter de la sala se consigue empleando un argumento que se incorpora al programa desde fuera de él y de manera un tanto artificiosa.

Ya en la Exposición de Estocolmo, y lo mismo ocurre en todas las últimas obras, la definición del carácter tiene un sentido profundo y verdaderamente esencial en cada uno de los temas que proyecta. Asplund había tenido bien presente desde sus principios aquellos enunciados procedentes del espíritu romántico que afirman:

«Sólo merece ser llamado bello lo que es perfectamente característico» y «sin el carácter no hay belleza»³⁹.

Como ya ocurriera antes en la historia de la arquitectura, esta actitud le afianzó desde el principio en su ruptura con el idealismo de la tradición académica. Pero en las últimas obras se aprecia, sobre todo, el sentido "empírico y psicológico" que para Asplund tiene el carácter, y la consideración de su "valor democrático"⁴⁰, que se convierte en un instrumento valioso para sus propuestas por cuanto le da la seguridad de que la arquitectura que realiza no es ficticia y que trabaja para la sociedad a la que pertenece desde una actitud de respeto a lo que es más propio del hombre. De esta manera, a Asplund le es posible aproximar el Arte a la vida.

Así puede entenderse bien la forma en que se completa la Ampliación de los Tribunales de Gotemburgo. El cuidado en el dibujo de cada pieza del mobiliario, las mesas y los sillones para los magistrados y la diferente cualidad de cada una de las partes del vestíbulo. Si para Asplund la arquitectura es siempre casa, en este interior consigue crear un espacio pleno de matices diversos al entender la acción humana como material básico que inspira la creación de una multiplicidad de objetos y lugares. De esta forma el vestíbulo de la Ampliación completa su condición de sala de estar con el tratamiento de los diferentes instrumentos que Asplund utiliza: luz, mobiliario, vegetación, cortinas y alfombras. Todo este planteamiento

está en relación más directa con la atmósfera de un hogar que con los requerimientos específicos de los tribunales⁴¹.

El sentido que tiene para Asplund el carácter doméstico queda especialmente reflejado en sus propuestas de casa. Si se compara la Villa Snellman (1917-1918), una obra que Asplund proyectó en su *etapa romántica*, con la casa de vacaciones que construyó para él en Sorunda durante 1937, es posible apreciar las constantes de este carácter doméstico que trascienden la distancia cronológica.

La Villa Snellman es una pequeña casa señorial construida en Djursholm, un barrio residencial de Estocolmo. Se trata de una casa compuesta por dos partes articuladas: el edificio principal y el pabellón de servicio. Ya desde los primeros croquis, se concibe según la imagen de la villa tradicional, con la silueta familiar de una casa con cubierta a dos aguas y donde el tema del arquitecto es la dignidad de la casa ya conocida. La volumetría de la villa es muy simple pero es importante observar en qué medida su carácter va a confiarse al tratamiento de los distintos huecos, de las puertas y ventanas, y cómo su dibujo extraordinariamente delicado y preciso llegará a transformar aquel volumen simple y trivial en un sofisticado ejercicio de arquitectura. La casa plantea muchos temas domésticos, desde su enraizamiento al lugar y la forma de entrar hasta las relaciones muy precisas de unos espacios con otros. Se trata de una casa con sótano y desván y, por tanto, las escaleras y sus relaciones con los itinerarios desempeñan un importante papel.

Asplund confía en esta ganancia de complejidad e interés que se obtiene con la elaboración y le permite incorporar a la propuesta una diversidad de situaciones donde los quiebros o los desplazamientos contribuyen a construir un escenario comprensible en lo que tiene de simplemente casual, que se produce aparentemente fuera del determinismo de la naturaleza.

Stennäs, la casa de vacaciones de Asplund, está situada en la isla de Lisön en el archipiélago de Estocolmo, relativamente cerca de la capital. Al igual que la Villa Snellman tiene estructura de madera y cubierta a dos aguas y su concepción inicial unitaria aparece fragmentada en dos volúmenes articulados que abrazan un fragmento del lugar. También aquí la precisión en el ajuste de las ventanas, con sus diferentes alturas y tamaños, las relaciones de proporción y medida entre las dos partes de la casa y el cuidadoso dibujo de la silueta a dos aguas, con las pendientes ligeramente distintas o la diferente dimensión de los aleros, permiten a Asplund trascender la referencia del modelo vernáculo de granja sueca para realizar una sensible obra de arte.

Es necesario entender la importancia que el fuego, el hogar, tiene en ambas casas. En la Villa Snellman, mediante la diseminada disposición de las chimeneas de la casa y en el valor asimétrico de sus siluetas al encontrarse con la forma de los pabellones.



189. Croquis de alzados de la Villa Snellman en Djursholm, Estocolmo, 1917-1918.



190. La Villa Snellman en Djursholm, Estocolmo.

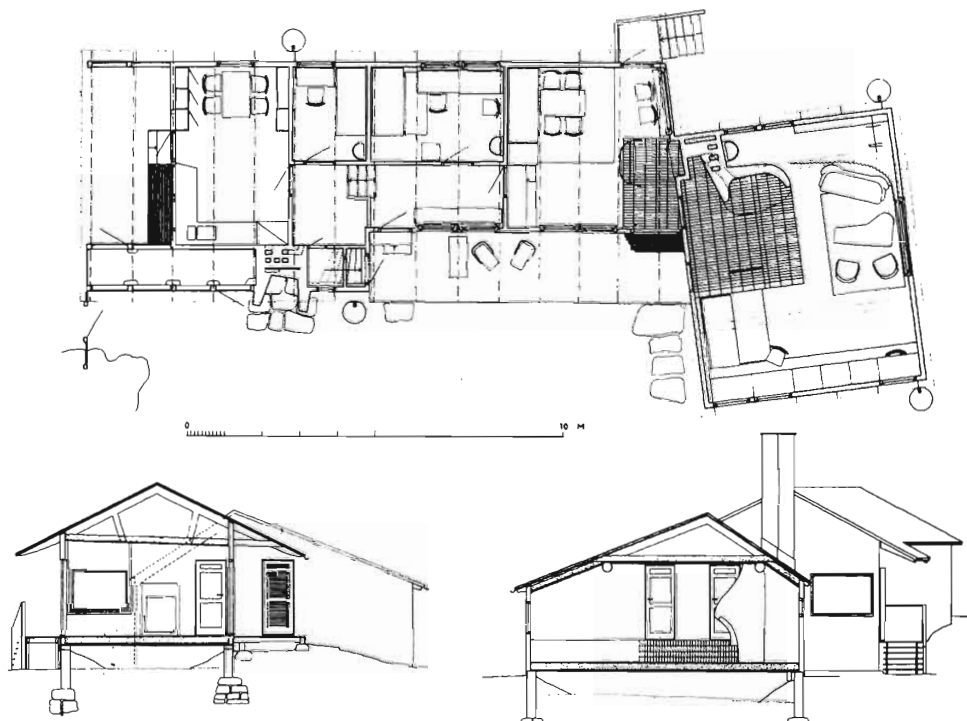


191 192

191. Stennäs, casa de vacaciones de Gunnar Asplund en Sorunda. Sala de estar.

192. Stennäs, casa de vacaciones de Gunnar Asplund en Sorunda. Exterior.

193. Stennäs, casa de vacaciones de Gunnar Asplund en Sorunda. 1937. Planta y secciones transversales. Escala 1:200.



193

En Stennäs, la gran chimenea, situada en el punto de articulación de la casa, se presenta como la esencia del hogar. Su disposición escalonada entre los dos niveles de la sala le confiere el aspecto de una *habitación del fuego* dentro de la habitación de estar.

