

El clasicismo como ambiente

Javier Cenicacelaya

El texto que sigue fue publicado en inglés con el título "Classicism as Atmosphere", como capítulo del libro *Swedish Grace. The forgotten modern*, por Elmlund, P. y Mårtelius, J. [Eds.]. Estocolmo: Axel and Margaret Axson Johnson Foundation, (pp. 156-177), 2015. [J. C.]

El término atmósfera no sólo designa el aire que rodea nuestro planeta, sino también el ambiente, el medio en torno a una persona o a una cosa, o el espacio en el que se extienden las influencias de una persona o de una cosa. Es decir, el medio ambiente, los alrededores.

Para el grupo de arquitectos involucrados en la denominada *Swedish Grace*, que llevaron a la arquitectura sueca a tan excepcional nivel de calidad, la cuestión de permanecer atentos al medio circundante fue crucial y esa atención explica su obra. Nos dieron una manera de responder a un contexto dado, a una atmósfera cultural dada. Su respuesta parecía ser la respuesta natural; era una respuesta natural, cotidiana relajada y desafectada, lo que no significa que esté carente de interés o de belleza.

Fue esa aproximación natural al diseño de los objetos, desde una silla hasta un pabellón, lo que en 1925, la crítica «snob» de la *Exposition des Arts Decoratives* en París consideró como: "¡Oh, qué *Gracia Sueca* tienen estos artistas!" Es decir una especie de admiración con una actitud ligeramente condescendiente. Tal nivel de simplicidad y elegancia no fue claramente entendido en Francia.

La simplicidad y elegancia son, sin embargo, uno de los aspectos de este grupo de arquitectos, con una naturalidad y una actitud sencilla muy en sintonía con las tradiciones existentes en el país. La generación que precedía a la de Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz y Hakon Ahlberg, fue muy influyente al inducir esta actitud de respeto por el patrimonio y la cultura locales. Era la generación de los grandes arquitectos del Movimiento Romántico Nacional.

Ragnar Östberg [1], que podría ser incluido en este grupo, refiriéndose a la arquitectura sueca, dijo en 1909 en *Architectural Record*:

El carácter cosmopolita del siglo XIX trajo a Suecia, quizás en un grado mayor que a otras naciones, una mezcla de estilos históricos, desde el Griego al Renacimiento, o la Edad Media y el Barroco, todos basados más bien en el conocimiento académico que en el verdadero sentimiento artístico por la arquitectura. En nuestro país, como en muchos otros, la excesiva cantidad de material extranjero ha evitado el desarrollo de un tipo uniforme de arquitectura. Ha sido reconocido en la última década que este espíritu universal en un arte como la arquitectura, que está influenciada por condiciones climáticas y locales, presenta un claro peligro para el arte de construir. Por esta razón el problema de hoy con la arquitectura sueca consiste en desarrollar una arquitectura nacional basada en el estudio de edificios nacionales¹.

[1] RAGNAR ÖSTBERG. STOCKHOLM CITY HALL, 1907-1923.



Siguiendo el consejo de Östberg, Asplund y otros jóvenes arquitectos viajaron alrededor de su propio país para ver la arquitectura vernácula, para medirla y dibujar los edificios. Por ello no es sorprendente que Asplund, Lewerentz y los demás mostraran un interés por la evocación de la arquitectura tradicional². Interés reafirmado tras sus viajes al sur de Europa, porque trajeron de Italia grandes recuerdos de la arquitectura, de la vida urbana y de los edificios rurales en unos paisajes preciosos; y debido a estos recuerdos italianos, las referencias tradicionales y clásicas coexistieron en los arquitectos suecos en la segunda década del siglo XX, en particular en los motivados estudiantes que formaron la Escuela Klara³, Asplund y Lewerentz, pero también en el joven Hakon Ahlberg, Cyrillus Johansson, y otros⁴. Trataron estos dos mundos referenciales de una manera muy natural.

La pasión por la naturaleza constituye un aspecto importante de la cultura sueca. Los paisajes de Suecia son de una grandiosa belleza y serenidad. Viajando por Suecia, uno se siente fascinado por las interminables secuencias de ambientes: rocas, árboles, agua, y de repente una granja, o un grupo de tres o cuatro casas. Estamos confrontados con la belleza de la arquitectura en el medio rural: discreta, elegante, manteniendo siempre el carácter tradicional.

Nada resulta disonante en los paisajes suecos; todo sugiere armonía y belleza. Los paisajes suecos son un festival de sensaciones, de colores, matices, texturas; están entre los mejor preservados de toda Europa. Es imposible no sentirse fascinado. Suecia es uno de esos lugares donde la naturaleza es parte importante en la vida cotidiana, y con la naturaleza tan próxima y tan presente, la cultura de este país no podría ser entendida sin ella.

El Movimiento Romántico en Escandinavia alabó la belleza y el poder de la naturaleza como parte intrínseca de su cultura. Pintores, músicos, poetas, todos cantaron la belleza de la naturaleza escandinava, una belleza que uno puede sentir en las pinturas de Caspar David Friedrich [2] el alemán nacido junto al mar Báltico, en lo que entonces era la Pomerania sueca. El Movimiento Romántico a finales del siglo XIX en Suecia reclamó la recuperación de un tipo de arquitectura que fuera auténticamente nacional. Insistió en el redescubrimiento de la arquitectura tradicional, de los métodos de construcción locales, de los valores de esos paisajes inmaculados, de la vida en estrecho contacto con la naturaleza. Fue en este medio cultural en el que en 1885 nacieron Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz y en el que fueron educados hasta el inicio de sus respectivas prácticas profesionales.

Lo directo, la simplicidad, racionalidad y claridad de la arquitectura vernácula fueron equiparadas al clasicismo, al que se asignaban estos atributos. Ambos lenguajes vernáculo y clásico parecían pertenecer al mismo universo racional, y ambos eran capaces de transmitir un gran poder de evocación y de llevar significados simbólicos diferentes y mixtos de gran complejidad.

Los críticos se han referido a esta aproximación, en la que los dos mundos, el vernáculo y el clásico están entrelazados, como 'Doricismo'. Es una manera de definir este momento único que tuvo lugar principalmente en Suecia, aunque también en Dinamarca, en las primeras décadas del siglo XX.



1. "Contemporary Swedish Architecture", *Architectural Record*, Vol. XXV, núm. 3, Marzo 1909, pp. 166-177.