Al estudiar juntas estas dos casas, cuya distancia cronológica es mayor de veinte años, y ya que cada una de ellas fue proyectada en situaciones tan diversas dentro del trabajo de Asplund, aún es más evidente la importancia de una misma idea de *casa* que anima ambas propuestas y cuánto esta idea se potencia desde la definición del carácter doméstico que la vivienda del hombre debe tener. Esta condición adquiere sentido tanto en la Villa Snellman como en Stennäs.

La década en que Stennäs se construyó (los últimos diez años de Asplund) tiene dentro de su biografía un valor muy especial. Después del trabajo para la Exposición de Estocolmo, ocupó en 1931 la Cátedra de Arquitectura en el Real Instituto de Tecnología de Estocolmo que había dejado vacante su antecesor, Erk Lallerstedt. Tituló su conferencia de ingreso: “Nuestro concepto arquitectónico del espacio”⁴², y la desarrolló a partir de los planteamientos que Oswald Spengler había expuesto en su libro *La Decadencia de Occidente*⁴³. Asplund reivindicó en su conferencia que “el símbolo fundamental de la cultura occidental es el espacio infinito”. Este espacio infinito al que él contribuyó tanto a través de su trabajo y cuya idea intentó transmitir a los alumnos durante su actividad como profesor. En sus lecciones insistió en la importancia de los aspectos prácticos y técnicos como base del proyecto de los edificios, aunque quizá, como buen artista, siempre guardó silencio sobre el secreto más profundo de su arte. También trató de inculcar la importancia de una actitud ética, y, tanto con sus colaboradores como ante los estudiantes, sostuvo que, en cada proyecto, todo debía ser nuevo y que una misma idea no debía volverse a utilizar cuando ya se había hecho uso de ella. En su estudio

todo debía empezarse por primera vez incluso aunque se pensara que el trabajo que se tenía entre manos planteaba los mismos o parecidos problemas que otro ya resuelto⁴⁴.

Asplund decía:

Una misma semilla no puede plantarse dos veces.

Un alumno de Asplund se refirió finalmente al carácter de su maestro⁴⁵ con las siguientes palabras:

Creo que devoción es la palabra que resume a Asplund y a todo lo que tiene que ver con él. Araba, de hecho, haciendo un surco profundo, y supongo que eso le mató. Trabajaba con una dureza extremada en todos sus encargos. También era cariñoso. Él no hacía los detalles por amor a los detalles mismos sino por amor a la gente.



194. Stennäs, casa de vacaciones de Gunnar Asplund en Sorunda. Asplund e Ingrid en la sala de estar.

42. Está publicada en versión inglesa: “Our Architectonic Concept of Space”, *International Architect*, (Londres) núm. 8 (1982).

43. Oswald Spengler publicó en alemán *La Decadencia de Occidente* en 1917. Esta obra fue inmediatamente conocida en Suecia y durante la década de los veinte influyó poderosamente en Asplund y en otros arquitectos de su generación, así como en muchos textos analíticos y críticos editados en la revista *Byggmästaren*. La primera edición en castellano se publicó en Madrid durante el año 1923, prologada por José Ortega y Gasset. Se ha utilizado en esta lectura la duodécima edición (Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1976).

44. Carl-Axel Acking se refiere a ello en el relato de su colaboración con Asplund. En CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund, op. cit.*, pág. 17.

45. Erik Stark hace este comentario sobre el carácter de Asplund en ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague, op. cit.*, pág. 106.



Cronología

- 1985 Erik Gunnar Asplund nació en Estocolmo el 22 de septiembre de 1885. Sus padres fueron Luisa y Franz-Otto Asplund, funcionario de Hacienda.
- 1905 Se inscribe en el KTH (Instituto Real de Tecnología) y comienza sus estudios en la Sección de Arquitectura.
- 1909 Se gradúa como arquitecto en el Instituto Real de Tecnología en 1909 y completa su educación durante dos años más (1910-1911) en la Escuela Klara, una academia independiente en la que tuvo de profesores a Ragnar Östberg, Karl Westman, Ivar Tengbom y Karl Bergsten. Concurso de proyectos para la Escuela elemental de Hälsinborg. Concurso para la iglesia sueca en París.
- 1910 Viaja a Alemania con una beca del Instituto Real de Tecnología para estudiar el hormigón como material de fachada. Viaja a Bélgica.
- 1911 Escribe en *Arkitektur* el artículo titulado “Algunas notas sobre un moderno material alemán para fachadas” (la piedra artificial).
- 1912 Comienza a trabajar como arquitecto. Durante este año y el siguiente dio clase como asistente de Arquitectura en el Instituto Real de Tecnología. Segundo premio en el concurso para la Escuela elemental de Kalmar. Proyecto de la villa Rosenberg en Karlshamn. Concurso en colaboración con Hj. S. Berven para el edificio de la Orden de Carpinteros en Estocolmo. Ganó el primer premio en el concurso de la Escuela secundaria en Karlshamn (1912-1918).
- 1913 A finales del otoño emprende el “gran viaje de estudios” hacia el Sur: Italia y Túnez, aunque pasa por París vía Marsella. Gana el primer premio en el concurso para la Ampliación y reforma de los Tribunales de Gotemburgo. Invitado al concurso para la Escuela mixta en Hedemora, es el primero de la lista de premiados. Proyecto de la villa Selander en Örnköldsvik. Proyecto Sturegården en Nyköping.
- 1914 Regresa del “gran viaje”. Proyecto de la villa para el Dr. Ruth en Kuusankoski, Finlandia. A finales de verano se anuncia el gran Concurso Internacional para la Construcción del Cementerio Sur de Estocolmo.

Gunnar Asplund pronuncia su lección inaugural en el Instituto Real de Tecnología de Estocolmo el 19 de noviembre de 1931.

Gunnar Asplund fotografiado por Herbert Korn en las afueras de Alemania durante 1932.

Gunnar Asplund durante la inauguración del Crematorio en el Cementerio del Bosque, el 21 de junio de 1940.

Gunnar Asplund durante una visita con sus alumnos al Departamento de Planeamiento y Edificación de Estocolmo durante el trimestre de otoño de 1940.

- 1915 Comienza a trabajar con Lewerentz. Edificios de acceso al Estadio de Hammarby en Estocolmo. Diseño de los objetos de plata para la liturgia de la Comunión en la capilla Hofors, realizados por el orfebre Jacob Ångman. Junto con Lewerentz gana el concurso internacional para el Cementerio Sur de Estocolmo, Cementerio del Bosque (1915-1940), de cuya construcción reciben el encargo. Segundo premio en el concurso para la Escuela Carl-Johann en Gotemburgo, de la que después recibió el encargo (1915-1924). Estudio de tipos de vivienda para una, dos y tres familias, tienda del pueblo, villa Calin, etc., en Alberga. Proyecto de sala de reuniones y posada en Alberga.
- 1916 Proyecto de bloques de viviendas para la Factoría Rusa de Cables en Ekaterinoslav, Rusia. Desarrolla el proyecto para la ampliación y reforma del Tribunal de Gotemburgo. Segundo premio en el concurso de estufas cerámicas para la Fábrica de Upsala-Ekeby. Escrito a la Asociación de Arquitectos: "Las casas de apartamentos. Actual peligro arquitectónico para Estocolmo".
- 1917 Exposición en la galería de arte Liljevalch. Dio clase de Arte Ornamental (1917-1918) en el Instituto Real de Tecnología de Estocolmo. Comienza a dirigir la revista *Arkitektur* (1917-1920). Concurso para la ordenación de la plaza Göta en Gotemburgo. Conjunto de viviendas provisionales para obreros en Estocolmo. Interior para la Exposición de la Casa de la Sociedad Sueca de Artes y Oficios. Silos para grano (como consejero de arquitectura del profesor Carl Forssell, ingeniero). Restauración de la finca Tisenhult, cerca de Katrineholm. Proyecto de la Villa Snellman (1917-1918). Proyecto para el Tribunal de Lister en Sölvesborg (1917-1921).
- 1918 Se casa con Gerda Sellman con la que tuvo cuatro hijos: Olle, Kerstin, Hans e Ingemar (el primer hijo, Olle, murió de neumonía con un año de edad). Viaja en su luna de miel a través de Dinamarca en bicicleta. Visita Liselund. Comenzó a trabajar para la recién creada Junta Nacional de Construcción Pública. Alojamientos para obreros en Tidaholms. Proyecto de restauración y ampliación de la residencia de la finca Brokind en Östergötland. Finaliza la construcción de la Escuela secundaria en Karlshamn. Construcción de la Villa Snellman en Djursholm. Proyecto de la Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo (1918-1920). Invitado al concurso de Trazado y Ordenación de la plaza de Gustavo Adolfo en Gotemburgo con la Reforma y Ampliación del Tribunal y de los edificios de la Bolsa (primero en la lista de premiados). Proyecto para el Cementerio de Västerås.
- 1919 Nace su hijo Olle. Pila bautismal de plata para la iglesia de San Pedro en Malmö (concurso por invitación), realizada por el orfebre Jacob Ångman. Proyecto para el Tribunal de Gotemburgo en que abre el antiguo patio hacia el ábside de la iglesia de Santa Cristina. Proyecto para el edificio de la Bolsa en la plaza de Gustavo Adolfo de Gotemburgo, con la subdivisión en tres edificios (1919-1920). Proyecto de Estación de Mercancías en St. Eriksplan de Estocolmo (en colaboración con Ture Tideblad).

- 1920 Nace su hija Kerstin. Finaliza la dirección de la revista *Arkitektur*. Viaja a los Estados Unidos donde tiene ocasión de documentarse sobre bibliotecas. Muere de neumonía su primer hijo (Olle). Participa con la “sala de música” y “alcoba para la señora de la casa” en la Exposición de la Asociación de las Artes e Industrias Domésticas. Proyectos para la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928). Proyecto del “Pabellón Romántico” con solución de planta de vestíbulo circular para la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo. Alvar Aalto solicita trabajo en su estudio y le es denegado.
- 1921 Nace su hijo Hans. Viaja a Italia. Ampliación del Cementerio de Almunge. Segundo premio en el concurso de proyectos de mobiliario para el Ayuntamiento de Estocolmo en la isla de Helgeand. Finaliza la obra del Tribunal de Lister. Panteón para la familia del príncipe Oscar Bernadotte en el Cementerio Norte de Estocolmo.
- 1922 Accesos al puente y calle en Klevaliden. Segundo premio, junto con Ture Ryberg, en el concurso para las Cancillerías Reales de Estocolmo. Proyecto del Cine Skandia en Estocolmo (1922-1923).
- 1923 Oficinas para el Cementerio del Bosque en Estocolmo (1922-1924). Planeamiento para la zona en torno a la colina del Observatorio en Estocolmo. Termina la obra del Cine Skandia en Estocolmo.
- 1924 Nace su hija Ingemar. Exposición de la arquitectura sueca en Londres. Es nombrado miembro del Comité ejecutivo de la Sociedad Sueca de Artes y Oficios. Invitado al concurso para el Pabellón Sueco en la Exposición de París de 1925. Termina la obra de la Escuela Carl-Johann en Gotemburgo. Panteón para la familia del almirante Ankarcrona en el Cementerio Norte de Estocolmo (1924-1925). Proyecto para la reforma del edificio de la Bolsa en la plaza de Gustavo Adolfo de Gotemburgo con la galería clásica como fachada unitaria. Interior para el Pabellón Sueco en la Exposición de París. Restauración y adaptación de la sala de reuniones (fiestas) del Restaurante Giller's en Estocolmo (1924-1925). Proyecto del Cementerio de Oxelösund (1924-1929).
- 1925 Exposición de París. Proyecta y realiza una de las salas del Pabellón Sueco. Sillón *Seine*. Termina la construcción del panteón para la familia del almirante Ankarcrona en el Cementerio Norte de Estocolmo. Proyecto del “Pabellón clásico” con interior schinkeliano para la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo. El Comité del Ayuntamiento aprueba el proyecto pero no se realiza por cuestiones económicas. Proyecto de mástiles para la plaza de Gustavo Adolfo de Gotemburgo.
- 1926 Concurso del Fondo Danelius, en colaboración con Ivar Johnsson, para una obra de arte al aire libre (proyecto destinado al parque de la Biblioteca Municipal). Se convoca el concurso para el Cementerio de Gotemburgo (Kviberg) al que son invitados Asplund y Lewerentz, es ganado por Asplund y se le encarga el proyecto. Planeamiento del área residencial próxima al Cementerio Kviberg en Gotemburgo. Proyecto de la zona comercial próxima a la Biblioteca de Estocolmo

(Odenhallen). Panteón para la familia del Secretario de Estado Hjalmar Rettig en el Cementerio Norte de Estocolmo (1926-1928).