2. Como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1910, Asplund participó en los viajes organizados para visitar edificios tradicionales en Suecia. La publicación en 1909 del libro "Casas Rurales Suecas" (*Svenska allmogehem*), al cual había contribuido Ivar Tengbom proponiendo nuevas tipologías de edificios, constituyó un incentivo importante a favor de la arquitectura tradicional. Se puede decir lo mismo acerca del libro "Viejas Casas Rurales Suecas" (*Gamla svenska allmogehem*) publicado en 1912, que contiene una buena selección de fotografías de casas vernáculas tomadas por Ivar Tengbom y John Åkerlund.

3. Bajo la dirección de los prestigiosos arquitectos Ragnar Östberg, Carl Westman, Ivar Tengbom y Carl Bergsten, un grupo de estudiantes de la Academia Nacional establecieron la escuela cerca de la iglesia Klara, en Estocolmo. Los entusiastas estudiantes eran Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Melchior Wernstedt, Erik Kalstrand y Josef Östlihn. Buscaban una enseñanza de la arquitectura que estuviera más de acuerdo con lo que pensaban que era necesario en ese momento en Suecia. La Escuela Klara había nacido como una reacción al modo en el que la Academia bajo la dirección de Claes Grundström, explicaba la arquitectura, como el recurso a estilos específicos de la historia, de un modo que era bastante habitual en muchas escuelas europeas del momento.



[2] CASPAR DAVID FRIEDRICH. "MOONRISE BY THE SEA", 1822. OIL ON CANVAS, 55 X 71 CM. BERLIN NATIONALGALERIE.

Vernacularismo y clasicismo como medios adecuados de comunicación

Asplund y Lewerentz son los dos suecos que mejor reflejan el dominio del 'Doricismo'. Pero la cuestión que quiero plantear aquí es hasta qué punto intentaron contribuir a la tradición clásica, o si más bien, ¿recurrieron a los lenguajes vernáculo y clásico por razones de conveniencia? Desde mi punto de vista, aceptando su gran contribución, la segunda actitud es la fuerza impulsora detrás de sus proyectos. Las razones para esto tienen que ver con el potencial para producir reacciones concretas en cualquier visitante que entrara en sus edificios. O en otras palabras, en la posibilidad de establecer una comunicación más directa con el individuo, induciéndole a absorber un determinado sentimiento, o más bien un determinado ambiente.

La inspiración en las tradiciones vernáculas con la adición del lenguaje clásico era considerada como el medio de producir evocaciones directas de confort, de recuerdos rurales, de *grandeur*, de misterio, de serenidad, de armonía, por medio de un tipo de arquitectura que la gente pudiera reconocer como propio, como parte de su tradición o ambiente culturales. En cierto sentido, la opción tomada por estos dos arquitectos representaba un paso adelante en el afianzamiento de una auténtica arquitectura sueca, un paso adelante en el programa establecido por arquitectos románticos nacionales como Ragnar Östberg, Carl Westman y otros. Pero es el nivel de refinamiento, de sofisticación en las soluciones que produjeron estos dos arquitectos, lo que los hace únicos.

Mostraron refinamiento en la manipulación de las fuentes tradicionales y clásicas y en el modo en el que la naturaleza, en su más amplio sentido, fue tenida en cuenta: el lugar, la orientación, la luz, el paisaje. Fueron extremadamente originales, naturales y libres; y en este sentido, su contribución a la arquitectura permanece incuestionable. Así que, mi apreciación es que utilizaron el vocabulario clásico como la vía adecuada para expresar sus aspiraciones de conectar con la gente. Y esta idea de conseguir una comunicación era parte de su percepción del ambiente sueco contemporáneo. O en otras palabras, para Asplund y Lewerentz, el objetivo fue lograr la comunicación con el público era esencial. El público, o la percepción colectiva de la gente sueca era, por supuesto, de la mayor importancia. Más importante que cualquier otro empeño relacionado con cualesquiera objetivos abstractos.

Según estos dos arquitectos y su grupo, la arquitectura sueca existente, bien vernácula o urbana, tenía mucho que enseñar. Y los arquitectos suecos debían prestar atención a lo que tenían ante sus ojos antes de actuar en un lugar determinado. Es esta preocupación por el contexto lo que Asplund alaba en 1916 cuando se refiere a la belleza de Estocolmo, intentando explicar las razones que están detrás de tan espléndido paisaje urbano:

Nadie creerá que la belleza que nos muestran las ilustraciones de Suecia Antigua es sólo producto del idealismo. No, es una consecuencia de determinados hechos concretos: de la unidad, simpleza y tímido carácter de las casas burguesas —tanto las de los siglos XVI-XVII como las que siguen el estilo implantado por el arquitecto Tessin, del XVIII-XIX— situadas una tras otra en largas hileras en las islas y en los barrios; de la maravillosa y rítmica variación entre aquéllas y los edificios públicos, las torres de las iglesias y la densa masa del castillo que, con fuerza dominante, se levanta entre todo ello; de las rocas, que no han

4. Debiéramos también considerar al más joven Skil Sundahl o incluso a Sven Markelius. Otros, como Bergsten o Sigfrid Ericson que eran sólo seis años mayores que Lewerentz y Asplund, o Ivar Tengbom, siete años mayor, estaban más interesados en el romanticismo nacional, aunque también produjeron interesantes ejemplos con vocabulario clásico. Se puede decir lo mismo de Lars Israel Wahlman (15 años mayor) o Erik Lallersted (20 años mayor), quien, de hecho, pertenecía a la generación anterior.

sido eliminadas, y de las colinas que no han sido brutalmente atravesadas; y, principalmente, del generalizado espíritu de cultura que gravita sobre todo lo anteriormente citado⁵.

En el mismo artículo, Asplund confirma esta visión cuando dice:

¡Qué pocas veces nosotros, los arquitectos suecos modernos, hemos conseguido integrar un edificio en un ambiente urbano! [...] Dejados, saliéndonos un poco del tema, admitir con arrepentimiento nuestra culpa en este sentido. Ni los ciudadanos de Estocolmo, ni los de Gotemburgo u otras ciudades del país parecen, ni siquiera en sus propias ciudades, haber llegado a algún tipo de arquitectura característica y natural. Deberíamos, con perdón, sacar a la luz algunos ejemplos típicos de los muchos que existen parecidos, de por sí buenos e incluso muy bellos edificios, que no se muestran naturales en su entorno⁶.