- 1927 Viaja a Italia. Proyecto del Parque del Observatorio junto a la Biblioteca de Estocolmo (1927-1935). El 1 de junio el Consejo Sueco de las Artes encarga a Asplund, junto con Hugo Lagerström y Gregor Paulsson, esbozar las líneas directrices para la Exposición de Estocolmo.
- 1928 Viaja a Alemania. Proyecto de reforma y ampliación del Palacio Arvfursten (príncipe heredero), en Estocolmo, para sede del Ministerio de Asuntos Exteriores (aprobado por la Oficina Real de Construcciones). Comienza a trabajar en los proyectos para la Exposición de Estocolmo de 1930. Termina la construcción del Panteón para la familia del Secretario de Estado Hjalmar Rettig en el Cementerio Norte de Estocolmo. Finaliza la construcción de la Biblioteca Municipal de Estocolmo.
- 1929 Ampliación de la Escuela Secundaria en Karlshamn (1929-1936).
- 1930 Viaja a Inglaterra. Inauguración de la Exposición de Estocolmo.
- 1931 Es nombrado profesor de Arquitectura del Instituto Real de Tecnología (1931-1940). Reforma del edificio en Nybrogatan 7 en Estocolmo. Adaptación y diseño del mobiliario para los locales de la Sociedad Sueca de Artes y Oficios. Proyecto de decoración interior para el Museo Nacional de Estocolmo.
- 1932 Se divorcia de su esposa Gerda. Realiza con sus alumnos un viaje de estudios por Europa (Austria-Italia) durante 35 días. Mención especial en el concurso restringido de un bloque de viviendas en Norr Mälarstrand (Estocolmo) para Breweries Ltd. de Estocolmo. Concurso para el Museo de Malmö. Proyecto para el concurso restringido de la capilla en el Cementerio Kviberg de Gotemburgo.
- 1933 Gana el concurso restringido para el Laboratorio Bacteriológico del Estado en Estocolmo (1933-1937). Proyecto de los Almacenes Bredenberg en Estocolmo (1933-1935). Proyecto de casa flotante para el artista Gustaf Carlström. Mobiliario e interior de la Sala del Consejo de Administración de la Sociedad Sueca de Arts and Crafts en Estocolmo. Proyecto de una sala de trabajo en el Museo Nacional de Estocolmo.
- 1934 Se casa en segundas nupcias con Ingrid Hindmarsh, divorciada del arquitecto Lars Israael Wahlman. Viaja por Dinamarca, Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Austria, Francia e Inglaterra. Concurso restringido para el Aeropuerto de Bromma en Estocolmo. Propuesta del alzado clásico unitario para el Tribunal de Gotemburgo. En septiembre, el Comité del Ayuntamiento aprueba el proyecto definitivo para construir la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo (1934-1937). Residencia de verano para B. Beckström en Stavnäs.

- 1935 Finaliza la construcción de los Almacenes Bredenberg en Estocolmo. Recibe el encargo del Crematorio para el Cementerio del Bosque y rompe su colaboración con Lewerentz. Primeras propuestas modernas para la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo. Proyecto de la Torre de Estocolmo en la entrada de Skansen. Capilla en Oxelösund (1935-1937).
- 1936 Nace su hijo Johan. Gana el Concurso restringido para el Crematorio Kviberg en Gotemburgo y recibe el encargo (incompleto). Se convoca el concurso restringido del Instituto Veterinario Bacteriológico del Estado en Estocolmo. Proyecto de la Casa de los Estudiantes Suecos en Upsala.
- 1937 Termina la obra del Laboratorio Bacteriológico del Estado en Estocolmo. Recibe el encargo (incompleto) del Instituto Bacteriológico Veterinario del Estado en Estocolmo (1937-1940); se comenzó a construir después de su muerte. Proyecto para el Crematorio de Skövde (al Oeste de Suecia), incompleto. Finaliza la construcción de la Ampliación de Tribunal de Gotemburgo. Proyecta y construye su casa de vacaciones en Stennäs, Sorunda, cerca de Estocolmo. Dibujos para la Torre de Estocolmo y la plaza del Pueblo en la bahía de Djurgårdsbrunn.
- 1938 Viaja por segunda vez a Estados Unidos (jubileo de Delaware) y da cuatro conferencias distintas, en varias ciudades, sobre los problemas de la arquitectura sueca después de 1930. Comienza la obra del Crematorio Kviberg. Primer premio en el concurso para las Oficinas de Asistencia Social en Estocolmo (1938-1939) y elaboración del proyecto.
- 1939 Viaja a Alemania, Suiza, Francia y Gran Bretaña. También visita en distintas ocasiones las naciones vecinas de Escandinavia y el Báltico. Proyecto del bloque de viviendas en Malmskillnadsgatan, Estocolmo. Primer premio en el concurso restringido para los Archivos Municipales de Estocolmo (1939-1940). Recibe el encargo (incompleto).
- 1940 El 21 de junio se inaugura el Crematorio del Bosque.
Muere en Estocolmo el 20 de octubre de 1940.

Bibliografía

Se incluye a continuación la bibliografía específica sobre la obra de E. Gunnar Asplund dividida en cuatro apartados:

1. Libros monográficos
2. Revistas monográficas y catálogos de exposiciones
3. Artículos sobre Asplund
4. Escritos de Asplund

Los dos primeros apartados se ordenan cronológicamente. Y el tercero —los artículos, muy dispersos en trabajos y colaboraciones para libros y revistas—, por orden alfabético de autores.

1. LIBROS MONOGRÁFICOS (POR ORDEN CRONOLÓGICO)

AA. VV.: *Göteborgs Rådhus Om-Och tillbyggnad 1935-1937*, Gotemburgo, 1939. Contiene textos de Sven Lampers, Gerdt Stendahl, E. G. Asplund, K. W. Gustafson y K. G. Eliasson.

HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND, Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, Estocolmo, Ed. Svenska Arkitekters Riksförbund. Ab Tindskriften Byggmästaren, 1950 (1ª ed. sueca 1943). En 1981 se publicó una edición facsímil. Contiene un ensayo de Hakon Ahlberg. Trad. esp.: *Gunnar Asplund. Arquitecto. 1885-1940*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1982 (Colección de Arquitectura núm. 4). Contiene el mencionado ensayo de Hakon Ahlberg y otro de Elias Cornell.

ZEVI, Bruno: *Erik Gunnar Asplund*, Milán, Architetti del Movimento Moderno Series, 1948. Trad. esp.: *Erik Gunnar Asplund*, Buenos Aires, Ed. Infinito. 1957.

MARÉ, Eric de: *Gunnar Asplund, a Great Modern Architect*, Londres, Arts & Technics, 1955.

CAMPOBIANCO, M.: *Asplund e il suo tempo*, Nápoles, Arti Grafiche Licenziato, 1959.

ELEMÉR, Nagy: *Erik Gunnar Asplund*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.

WREDE, Stuart: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge (Mass.) y Londres (Inglaterra), The MIT Press, 1980. Trad. esp.: *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, Barcelona, Júcar Universidad, 1992 (Serie Arte & Arquitectura).

CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Estocolmo y Hamburgo, Arkitektur Förlag in association with Gingko Press, and the Swedish Museum of Architecture, 1985. Con artículos de: Carl-Axel Acking, Elias Cornell, Gösta Drugge, Kenneth Frampton y Stuart Wrede. Trad. esp.: *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.

ALISON, Filippo (ed.): *Erik Gunnar Asplund. Mobili e Oggetti*, Milán, Editoriale Electa, 1985. Con artículos de Carl-Axel Acking, Filippo Alison, Hans Asplund y Fredrik Fogh.

ENGFORS, Christina (ed.): *Asplund. 1885-1940. Arsbook 1885. Lectures and briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Estocolmo, The Swedish Museum of Architecture and the Royal Academy of Fine Arts, 1986.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990. Con artículos de Åke Fant, Lars Lerup, Björn Linn, José Manuel López-Peláez, Johan Mårtelius, Gabriele Milelli, Demetrio Porphyrios, Colin St. John Wilson, Marc Treib y Stuart Wrede.

ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague*, Laholm, Arkitektur Förlag, 1990.

CONSTANT, Caroline: *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Estocolmo, Byggeförlaget, 1994.

BENGT, O., H. JOHANSSON y Fabio GALLI: *Tallum. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Estocolmo, Byggeförlaget, 1996.