Más adelante añade:

...De la misma forma puede el arquitecto hacer que un edificio de nueva construcción parezca haber surgido naturalmente de su entorno, tomando prestada la escala, los materiales, la forma de construir y el estilo de los edificios que lo rodean.

...Se olvida que es más importante seguir el estilo del lugar que el estilo del tiempo⁷.

Cuando Sigurd Lewerentz con Torsten Stubelius formuló la propuesta para el Crematorio de Helsingborg (1911-14), mostró una considerable preocupación por la importancia de la arquitectura tradicional [3]. Sus estancias en Berlín y Munich le habían familiarizado con el movimiento *Arts and Crafts*, por medio del *Deutscher Werkbund*, fundado en 1907. Sus primeros proyectos de viviendas unifamiliares, como la Villa Ahxner, 1910, en Djursholm, Estocolmo, y los de la zona de Eneborg, 1912, cerca de Helsingborg; o las propuestas para las casas de los trabajadores de la comunidad minera de Nyvång, 1913, en Escania, no están lejos de la sencillez y lo directo al tratar el tema de la casa mostrado por Heinrich Tessenow en Alemania.

Era la buena construcción lo que le importaba a Lewerentz, y esto se ve más claro en su propuesta, más compleja, para la famosa villa en Lidingö, para el armador Gustav M. Ericsson, construida en 1912. Esta villa se hace eco de un interés por el movimiento romántico nacional. Como sabemos, este movimiento estaba bien establecido en Suecia en la primera década del Siglo XX. Ragnar Östberg y Carl Westman (para los que Lewerentz trabajó después de regresar de Alemania) enseñaron en la Escuela Klara, a la que asistió Lewerentz, y fueron los dos ganadores de la construcción del edificio de los Juzgados de Estocolmo en 1904. Este edificio, hoy Ayuntamiento, habría de convertirse en el ejemplo más glorioso del movimiento romántico nacional escandinavo.

En 1916, este edificio, todavía en construcción, podía permitir que uno viera el efecto vertical de las alas y las ventanas incluidas en ellas. La fachada Este se encontraba prácticamente terminada en ese año [4]. En la propuesta para el Crematorio de Helsingborg (1911-1914), la capilla revela en su composición la sencillez de la aproximación en los términos de Tessenow, y al mismo tiempo la verticalidad del volumen en la línea de las propuestas para el Ayuntamiento de Estocolmo de Östberg

5. "Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hyreshusen". *Teknisk Tidskrift A*, 1916. En *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906-1940. Cuaderno de viaje 1913*. El Croquis Editorial, El Escorial, 2002, p. 28.

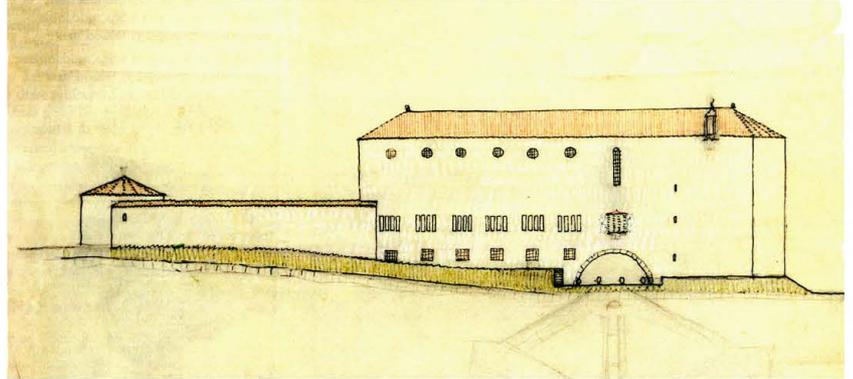
6. *Ibid.* p. 32.

7. *Ibid.* p. 33.

8. La forma de este edificio es frecuentemente comparada con las "Tiendas de Cobre", para deleite y entretenimiento, en el Castillo Haga, de L. J. Desprez (1790). Esta comparación evidencia el interés de Asplund por un aspecto más agradable para el pabellón de los trabajadores.



[4] LEWERENTZ AND STUBELIUS. HELSINGBORG CREMATORIUM, 1911-1914. THE CHAPEL.



después de 1904. La capilla, sin embargo, recuerda, en la manera en que se han juntado los volúmenes, en las cubiertas y en la importante presencia de los muros, una especie de vivienda vernácula italiana.

En todos los casos arriba mencionados hay, para Lewerentz, un interés auténtico en dar respuestas directas y sencillas al tema de la casa. Aunque la Villa Ericsson escapa hacia un cierto grado de monumentalidad debido a su sólida construcción en ladrillo, no hay concesiones a ningún tipo de licencia que impida llegar a un amplio público a través de ciertos gestos.

Existen ciertas diferencias entre Asplund y Lewerentz, en sus actitudes relativas al lenguaje arquitectónico, que vale la pena subrayar. La Casa Snellman de Asplund (1917-18) presenta ciertos parecidos en su carácter vertical con la capilla del Crematorio de Helsingborg; pero el modo en que están tratadas las fachadas revela una actitud completamente diferente [5]. Asplund incorporó guirnaldas a la fachada, un baldaquino sobre la puerta de entrada, y las aperturas en la fachada con hastial se parecen, hasta cierto punto, a una cara humana, con ojos, cejas, nariz y boca. La casa es, arquitectónicamente, más importante en términos de distribución y espacios internos, pero no me extenderé sobre ello ahora.

En Sölvesborg (1919-1921) podemos de nuevo observar una actitud similar, desinhibida, por parte de Asplund, con la inclusión de guirnaldas en la fachada, la distorsión de los diferentes elementos arquitectónicos (el enorme tamaño de los semicírculos en la puerta de hierro de la entrada, los fornidos balaustres, los sobredimensionados móstulos de la cornisa del *lobby*, etc.), o la inclusión de divertidos motivos, como el relieve en el arco de la entrada, de un policía persiguiendo al ladrón. Todo este tipo de licencias, dentro de una composición bien controlada, revelan una aproximación al observador, al público, para hacer su arquitectura más 'popular', un intento para comunicar con lo que era entonces popular, entendible por la gente, o, como se ha dicho, más 'folk'. Muy en sintonía con el tipo de muebles, vajillas, telas y demás, que componían el diseño de los interiores y la vida diaria de los suecos del momento. Era 'folk', era 'lleno de gracia', y era el resultado del 'Swedish Grace'.

Una actitud desinhibida similar se puede encontrar en su proyecto para el Edificio de Servicio en el Cementerio del Bosque (1922-1924). Tratado como un pabellón, demuestra la versatilidad de Asplund manejando el lenguaje arquitectónico⁸.