2. REVISTAS MONOGRÁFICAS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES (POR ORDEN CRONOLÓGICO)

La Arquitectura de Gunnar Asplund. Catálogo de la exposición celebrada en el Colegio Oficial de

Arquitectos de Madrid (en colaboración con la Embajada de Suecia), Madrid, 1981.

L'Arquitectura de Gunnar Asplund. Catálogo de la exposición celebrada en el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1982.

Erik Gunnar Asplund, GA (Global Architecture) (Tokio), núm. 62 (1982).

Erik Gunnar Asplund, SD (Space Design) (Tokio), núm. 10 (octubre 1982).

Asplund: Modernità e Tradizione (Controspazio) (Roma, Edizione Dedalo), núm. 4 (oct.-dic. 1982).

Stockholms Stadsbibliotek, Stockholms Kommun (Estocolmo, 1982).

Asplund. 1885-1940. Exposición celebrada con motivo del centenario de su nacimiento en el Arkitekturmuseet. Arkitektur Förlag AB. Estocolmo, 1985.

Arkityecten Gunnar Asplund. 1885-1940. Exposición celebrada con motivo del centenario de su nacimiento en el Selskabet for Arkitekturhiistorie, Dansk Arkitekturcenter, Dinamarca, 1886.

Erik Gunnar Asplund. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid con motivo del centenario de su nacimiento. Centro de Publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.

Asplund. Catálogo de la exposición celebrada en Granada con motivo del centenario de su nacimiento. Granada, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 1987.

Asplund, Triennale di Milano, Milán, Ed. Electa, 1987.

Gunnar Asplund 1885-1940. The Dilemma of Classicism. Catálogo de la exposición de la obra de Gunnar Asplund celebrada en Londres. Architectural Association, 1988.

Erik Gunnar Asplund, AJ (Architect's Journal) (Londres, 1988).

La foresta della memoria. (Il Cimitero nel Bosco di Stoccolma), Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 6ª ed., 1995.

3. ARTÍCULOS (POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES)

- AALTO, Alvar: "E. G. Asplund in Memoriam", *Arkkielii* (Helsinki, 1940).
- SCHILD, Göran: *Sketches*, Cambridge, The MIT Press, 1978. Trad. esp. en BRAVO, Luis: "La morada del hombre bajo las estrellas. Un paseo por la Arquitectura de Gunnar Asplund", *2C Construcción de la Ciudad* (Barcelona), núm. 19 (1981). Trad. inglés: Londres, Architectural Association, 1989.
- ACKING, Carl-Axel: "Erik Gunnar Asplund. Il suo lavoro e la sua opera quotidiana", en ALISON, Filippo (ed.): *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, Milán, Editoriale Electa, 1985.
- "Artist and professional. Glimpses from Asplund's last years", en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Estocolmo y Hamburgo, Stockholm Arkitektur Förlag in association with Gingko Press, and the Swedish Museum of Architecture, 1985. Trad. esp.: *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.
- "Asplund as Teacher and Principal", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- "Asplund as Architectural Psychologist", en *ibidem*. Trad. sueco: "Erik Gunnar Asplund som arkitekturpsykolog", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- AHLBERG, Hakon: "Gunnar Asplund Architect", en HOLMDAHL, Gustav, Sven Ivar LIND, Kjell ÖDEEN (eds.): *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940*, Estocolmo, Ed. Svenska Arkitekters Riksförbund. Ab Tindskriften Byggmästaren, 1950 (1ª ed. sueca 1943). En 1981 se publicó una edición facsímil. Trad. esp.: *Gunnar Asplund arquitecto. 1885-1940*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura de Cultura del Consejo Regional, 1982.
- "Gunnar Asplund Arkitekt", *Paletten* (Estocolmo), (1944).
- AHLQVIST, Bengt: "Asplund bisatt", *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 14 (1985).
- AHRÉN, Uno: "Reflexioner i Stadsbiblioteket", *Byggmästaren* (Estocolmo, 1928).
- ALISON, Filippo: "La ricostruzione degli oggetti di Erik Gunnar Asplund", en *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, Milán, Editoriale Electa, 1985.
- ANDERSON, Henrik O.: "Gunnar Asplund", en el catálogo *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Arkitekturmuseet och Arkitektur Förlag AB, 1985.
- ASPLUND, Hans: "L'eredità di Gunnar Asplund secondo un erede", en *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, Milán, Editoriale Electa, 1985.
- ATMER, Ann-Katrin: "Villa Snellman", *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 71 (1971).
- BLUNDELL-JONES, Peter: "Gothenburg Law Courts. Evolution of a masterwork", *Architects Journal* (Londres), (14.10.1987). / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank. Londres, 1988.
- "Gothenburg Law Courts. The realisation of a masterwork", *Architects Journal* (Londres), (11.11.1987). / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank, Londres, 1988.
- "House at Stennäs. A vernacular classic". "Gothenburg Law Courts. Evolution of a masterwork", *Architects Journal* (Londres), (20.01.1987) / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank, Londres, 1988.
- BOMAN, Monica: "Vad skulle Asplund säga?", *Form*, núm. 7 (1985).
- BRAVO, Luis: "La Morada del hombre bajo las estrellas. Un paseo por la Arquitectura de Gunnar Asplund", *2c Construcción de la Ciudad* (Barcelona), núm. 19 (1981).
- BULL, H. A.: "The Stockholm Exposition of 1930", *International Studio*, núm. 96 (1930).
- CABRERO, Francisco de Asís: "Comentario sobre Gunnar Asplund", *Arquitectura* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), núm. 229 (1981).
- CANTALLOPS, Lluís: "Recuerdos de una visita al Cementerio del Bosque", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), núm. 157 (1983).
- CALDENBY, Claes: "Time, life and work", en *Asplund*, Estocolmo y Hamburgo, Stockholm Arkitektur Förlag in association with Gingko Press, and the Swedish Museum of Architecture, 1985. Trad. esp.: *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.
- "Beginnings", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. sueco: "Början", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- CAPITEL, Antón: "Escandinavia y el liderazgo moderno", en *Escandinavos, AV monografías* (Madrid), núm. 55 (1995).
- CODRINGTON FORSYT, James: "The Snellman House. Invention with in design traditions", *Architects Journal* (Londres), (5.8.1987). / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank. Londres, 1988.
- "Woodland Crematorium. The acropolis of Modernism", *Architects Journal* (Londres), (9.12.1987) / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank. Londres, 1988.
- COLQUHOUN, Alan: "The Architecture of Gunnar Asplund", *Oppositions* (Massachusetts, The MIT Press), núm. 24 (1981).
- CONSTANT, Caroline: "Biblioteca Pública de Estocolmo. Arquitectura entre la Naturaleza y la Ciudad", *Arquitectura* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos), núm. 260 (1989).
- CORNELL, Elias: "Himlen som ett Valv -Om Asplunds Rums Gestaltning", *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 5. (1961). Trad. esp.: *El Cielo como una Bóveda. La formación del espacio en Asplund*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

- Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura de Cultura del Consejo Regional, 1982. Y en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988. Trad. italiano: "Il cielo a volta. Sulla spazialità di Asplund", *Controspazio* (Roma, Edizione Dedalo), núm. 4 (1983). Trad. inglés: "The Sky as a Vault", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture, 1986.).
- CRUICKSHANK, Dan y NIELSSON, Kirstin: "The Lister Court and Stockholm Library. The fusion of formalism and function", *Architects Journal* (Londres), (9.9.1987) / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank. Londres, 1988.
- CURTIS, William: "Los primeros maestros. Erik Gunnar Asplund, un clasicismo depurado", *Escandinavos, AV monografías* (Madrid), núm. 55 (1995).
- D'AURIO, Antonio: "Erik Gunnar Asplund", *Ottogono*, núm. 69 (1983).
- FANT, Åke: "Gunnar Asplund and the 1930 Stockholm Exhibition", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. sueco: "Nagra aspekter pa Stockolmsutställningen 1930", en *ibidem*. Trad. esp.: "La Exposición de Estocolmo en 1930", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- FARIELLO, F.: "L'opera di E. G. Asplund", *Architettura* (1942).
- FAUQUET, Karyn: "Le Théâtre d'Asplund (La Villa Snellman)", *Décoration Internationale* (París), núm. 86 (nov. 1985).
- FAVOLA, P.: "Il Municipio di Göteborg", *La mia casa* (1984).
- FERRARI, Anna: "Il design di Asplund", *Controspazio* (Roma, Edizione Dedalo), núm. 4 (1983).
- FISAC, Miguel: "Asplund en el recuerdo", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), núm. 147 (1981).
- FISKER, Kay: "Necrologio", *Arkitekten Maanedshæfte* XLIII (Copenhagen), (1941).
- FOG, Hans: "Vision and Sense. Thoughts on Gunnar Asplund's working methods", en ENGFORS, Christina (ed.): *E. G. Asplund. Architect, friend and colleague*, Estocolmo, Arkitektur Förlag, 1990.
- FOGH, Fredrik: "'Resan' e la sua proiezione", en *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, Milán, Editoriale Electa, 1985.
- FORSYTH, James Codrington: "The Woodland Crematorium", *Architects Journal* (Londres), (9.11.1989).
— "Snellman House", *Architects Journal* (Londres), (5.08.1989).
- FRAMPTON, Kenneth: "Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis", en *Asplund*, Estocolmo, Stockholm Arkitektur Förlag in association with Gingko Press, Hamburg and the Swedish Museum of Architecture, 1985. Trad. esp.: *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.
- FREDLUNG, Björn: "E. G. Asplund om-och Tillbyggnad av Göteborgs Radhus", *Arkitektur* (Estocolmo), núm.11 (1966). Trad. esp.: "El Palacio de Justicia de Gotemburgo", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes), núm. 157 (1983).
— "Gunnar Asplund's Extension to the Gothenburg Law Courts", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- GRAVES, Michael: "Swedish connection. A didactic exercise", *Lotus International* (Milán), núm. 22 (1979).
- HELWEG, Ole: "Rødderne radner (Rottngs Roots)", *Gyldendal* (Copenhagen), 1977).
- HELLQUIST, Thomas: "The Collapse of a vision. Erik Gunnar Asplund's designs for Göteborg town square", *Lotus International* (Milán, Editorial Electa), núm. 46 (1985).
- HIORT, Esbjorn: "Gunnar Asplund 1885-1940", *Arkitekten* (Copenhagen), vol. 87, núm. 22 (3.12.1985).
- HUMANES, Alberto: "Erik Gunnar Asplund. Una interpretación humanizadora de la Arquitectura Moderna", *Boden* (Madrid) núm. 229 (1981).
- JOHANSSON, Bengt Oh.: "Skogskyrkogården och den sanitära estetiken", *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 2 (19829). Trad. esp.: "El Cementerio del Bosque y la estética sanitaria", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes), núm. 157 (1983).
- JOSEPHSON, R.: "Asplund och hans verk. Nagra reflexioner med anledning av Asplunds boken", *Bm* (1944).
- JØRGENSEN, Lisbert Balslev: "Erik Gunnar Asplund and Denmark", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. sueco: "Erik Gunnar Asplund och Danmark", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- KALLINGS, Lars Olof: "Introduction to the National Bacteriological Laboratory", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- KEALLY, F. A.: "My impression of the Stockholm Exhibition", *The American Architect*, núm. 138 (1930).
- KNIGHT, Stuart: "Swedish Grace: Modern Classicism in Stockholm", *International Architect* (Londres), núm. 8 (1982).
- LARSSON, Lars Olof: "The Stockholm Public Library", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture),

1986. Trad. sueco: "Nagra tankar kring Asplunds stadsbibliotek", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- LASALA, Loredana: "The Stockholm Exhibition 1930 in the Echo of the American Press", en *Asplund 1885-1940. Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- LERUP, Lars: "Asplund's Stockholm Crematorium", *Lotus International* (Milán, Editoriale Electa), núm. 38 (1983). Trad. esp.: "El Crematorio de Asplund en Estocolmo", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- LINN, Björn: "En Professionell Arkitektur", *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 2 (1982).
- "Gunnar Asplund and the Northern Light in Architecture", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. *Lectures and briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*. Trad. sueco: "Gunnar Asplund och det Nordiska Ljuset", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. esp.: "Gunnar Asplund y la Luz Nórdica en la Arquitectura", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- "Architecture ancient and modern. Erik Gunnar Asplund", *Architects Journal* (Londres), (5.08.1987) / AJ Masters of Building "Erik Gunnar Asplund". Edit. by Dan Cruickshank, Londres, 1988.
- "Asplund and fundamentals", en ENGFORS, Christina: *E. G. Asplund. Architect, friend and colleague*, Estocolmo, Arkitektur Förlag, 1990.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel: "La ampliación del Palacio Comunal de Göteborg. Historia de un edificio", *Arquitectura* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos), núm. 229 (1981).
- "Bebiendo en las fuentes de Asplund", en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Madrid, Centro de Publicaciones del MOPU, 1987. Y en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Granada, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1987.
- "La Modernidad equilibrada. En torno a Gunnar Asplund", *Arquitectura Viva* (Madrid), núm. 2 (1988).
- "La idea de *promenade* en Asplund", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- MARCONI, Paolo: "Modo sublime e modi quotidiano. La fortuna di Asplund in Italia", *Controspazio* (Roma, Edizione Dedalo), núm. 4 (1983).
- MÅRTELIUS, Johan: "Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. sueco: "Arvet från Östberg", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. esp.: "El legado de Ragnar Östberg", en *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- "Le Monde des formes de Gunnar Asplund", *Techniques & Architecture* (París), (marzo 1989). Exposición celebrada en el Centro Georges Pompidou.
- MILELLI, Gabriele: "Erik Gunnar Asplund", *Controspazio* (Roma, Edizione Dedalo), núm. 4 (1983). Trad. esp.: *Erik Gunnar Asplund. Un itinerario artístico*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- MITJANS, Francesc: "A propósito de Asplund", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), núm. 147 (1981).
- MORAVÁNSZKY, Ákos: "Gunnar Asplund's Impact on Hungarian Architecture", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- OLMOS, Víctor: "Erik Gunnar Asplund", *Arquitectura* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos), núm. 283-284 (1990). Comentario crítico del libro publicado por la Editorial Stylos.
- OKADA, S., M. TAKEYAMA y Y. SANO: "Nice Space: Forest Crematorium / Stockholm 1930", *Space Design* (Tokio), núm. 131 (1975).
- "Om funktionalism", *Arkitektur* (Estocolmo), núm. 7 (1976).
- ORTELLI, Lucca: "Tre progetti di Eric Gunnar Asplund. Göteborg 1917-18. Stoccolma 1922", *Lotus International* (Milán, Editoriale Electa), núm. 61 (1989).
- PAAVILAINEN, Simo: "Some Thoughts during the Symposium", *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- PARSONS, Peter W.: "Stuart Wrede, Hakon Ahlberg and the Architecture of Gunnar Asplund", *Arkitekhti*, núm. 5 (1981).
- "American Interest in the Architecture of Gunnar Asplund", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- PERSICO, E.: "Per gli Architetti E. G. Asplund e O. R. Salviserg", *Costruzioni Casabella* (Roma, 1941).
- POLIDORI, Cecilia: "'Verso' Asplund", *Controspazio* (Roma, Dedalo Edizione), núm. 4 (1983).
- PORPHYRIOS, Demetri: "Reversible faces. Danish and Swedish Architecture 1905-1930", *Lotus International* (Milán, Editoriale Electa), núm. 16 (1977). Trad. esp.: "Caras reversibles. (Arquitectura danesa y sueca 1905-1930)", en *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- "Classical, Christian, Socialdemocrat. Asplund and Lewerentz's funerary architecture", *Lotus International* (Milán, Editoriale Electa), núm. 38 (1983).
- RASMUSSEN, Sreen Eiler: "Radhuset i Göteborg", *Arkitekten Maanedshæfte* XLI (Copenhague, 1939).
- ROBERTSON, Howard y YERBURY, F. R.: "The Stockholm Exhibition, 1930", *Architect & Building News* (27 junio y 4-11 julio 1930).