[3] ÖSTBERG. STOCKHOLM CITY HALL. EAST FAÇADE.



En esos mismos años, Asplund recibió el encargo para proyectar un cine, que en ese tiempo en Suecia era un nuevo tipo de espacio. Me refiero, desde luego, al *Cinema Skandia* (1922-23). Asplund explicaba que se le había solicitado producir un espacio “que enfatizara claramente el deseo del público de un suntuoso esplendor ilusorio como marco en torno al mundo de fantasía del cine, a la cálida necesidad de intimidad”, como su amigo Hakon Ahlberg recuerda⁹.



[5] ASPLUND. SNELLMAN HOUSE, 1917-1918. STOCKHOLM.

A Asplund se le pidió adoptar una manera inventiva y divertida, que podríamos llamar aproximación popular o ‘folk’; el resultado produjo una extraordinaria elegancia y refinamiento, y está más allá de cualquier tipo de banalidad. En otras palabras, *Skandia* prueba que el dominio de Asplund estaba a un nivel mucho más alto que la solicitud por parte de cualquier cliente de una arquitectura ‘popular’, una respuesta que conecta con la audiencia.

La casa Snellman, el edificio de Juzgado de Sölvesborg, el Pabellón de Servicio y el *Cine Skandia*, son un grupo de ejemplos que demuestran la increíble capacidad de Asplund para adaptar los lenguajes arquitectónicos a los diferentes propósitos en una actitud que he denominado popular o “folk”. Demuestran hasta qué punto la cuestión del estilo era completamente instrumental para Asplund, lo que no quiere decir que escapara a su control, con resultados elegantes y agradables.

Mientras puede decirse esto de los trabajos de Asplund a lo largo de una década, Lewerentz muestra una evolución más regular y consistente. Partiendo de su interés en soluciones constructivas sencillas, y en composiciones dentro de las tradiciones vernáculas, gradualmente se desplazó hacia una manera muy personal de manejar el vocabulario clásico. Tuvo la oportunidad de demostrar sus capacidades con él en los diferentes estados del trazado y de las propuestas para el Cementerio

9. Los testimonios de Hakon Ahlberg en su libro *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940* (AB Tidskriften Byggmästaren, Estocolmo, 1950) son muy reveladores. Se refiere hasta qué extremo Asplund consiguió un nivel mucho más alto del exigido en el *Cine Skandia*. Ahlberg dice: “Es pura poesía, esta estancia, modelada en una noble y determinada forma, rica en radiantes y maravillosos detalles. No es un cine de acuerdo a las reglas, pero a pesar de todo es un marco brillante para las películas. El cine moderno en esos tiempos a duras penas había encontrado su forma, o en cualquier caso esa forma no había sido adoptada en Suecia. Como sala de cine, *Skandia* no es un ejemplo a seguir. El material delicado y refinado no es adecuado para el público corriente con sus ropajes de abrigo. Aquí, como a menudo antes, Asplund ha creado un medio más adecuado a su propia fantasía y menos al público. El resultado fácilmente se convierte en lo opuesto a lo que se intentaba; un contraste que no produce un sentimiento festivo”. p. 47 (Traducción del inglés de Javier Cenicacelaya). Como Ahlberg señala, el cine acabó con una inesperada calidad, más allá de cualquier solicitud para un resultado “folk”. El nivel de sofisticación en esta obra de Asplund no produce “un sentimiento festivo” como dice Ahlberg. Y sin embargo todos los detalles, y el modo en que están utilizados, están muy en sintonía con la posición de estos diseñadores bajo el nombre común de ‘Swedish Grace’.

[6] LEWERENTZ. BUS STOP AND ST. BRIGIT CHAPEL. MALMÖ EASTERN CEMETERY.



Oriental de Malmö. Este proyecto fue ganado en 1916, en un concurso de arquitectura.

Antes de comenzar la década de los años 20, su primera Capilla (dedicada a Santa Brígida), y el cercano pabellón de la parada del autobús [6], revelan una manera sobria y extremadamente serena. Un sentido de la sencillez que parece una traslación al lenguaje clásico, de la actitud utilizada para las viviendas unifamiliares. Es esa sencillez lo que atrae nuestra atención. Su propuesta para la Capilla Principal también se hace eco del precedente de Helsingborg: una capilla de planta rectangular y considerable altura, con hastiales en frontón, y con una alta ventana lateral.

Probablemente la cumbre de su sofisticación llegó pocos años más tarde cuando proyectó la Capilla de la Resurrección [7] en el Cementerio del Bosque (1921-1924) en Estocolmo. Vista como un volumen, esta capilla continúa su exploración de un recinto vertical encerrado en un paralelepípedo. La adición de un pórtico separado (exento) en la fachada norte [8] y el edículo de la fachada sur [9] enriquecen la plasticidad de lo que, de otro modo, es el más bien seco volumen de la capilla. Hay un meticuloso recurso a un sistema de proporciones a lo largo y ancho del edificio [10], y a la procesión ceremonial al entrar en la iglesia por una puerta y salir por otra diferente. Además de estas cuestiones suficientemente explicadas por autorizados investigadores, hay varios aspectos dignos de ser subrayados. Por ejemplo, el aroma griego del proyecto, que no nace de una copia literal de los ordenes griegos, sino de determinados rasgos en la aproximación clásica, como los frontones de los hastiales y el del edículo, que son más bajos que el del pórtico; por tanto, el pórtico evoca una *grandezza* romana, con un frontón más alto, mientras que el edificio refleja una elegancia griega. La cubierta es volada en los hastiales, al modo toscano, como en la arquitectura vernácula.

El hecho de que el pórtico esté separado enfatiza las dos aproximaciones diferentes a las dos partes de las que está compuesta esta capilla: el alto pórtico al norte, como un remate monumental de una larga perspectiva a través del bosque, muy en escala con el alto corredor verde formado por los altos árboles. Sólo se revela la totalidad del edificio cuando estamos muy próximos al mismo. Dentro, es evocado un mundo de transición. Quiero decir transición en términos estilísticos,

[7] LEWERENTZ. CHAPEL OF THE RESURRECTION, 1921-1925. NORTH FAÇADE. WOODLAND CEMETERY. STOCKHOLM.





[9] LEWERENTZ. CHAPEL OF THE RESURRECTION. SOUTH FAÇADE.

por lo que los elementos decorativos están incluidos exclusivamente para los fines de la ceremonia que tiene lugar en el interior; un interior que ignora el aspecto exterior de la capilla. Transición, por tanto, en la secuencia de entrar al edificio, permanecer para la ceremonia y abandonarlo. Encontramos un despiece en el suelo que evoca las olas —las pilastras que permiten la articulación son extremadamente planas— incrementando el sentido de verticalidad, y hay un punto más enfático en los elementos decorativos, en las exquisitas y prominentes ménsulas que parecen aguantar la ventana. Esta ventana es el carácter central de la estancia; su nivel de ejecución es altamente meticuloso y refinado.

El interior de la capilla [10] está muy en sintonía con quienes entienden la esencia del clasicismo como un universo de efectos, como un ambiente: muy en la línea de arquitectos como Carl Petersen en Dinamarca¹¹. Pero aquí, Lewerentz ha suprimido el poderoso efecto de la introducción del cromatismo, algo que el danés hizo en su exquisito Museo de Fåborg. El interior de la capilla es más bien neutro, y con predominio del blanco, con una gama de colores del blanco al negro, a través de sutiles grises. La negación del cromatismo, o la supresión del color, con la elección de un ambiente blanco incrementa el sentido de tranquilidad y meditación, el sentido de abstracción. Es la luz que viene por esa única ventana, o la propia ventana que permite la luz, la que tiene realmente el protagonismo. Lewerentz ha controlado el mundo de los efectos, fuera y dentro, como muy pocos lo habían hecho hasta entonces en Escandinavia. La Capilla de la Resurrección representa el momento de mayor madurez de Lewerentz manejando el lenguaje clásico, y uno de los más prominentes y brillantes ejemplos de arquitectura clásica en el siglo XX.

Sus propuestas para el Crematorio en el Cementerio Oriental de Malmö, desde 1926, todas en una línea parecida de elegantes resultados, están entre los últimos proyectos de Lewerentz, antes de abandonar su interés por el lenguaje clásico. Su edificio de oficinas (Oficinas del Consejo Nacional de Seguro Social), en Adolf Fredriks kyrkogata 8, en Estocolmo (1930 -1932), marca una nueva salida en su trabajo.

10. Janne Ahlin se refiere al estudio de las proporciones realizado por Hans Norderström en el libro *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Byggförlaget, Estocolmo, Suecia, 1987, pp. 78-80.

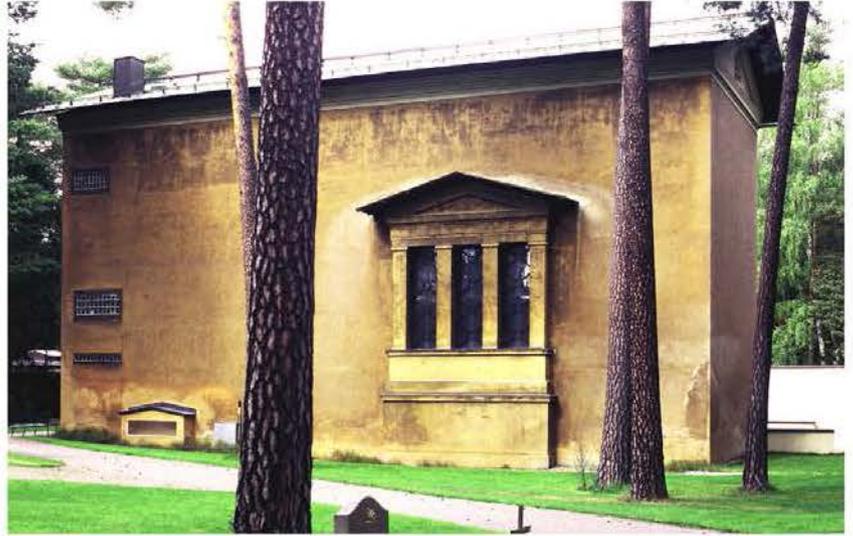
11. Carl Petersen requiere especial atención en el escenario de la arquitectura escandinava de las dos primeras décadas del siglo XX. Fue muy admirado y respetado por todos, y aunque realizó pocos edificios, sus ideas sobre el clasicismo entendido como una posición, como una actitud, constituyen una aportación muy original e importante. De alguna manera, su "apertura" a todo tipo de recursos capaces de proveer la atmósfera, o la armonía y equilibrio atribuidos al clasicismo, recuerda la actitud del joven Friedrich Gilly en Prusia. En 1918 en la revista *Arkitektur*, y refiriéndose al nuevo rumbo tomado por la revista danesa *Arkitekten*, Asplund alaba la autoridad de Carl Petersen considerándole "el más purista arquitecto clásico danés del momento" y encontrando muy lógico que el nuevo rumbo sea inaugurado publicando "su hermoso museo en Fåborg".

12. Esta capilla ha sido ampliamente analizada. Una buena descripción puede encontrarse en *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, por Caroline Constant. Byggförlaget, Estocolmo, 1994, pp. 55-65.

[8] LEWERENTZ. CHAPEL OF THE RESURRECTION.

13. Asplund justificaba el cambio de dirección con respecto a un diseño previo con la referencia a la visita, durante su luna de miel, a la pequeña casita por Andreas Kirkerup, en Liselund, en la Isla de Møn, Dinamarca. La casita tenía sus paredes de piedra en la base y el resto estucado en blanco, un techo de paja e incluía un pórtico donde la pared estaba pintada de blanco, reflejando por ello la luz. Estos tipos de pequeñas construcciones eran bastante frecuentes en Dinamarca, pero Asplund encontró en Liselund una referencia muy adecuada para la Capilla del Bosque. Björn Linn se refiere a ello en su artículo "Gunnar Asplund and the Northern Light in Architecture", incluido en el libro *Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, publicado por *The Museum of Architecture of Stockholm* en 1986, pp. 73-83.

14. Caroline Constant, *ibid.* pp. 57 y 144.



Me gustaría volver a Gunnar Asplund. Uno de los edificios que representa mejor este entrelazado de referencias es sin duda la Capilla del Bosque (1918 – 1921)¹² [11]. El edificio surgió como resultado de posponer la construcción de la Capilla Principal a la entrada del cementerio. Por falta de ingresos suficientes, en lugar de esa capilla propuesta en piedra, las autoridades del cementerio pidieron a Asplund que diseñara una capilla más pequeña, en madera y estuco.