- ROSSIN, Antonio: "Il sogno, il rosso, il fuoco: intervista impossibile di Antonio Rossin con Erik Gunnar Asplund", *Modo* (1984).
- ROQUETA, Santi: "Asplund dibujante y diseñador", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), núm. 157 (1983).
- RUIZ CABRERO, Gabriel: "Breve biografía", en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Madrid, Centro de Publicaciones del MOPU, 1987. Y en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Granada, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1987.
- SCARPA, Afra y Tobia: "Asplund: la especulación continúa", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya), núm. 157 (1983).
- SHAND, P. Morton: "Stockholm 1930", *The Architectural Review*, vol. 68, núm. 405 (1930).
- "Living Shipshape; the lesson of the Stockholm Exhibition", *Creative Art*, núm. 7 (1930).
- "E. Gunnar Asplund; a Tribute with Special Reference to his work at the Stockholm Exhibition 1930", *The Architectural Review*, núm. 89 (1941).
- "Erik Gunnar Asplund", *AA Journal* (Londres), (1959).
- SCHILDT, Göran: "Asplund and Aalto. The Story of a Mutually Inspiring Friendship", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. sueco: "Asplund och Aalto. Berättelsen om en ömsesidigt berikande vänskap", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- SJUNESSON, B. y KASTRUP, U.: "Architecture of Transformations: The Architecture of Gunnar Asplund till 1930", *Space Design* (Tokio), núm. 10 (1982).
- ST. JOHN WILSON, Colin: "Gunnar Asplund Architect: A Timely beginning to the Scandinavian Retrieval", *International Architect* (Londres), núm. 8 (1982).
- "Speer and the Fear of Freedom", *Architectural Review*, vol. 173, núm. 1.036 (Londres), (1983).
- "Gunnar Asplund and the Dilemma of Classicism", *Architectural Association* (Londres, 1989). Trad. esp.: "El dilema del clasicismo", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- SESTOFT, Jørgen: "The Impact of Gunnar Asplund on Danish Architecture", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986.
- SVENSON, Carin L.: "Den fulländade helheten var hans signatur", *Ny teknik*, núm. 38 (1985).
- THELAUS, Erik: "Ett fönster i en fasad", *Arkitekttidningen*, núm. 8 (1980).
- TREIB, Marc: "Gunnar Asplund at one hundred", *Progressive Architecture*, vol. 67, núm. 1 (1986).
- "Stalking Significance: Asplund and the Architectural Precedent", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. sueco: "Asplund och hans Arkitektoniska förebilder", en *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Årsbok. Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. esp.: "Persiguiendo el significado: Asplund y los precedentes Arquitectónicos", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.
- "A reconciliation with History: Gunnar Asplund and Architecture Past", *A+U*, núm. 247 (marzo 1991).
- WILLIAMS, A. Richard: "Star/Nebulae: a personal pantheon (personal reminiscences of meetings with 16 famous architects, including Asplund)", *Reflections*, vol. 2, núm. 1 (1984).
- WINTER, Karin: "The Skandia Cinema", en *Asplund 1885-1940. Lectures and Briefings from the International Symposium on The Architecture of Gunnar Asplund*, Estocolmo, Arkitekturmuseet (Swedish Museum of Architecture), 1986. Trad. francés: "Le Cinéma Skandia á Stockholm. 1922-1923", *Techniques & Architecture* (París), (marzo 1989). Exposición celebrada en el Centro Georges Pompidou.
- "Den italienska resan", en el catálogo *Asplund 1885-1940*, Estocolmo, Arkitekturmuseet och Arkitektur Forlag AB, 1985. Trad. esp.: "Viaje a Italia", en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Madrid, Centro de publicaciones del MOPU, 1987. Y en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Granada, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1987.
- WREDE, Stuart: "Landscape and Architecture. Classical and vernacular by Asplund", en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Estocolmo y Hamburgo, Arkitektur Förlag in association with Gingko Press and the Swedish Museum of Architecture, 1985. Trad. esp.: "Paisaje y Arquitectura", en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Madrid, Centro de Publicaciones del MOPU, 1987. Y en el catálogo de la exposición *Erik Gunnar Asplund*, Granada, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1987. Y en CALDENBY, Claes y HULTIN, Olof (eds.): *Asplund*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.
- "Asplund: Form and Metaphor", *Progressive Architecture*, núm. 2 (1980). Trad. esp.: "Asplund: Forma y Metáfora", en LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.): *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona, Editorial Stylos, 1990.