La referencia de la capilla a la casita del jardinero que Asplund vió en Liselund, Dinamarca, es muy conocida¹³, pero Caroline Constant se refiere a la similitud, en términos formales, a un diseño anterior de Sigurd Lewerentz para la Sala de Juntas [12] para el Färe Glassworks, en Sibbhult¹⁴. Allí, el edificio de Lewerentz consistía en una amplia estancia para la asamblea, precedida por un pequeño vestíbulo de entrada y una cocina; Asplund retuvo la estancia para la asamblea pero suprimió el vestíbulo y colocó un pórtico en su lugar. La alusión a este precedente de Lewerentz es bastante directa. Pero, al introducir el pórtico a la entrada, la capilla se convirtió en una síntesis de una cabaña y un templo.

Otros aspectos de la propuesta de Asplund difieren de ese posible precedente, tal como es la supresión de las ventanas y de la bóveda de cañón. En su lugar se incluyó una cúpula (que no se muestra al exterior) con un óculo. El techo, plano en el perímetro, "asciende" repentinamente formando esa cúpula, teniendo como el elemento de transición un juego de ocho columnas bastante distanciadas entre sí [13].

En la sala para la asamblea, un cuadrado con ocho columnas, se establece la disposición de los asientos en un círculo alrededor del fétetro, que constituye el auténtico foco de la ceremonia. Es interesante ver por una parte la presencia de todo tipo de alusiones simbólicas, así como por otra también la coexistencia de elementos de extracción clásica en el seno de un edificio totalmente vernáculo. En cuanto a las alusiones simbólicas, uno tiene que considerar el emplazamiento de la capilla. Es importante el espacio abierto que precede a la capilla, el acceso a ese recinto desde uno de los principales caminos del cementerio, a través de una puerta estrecha y profunda en el oeste, y la salida de ese espacio hacia el sur. La idea de una secuencia es una base fundamental de la

[10] LEWERENTZ. CHAPEL OF THE RESURRECTION, 1921-1924. INTERIOR.





[14] ASPLUND. WOODLAND CHAPEL. ENTRANCE FAÇADE.

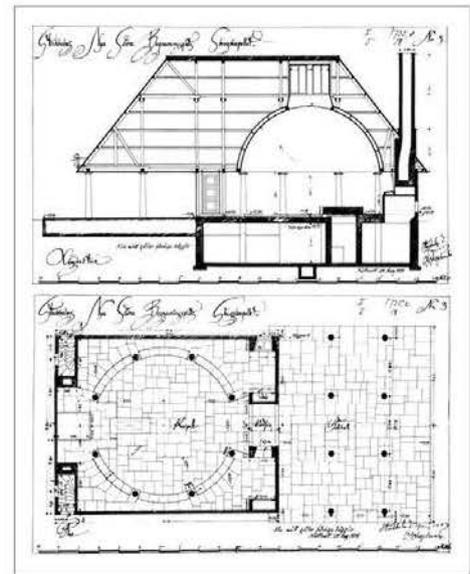
propuesta. La secuencia sugiere un no-retorno, no hay vuelta atrás, sino una sucesión de acontecimientos, como el tránsito de la vida a una nueva vida eterna a través de la muerte. Hay, por ello, un encuentro frontal con la capilla, por el que encaramos un pórtico de blancas columnas que soportan un tejado triangular. Esta primera vista de la capilla hace más explícita la analogía con el templo [14].

El pórtico, completamente en color blanco (columnas, paredes y techo), está lleno de luz, y no permite desvelar qué tipo de espacio hay tras la poderosa puerta ciega de la capilla. Así, al entrar a la estancia, el efecto de sorpresa y la inevitable atracción de la mirada hacia la bóveda iluminada produce un efecto único [15]. Una vez que la ceremonia comienza y la sólida puerta se abre, la vista al exterior está filtrada por la celosía de lacería de la puerta de hierro delicadamente ejecutada.

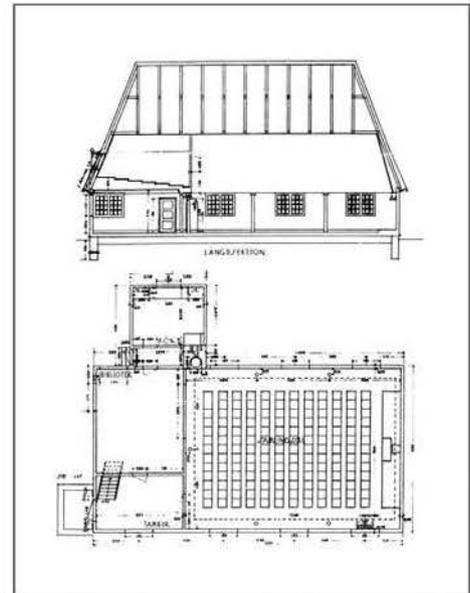
Asplund ha introducido la luz alta, como si estuviéramos en un templo clásico, enfatizando la operación con el techo como una cúpula, que siendo una superficie continua no tiene ninguna discontinuidad con la parte plana del techo. Y al igual que en el pórtico, las columnas acaban contra el techo, sin ninguna mediación de vigas; superficies lisas, superficies inmatrimales, en un orden dórico extremadamente simplificado. Este orden dórico está tomado a la manera toscana, con un amplio intercolumnio, en madera y pintado de blanco, y de este modo, de acuerdo con lo vernáculo. Para hacer esto más explícito, el equino y el ábaco de la columna son muy planos, justo un mínimo gesto para evocar la requerida imagen de 'doricismo'.

Esta manera irregular de tratar las columnas, aplastándolas contra el techo, revela el gran control del mundo de los efectos que Asplund ejerce distorsionando los elementos del clasicismo, o llevando el lenguaje clásico a auténticos límites. Escamas de madera, y entre ellas mechones de hierba que han crecido accidentalmente, cubren el tejado de la capilla, que se funde con la atmósfera de verdor del bosque. Esta integración con el mundo exterior, con los materiales del mundo exterior, aumenta el carácter vernáculo. Este ejemplo sigue literalmente el consejo que Asplund daba a los arquitectos, al que me he referido anteriormente:

[11 Y 12] ASPLUND. WOODLAND CHAPEL, 1918-1921. PLAN & SECTION. WOODLAND CEMETERY. STOCKHOLM.



[13] LEWERENTZ Y STUBELIUS. ASSEMBLY HALL FOR THE FÅRE GLASSWORK, 1914. SIBBHULT. (DEMOLIDADA).



[16] LEWERENTZ. THE "COLONNADE OF LIME TREES". MALMÖ EASTERN CEMETERY.



15. "Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm, hyreshusen". *Teknisk Tidskrift A*, 1916. En Erik Gunnar Asplund. *Escritos 1906-1940. Cuaderno de viaje 1913*. El Croquis Editorial, El Escorial, 2002, p. 33. [vid. nota 7]

...El arquitecto puede hacer que un edificio de nueva construcción parezca haber surgido naturalmente de su entorno, tomando prestada la escala, los materiales, la forma de construir y el estilo de los edificios que le rodean¹⁵.

No muchos ejemplos de ese periodo muestran tal facilidad al tratar con ambas referencias, vernáculas y clásicas, que están tan extremadamente bien entrelazadas y fundidas con el lugar. En el Cementerio del Bosque, Lewerentz y Asplund trataron tanto con el paisaje como con los edificios. La naturaleza se convierte en un elemento intrínseco, por ejemplo en la plantación de los árboles, verde lima contra el oscuro verde del fondo que dan los pinos, recordándonos a las alineadas tan bellamente [16] en la "Columnata de las limas", una de las joyas del Cementerio Oriental de Malmö de Lewerentz. Los árboles suponen una gran contribución al carácter del Bosquecillo de Meditación, a mitad de camino entre un túmulo y un paisaje de Caspar David Friedrich.

Este entrelazado de referencias al vernáculo nórdico y a las tradiciones culturales clásicas subyace en el Cementerio del Bosque, presentando una riqueza de significados al visitante, que siempre puede reconocerse en esas evocaciones arquetípicas.

[15] ASPLUND. WOODLAND CHAPEL. INTERIOR.



Influencias europeas contemporáneas

En el cambio de década, a finales de los años 20 y comienzos de los 30, tuvieron lugar en Europa algunos acontecimientos importantes: Le Corbusier había presentado sus propuestas urbanas, Bauhaus ya estaba establecida, la Exposición de Stuttgart tuvo lugar en 1927, y Mies van der Rohe construyó el Pabellón Alemán en Barcelona en 1929. Aunque la presencia de Suecia en la Exposición de París de 1925 fue importante, el debate arquitectónico en el país parecía retrasado y alejado de lo que estaba pasando en Europa. De hecho, la contribución del diseño sueco en la Exposición de París fue muy alabada por su franqueza, sencillez y cualidades humildes, una alabanza no exenta de un cierto grado de paternalismo en el uso del término 'Gracia Sueca'.

En 1928, cuando una exposición del *Deutscher Werkbund* fue presentada en Estocolmo, el escenario alemán contemporáneo fue desplegado por vez primera ante una gran audiencia. Es más que probable que Lewerentz ya estuviera al corriente de la escena arquitectónica en Alemania; después de todo, había estado en Berlín con Peter



[17] ASPLUND. PORTICO IMPLUVIUM IN THE CHURCH OF THE HOLY CROSS, 1940. WOODLAND CEMETERY. STOCKHOLM.

Behrens, cuya oficina era también frecuentada por Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier. El impacto producido en el público general y en la profesión arquitectónica, fue lo fundamental para el cambio de dirección en Suecia hacia el funcionalismo.

Con la distancia que da el tiempo, no podemos decir que los edificios producidos en Suecia hasta ese momento no eran funcionales. Por supuesto que lo eran, pero la preocupación por los valores simbólicos en la evocación de las soluciones vernáculas, o la imaginería clásica iba a ser suplantada por la adscripción a una manera internacional de tratar la arquitectura, una nueva manera considerada como pragmática y preocupada socialmente. En otras palabras, el ambiente en Suecia cambió de repente, o al menos eso es lo que parece.

Gunnar Asplund dice en un artículo en 1931:

Pero ningún profesional —ni siquiera nosotros, los arquitectos— está en posición de poder cambiar la evolución. Es la humanidad en general, las nuevas condiciones sociales, económicas y tecnológicas las que, querámoslo o no, conducen el conocimiento profesional hacia nuevas direcciones¹⁶.

Asplund sigue explicando cuánto ha cambiado la sociedad en Europa, con un importante crecimiento de la población, nuevos problemas emergentes, posibilidades crecientes de comunicación entre la gente, y demás:

Lo normal sería mantener la idea convencional de que el mundo de la arquitectura está casi exclusivamente relacionado con las formas, las superficies o las relaciones, y que éstas tienen cierta proyección en el espacio. Es decir, que son los suelos, las paredes y los techos de una habitación, las fachadas de un edificio, las líneas de un puente, los valores determinantes del espacio. Pero ¿supone esto que sea necesario dejar de lado otros valores perceptibles con otros sentidos que no sean el de la vista? ¿No está por ejemplo infravalorada la acústica en la arquitectura? —una buena acústica, un buen aislamiento acústico son también valores estéticos— ¿Y el olor?, incluso el aire limpio y las fragancias vegetales son valores estéticos¹⁷.

Continúa estableciendo nuevas áreas de preocupación muy en el estricto mundo del funcionalismo mecánico a la moda en esos años, y acaba afirmando:

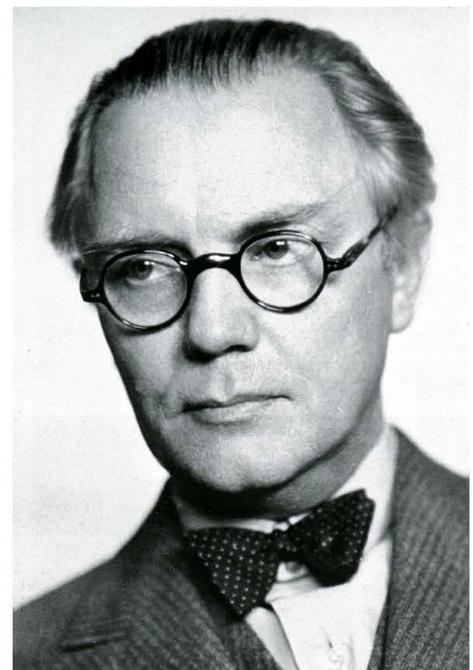
Le Corbusier es el pionero, el teórico que aclara nuestros conceptos¹⁸.

16. "Vår arkitektoniska rumsuppfattning". Byggmästaren, 1931. En *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906-1940. Cuaderno de viaje 1913*. El Croquis Editorial, El Escorial, 2002, p. 174.

17. *Ibid.* p. 175-176.

18. *Ibid.* p. 177.