4. ESCRITOS DE ASPLUND

- “Ur skissboken”, *Arkitektur* (1906).
- “Några anteckningar om ett modärnt tysk fasadmateriel”, *Teknisk Tidskrift* (1911).
- “Masthuggskyrkan i Göteborg”, *Arkitektur* (1915).
- “Skeppholmstävlingen”, *Arkitektur* (1916).
- “Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hyreshusen”, *Teknisk Tidskrift* (1916).
- “Två broar och ett Skönhetsrad”, *Teknisk Tidskrift* (1917).
- “Frågan om bebyggande av Näset i Södertälje”, *Teknisk Tidskrift* (1917).
- “A.-B. Industriebostäder”, *Arkitektur* (1918).
- “Planmässigheten i stadsbygganden i Göteborg och i Stockholm”, *Arkitektur* (1918).
- “Arkitekten i ny gestalt”, *Arkitektur* (1918).
- “Kanslihuset”, *Arkitektur* (1918).
- “Statens Spanmålslagerhus”, *Arkitektur* (1918).
- “Tävlingen om Möllevångenkyrkan i Malmö”, *Arkitektur* (1919).
- “Saltsjöbadstävlingen”, *Arkitektur* (1919).
- “Målade glasfönster av E. Forseth i Näsbykyrka”, *Arkitektur* (1919).
- “Två trappmäklare av Carl Milles”, *Arkitektur* (1919).
- “Tävlingar”, *Arkitektur* (1919).
- “Ännu ett förslag till bangårdsfråganlösning”, *Arkitektur* (1919).
- “Villa i Djursholm”, *Arkitektur* (1919).
- “Liselund”, *Arkitektur* (1919).
- “Skogskapellet”, *Arkitektur* (1921).
- “Lister Härads Tingshus”, *Byggmästaren* (1922).
- “Staden mellan broarna och Kanslihuset” (Sjöfartsmuséet i Göteborg), *Byggmästaren* (1923).

- “Bilder med Randanteckningar från Konstindustribyggnaderna på Göteborgsutställningen”, *Byggmästaren* (1923).
- “Skandiateatern i Stockholm”, *Byggmästaren* (1924).
- “Carl Johanskolan i Göteborg”, *Byggmästaren* (1925).
- “Begravningsplats i oxelösund”, *Arkitektur* (1925).
- “Odenhallen”, *Byggmästaren* (1926).
- “Några uppgifter om biblioteksbygget”, *Byggmästaren* (1928).
- “Stockholmsutställningen 1930”, *Byggmästaren* (1930).
- “Acceperata”, Estocolmo, 1931.
- “Vår arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren* (1931).
- “Ett litet special varuhus”, *Byggmästaren* (1935).
- “Arkitekturutbildningen”, *Byggmästaren* (1935).
- “Stockholms nys krematorium”, *Byggmästaren* (1936).
- “Konst och teknik”, *Byggmästaren* (1936).
- “Statens bakteriologiska laboratorium”, *Byggmästaren* (1938).
- “Sportstuga vid Hästnäsaviken”, *Byggmästaren* (1938).
- “Göteborgs rådhus”, *Byggmästaren* (1939).
- “Krematoriebygget”, *Byggmästaren* (1940).

Ilustraciones

- Archivo Municipal de Gotemburgo: 1, 12, 15, 16
- Azelius: 59, 114
- Caldenby, Claes: 174
- Constant, Caroline: 125
- Charles, Martin: 178
- Engfors, Christina: E. G. Asplund, *Architect, friend and colleague*, Arkitektur Förlag. Laholm, 1990, pág. 180.
- Feiningers: 194
- Galli, Fabio: 131, 163, 164
- Göteborgs Rådhus. Om- och Tillbyggnad 1935-1937: 2, 24
- Guldbransen: 97, 188
- Hallén, Lars: 132
- Holmen: 183
- López-Peláez, José Manuel (1984): 4, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 159, 160, 166, 177, 185, 186, 190.
- Páginas 64, 128 y 152
- Museo de Arquitectura de Estocolmo: 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 115, 116, 117, 120, 122, 123, 129, 126, 127, 128, 130, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 144, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 161, 162, 170, 173, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 189, 193.
- Páginas 16 y 20
- Museum of Finnish Architecture Nordic Classicism.
- Exhibition 1982: 118, 119
- Nilson, J.: 124, 184
- Nilsson, Sven: 165
- Rosenberg: 57, 58, 135, 167, 168, 169, 171, 172
- Sjöstedt, S.: 95
- Sorvik: 187
- Sundhal, Sune: 191, 192
- Svatesson: 56
- Thomsen, E.: 96
- Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, MIT Press, 1980, pág. 155.

ARQUÍTHESIS

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura. Uno de los ejes de la tarea editorial que la Fundación se ha propuesto desarrollar, lo constituye la colección Arquithesis, orientada a la publicación de algunas de las tesis doctorales más relevantes que se hayan realizado en las escuelas de arquitectos, revisadas y adaptadas al formato libro por sus respectivos autores.

Estos textos surgen de la destilación de un largo trabajo de investigación y contienen aportaciones originales sobre los temas que afrontan: trascienden el ámbito de su estricta especialidad y adquieren un interés general para la disciplina arquitectónica. La colección Arquithesis pretende, así, poner al alcance del público interesado en los estudios sobre arquitectura un valioso material que, de otro modo, resultaría difícilmente accesible.

TÍTULOS PUBLICADOS

- ts 1 *La lección de las ruinas*, Alberto Ustárroz
- ts 2 *Nuevas Poblaciones de la España de la Ilustración*, Jordi Oliveras Samitier
- ts 3 *Sueño de habitar*, Blanca Lleó
- ts 4 *El proyecto de la calle sin nombre*, Joaquim Sabaté Bel
- ts 5 *El claro en el bosque*, Fernando Espuelas Cid
- ts 6 *Las unités d'habitation de Le Corbusier*, Eduard Calafell
- ts 7 *Berlin-Potsdamer Platz*, Carlos García Vázquez
- ts 8 *La columna y el muro*, Manuel Iñíguez
- ts 9 *El orden frágil de la arquitectura*, Joaquim Español
- ts 10 *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Luis Moreno Mansilla
- ts 11 *La arquitectura de Gunnar Asplund*, José Manuel López-Peláez
- ts 12 *Coderch*, variaciones sobre una casa, Rafael Diez Barreñada
- ts 13 *La representación de la ciudad en el Renacimiento*, Federico Arévalo
- ts 14 *Cornelis van Eesteren. La experiencia de Amsterdam 1929-1958*,
Julián Galindo González

En preparación:

- ts 16 *Los Angeles doméstico 1900-1960. Construcción de los paisajes inventados*,
Juan Coll-Barreu

La arquitectura de Asplund nunca deja solo al visitante, le brinda un apoyo que no se impone, que llega casual, gratuito. No es habitual encontrar esa solicitud en otras arquitecturas, esa atención discreta –en absoluto servil o funcional sino cordial–, puesto que esas otras suelen oscilar entre la excitación nerviosa a los sentidos del visitante, el estímulo inquisitivo a la imaginación sorprendida, la subyugación admirada del público –o el simple desinterés tolerante hacia el visitante–.

Pues igual que ocurre en una arquitectura de Asplund se comporta este mismo libro respecto al lector. Al empezar a leer, el libro ha enviado otros libros a acompañar al lector, libros que éste puede sin duda haber conocido, libros familiares, que forman parte ya de la memoria de cualquier arquitecto. Es el propio lector quien va a dirigirse hacia Asplund, y en el trayecto hacia su arquitectura, es decir en el texto de José Manuel López-Peláez, Asplund no va a quedar sustituido por una traducción escrita de su obra, una interpretación que lo resuelve, prende y desentraña –como ocurre en tantas otras monografías sobre la obra de algún arquitecto–, sino que el libro se convierte, por la oportuna memoria a sus predecesores, los otros libros, en un episodio más del camino con el que, desde generaciones, los arquitectos han acudido a la arquitectura de Asplund.

Josep Quetglas



fundación caja de arquitectos