[18] ERIK-GUNNAR ASPLUND, 1885-1940. [P+C]



[19] LEWERENTZ. CHURCH OF ST. PETER, 1962-66. KLIPPAN.



No hay duda que el ambiente del momento es percibido de una manera enteramente diferente en el cambio de década de los 1920 a los 1930. Se abandona el interés nacional a favor de una adscripción internacional, que parece más en sintonía con los tiempos. Este nuevo camino, como confirmaría la exposición *The International Style* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1932, estaba a favor de una manera reductiva de mirar a la arquitectura. Mientras estos acontecimientos europeos influyeron a la escena internacional, en Suecia las sombras del movimiento romántico nacional se detuvieron. Asplund murió en 1940, a la edad de 55 años, mientras Lewerentz le sobrevivió por 35 años. En otras palabras, Lewerentz dispuso de más tiempo para la evolución de su manera.

La Biblioteca Pública de Estocolmo marcó la transición de Asplund hacia las nuevas tendencias que llegaban del extranjero. Y puede verse el cambio en el diferente tratamiento de los pisos altos o 'pasillos' en las salas de lectura de las alas del edificio.

Durante un periodo de varios años, en los primeros de la década de los 30, Asplund adaptó su manera a las nuevas tendencias. En los últimos años de la década, al final de su vida, alcanzó la cúspide en su nuevo modo de encarar la arquitectura. Es con el Pórtico de la Capilla de la Santa Cruz en el Cementerio del Bosque donde Asplund parece estar por encima del tiempo y más allá del lugar. El pórtico, con su enorme *compluvium*, [17] tiene tal poder abstracto en su expresión, y a la vez tal nivel de sencillez formal, que evoca tanto la arquitectura tradicional como las obras contemporáneas. Revela hasta qué punto fue capaz de sintetizar su maestría para evocar la antigüedad y el clasicismo, con su dominio de un vocabulario más moderno.

Si esta obra pone prematuramente fin a su intensa carrera, los proyectos no construidos que preceden a su muerte nos muestran un arquitecto que responde de modo extremadamente natural a los encargos que recibía. Por natural quiero decir desafectados, sin retórica, sencillos, integrados al lugar.

Sigurd Lewerentz mostró también un cambio de dirección a comienzos de la década de los 30. Su propuesta para el teatro de Malmö es una prueba clara. En los años siguientes, hasta su muerte, Lewerentz desplegó una prodigiosa capacidad para concebir una arquitectura muy expresiva. Una expresión basada principalmente en los diferentes oficios

[20] SIGURD LEWERENTZ, 1885-1975. [P+C]



que intervienen en un edificio: albañiles, carpinteros, y otros, junto a los artistas, escultores y pintores. Parecía inspirarse en los métodos tradicionales de construcción, pero manejando esas tecnologías de una manera personal a fin de hacerlas instrumentales para la creación de efectos. Podemos ver esto, por ejemplo, en el uso del ladrillo para sus últimas iglesias de San Marcos en Björkhagen (Estocolmo) y San Pedro en Klippan (Escania) [18]. El uso de materiales naturales haciendo evidente su propia materialidad, sus inherentes cualidades expresivas (textura, o color, o luz, etc.) contribuyeron enormemente a los efectos que buscaba. Su amor por la materialidad del material de construcción, su constante retorno a los oficios tradicionales, y el ambiente introvertido y a veces hermético (Klippan) de sus proyectos, nos trae a la mente el carácter de algunas fortalezas medievales del Báltico.

Asplund por un corto periodo de tiempo, y Lewerentz hasta el final de su vida, dieron la respuesta adecuada al tiempo que les tocó vivir. Y, yo diría, no sólo de modo inequívoco, sino también natural. La adaptación al lugar, la importancia de la naturaleza, el control de los mecanismos compositivos, la elegancia de las bien diseñadas soluciones; todo ello los acompañó a lo largo de sus vidas.

El proceso para el diseño y construcción de los Juzgados en Gotemburgo, que se alargó durante un periodo de 24 años, desde 1913 hasta 1937, refleja con claridad la capacidad de Asplund para dar, en el tiempo, la respuesta precisa requerida en cada momento.

Clasicismo como ambiente

La idea de entender el clasicismo como un ambiente o una atmósfera no es una innovación sueca. Había estado dando vueltas durante cierto tiempo antes de que estos dos arquitectos dejaran sus magníficas obras en suelo sueco. Quiero enfatizar hasta qué punto la inter-relación de la cultura sueca, o la percepción de lo que era genuinamente la más alta herencia de la tradición sueca, guió a Asplund hasta el fin de su vida, incluso después de la ligera desviación hacia una arquitectura más internacional o más moderna. Como Lewerentz, Asplund se mostró refinado hasta el último minuto de su carrera.

Las referencias vernáculas fueron magistralmente entrelazadas con las clásicas en todos los objetos de la vida cotidiana de los suecos en las primeras décadas del siglo XX. Contribuyó a crear un ambiente, una atmósfera, que se consideró el reflejo del alma sueca. Tal atmósfera se reflejó también en la arquitectura de Asplund, Lewerentz y otros. El clasicismo, entendido como el marco para esa precisa atmósfera, o ambiente. El clasicismo y las referencias tradicionales, o el clasicismo en el más amplio sentido del término: como equilibrio, armonía, valor permanente y serena belleza. Un nivel de perfección nada fácil de alcanzar, pero que tuvo lugar en Suecia en los años 10 y 20 del pasado siglo.

Terminaré este texto con el párrafo que Hakon Ahlberg escribe al final de su libro sobre Asplund:

Durante la mayor parte de su carrera, fue [Asplund] el pozo del que aquellos de su misma edad y los que vinieron después bebieron agua refrescante y saciaron su sed. Durante dos décadas estuvo en la vanguardia del desarrollo de la arquitectura en Suecia, uno puede quizás aventurarse a decir en Escandinavia. Marchó al frente, y al final destacó solo. Había entonces alcanzado un arte de construir que es perfecto y refinado, como el cual Suecia no había visto desde finales del siglo XVIII¹⁹. ■

19. Hakon Ahlberg, *Gunnar Asplund Architect. 1885-1940* AB Tidskriften Byggmästaren, Estocolmo, 1950. p. 81. Hakon Ahlberg al referirse a finales del siglo XVIII, lo hace al brillante periodo del estilo gustaviano, desarrollado bajo el reinado de Gustavo III.



Javier Cenicacelaya Marijuán es catedrático de Composición Arquitectónica desde 1993. Universidad del País Vasco.