



PROYECTADO EN EL TIEMPO. REFLEXIONES SOBRE EL PENSAMIENTO DE ERIK GUNNAR ASPLUND

TRABAJO DE FINAL DE GRADO  
MARIA ASES UREÑA

TUTORIZADO  
JUAN MARÍA SONGEL

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



A mi tía Isabel,

A mis hermanos,

A Alex,

Pero sobre todo a tí mama, que me haces sonreír.



## RESUMEN

Desde los principios de la historia se ha considerado que la función principal para la cual estaba destinada la arquitectura era para el habitar, para cubrir las necesidades básicas del usuario. Durante largo tiempo, este uso ha ido evolucionando, de manera que no solo la arquitectura sirve para el mero hecho de habitarla, sino para crear otro tipo de espacios con cualidades bien distintas a las de una casa.

Han sido muchos arquitectos los que han desarrollado un sinfín de formas de proyectar la arquitectura, pero ha sido uno de ellos en particular, el arquitecto nórdico Erik Gunnar Asplund quién mediante los trazos de sus diseños, ha sabido recuperar la esencia del proyectar para el usuario, teniendo en cuenta además el entorno, de manera que el hombre, la arquitectura y el paisaje sean uno solo y sirvan todos ellos para un mismo fin.

Tomando como punto de partida sus dos obras más destacadas, la Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo y el Cementerio del Bosque, se pretende extraer todos aquellos aspectos clave que definen su arquitectura para extraer de ellos la esencia por lo que Asplund es reconocido. Dos obras proyectadas en el tiempo que recogen la vida de un arquitecto, sensible al lugar, al momento y al usuario, que harán del nórdico un referente para los quehaceres de la arquitectura.

Palabras clave:

Asplund, Ayuntamiento de Gotemburgo, Cementerio del Bosque, arquitectura, usuario, paisaje.

## RESUM

Des dels inicis de la història s'ha considerat que la funció principal per la qual estava destinada l'arquitectura era per a l'habitar, per cobrir les necessitats bàsiques de l'usuari. Durant molt de temps, aquest ús ha anat evolucionant, de manera que no només l'arquitectura serveix per l'únic fet d'habitar-la, sinó per crear un altre tipus d'espais amb qualitats ben diferents a les d'una casa.

Han estat molts arquitectes els que han desenvolupat una infinitat de formes de projectar l'arquitectura, però ha estat un d'ells en particular, l'arquitecte nòrdic Erik Gunnar Asplund qui mitjançant els traços dels seus dissenys, ha sabut recuperar l'essència del projectar per a l'usuari, tenint en compte a més l'entorn, de manera que l'home, l'arquitectura i el paisatge siguin un de sol i serveixin tots ells per una mateixa finalitat.

Prenent com a punt de partida les seves dues obres més destacades, la Rehabilitació i Ampliació de l'Ajuntament de Göteborg i el Cementeri del Bosc, es pretén extraure tots aquells aspectes clau que defineixen la seva arquitectura per extreure'n l'essència per la qual cosa Asplund és reconegut. Dues obres projectades en el temps que recullen la vida d'un arquitecte, sensible al lloc, al moment i l'usuari, que faran del nòrdic un referent per als quefers de l'arquitectura.

Paraules clau:

Asplund, Ajuntament de Göteborg, Cementeri del Bosc, arquitectura, usuari, paisatge.

## ABSTRACT

Since the beginning of history, it has been considered that the main function for which the architecture was intended was for living, to cover the basic needs of the user. For a long time, this use has been developing, so that not only the architecture serves for the only fact of inhabiting it, but to create another type of spaces with qualities very different from those of a house.

There have been many architects who have developed a infinity ways to project architecture, but one of them has been in particular, the Nordic architect Erik Gunnar Asplund who through the strokes of his designs, has managed to recover the essence of the project for the user, taking into account also the environment, so that man, architecture and landscape are one and serve all of them for the same purpose.

Taking as its starting point its two most outstanding works, the Rehabilitation and Extension of Gothenburg City Hall and the Forest Cemetery, it is intended to extract all those key aspects that define its architecture to extract from them the essence for which Asplund is recognized. Two works projected in time that reflect the life of an architect, sensitive to the place, to the moment and to the user who will make the Nordic a reference for the tasks of architecture.

Keywords:

Asplund, Gothenburg City Hall, Forest Cemetery, architecture, user, landscape.



# ÍNDICE

1-CONTENIDO Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO .....	10
2-CONTEXTUALIZAR EL ARQUITECTO EN EL TIEMPO .....	15
3-LA AMPLIACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE GÖTHEMBOURGO .....	27
Contexto	
_Historia .....	27
_Concurso .....	30
_Propuestas de diseño .....	33
Introducción al edificio	
_Situación .....	43
_Descripción .....	43
Ideas principales .....	49
Conclusión .....	63
4-EL CEMENTERIO SUR DE ESTOCOLMO .....	69
Contexto	
_Historia .....	69
_Concurso .....	69
_Propuestas de diseño .....	73
Introducción al edificio	
_Situación .....	77
_Descripción .....	78
Ideas principales .....	89
Conclusión .....	107
5-CONCLUSIÓN FINAL .....	111
6-REFLEXIONES SOBRE UNA ARQUITECTURA .....	115
7-ÍNDICE DE IMÁGENES .....	118
8-BIBLIOGRAFÍA .....	119

## 1-CONTENIDO Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Desde la inquietud de indagar en una distinta configuración de la arquitectura de la que se conoce como "arquitectura mediterránea", surge la idea de acercarse en profundidad a otra totalmente opuesta y común en los países escandinavos, donde los valores culturales se centran en las cualidades naturales como la pureza o la simplicidad y evitan lo artificioso o sobre elaborado, de manera que existe una especial afinidad con la naturaleza de la que están rodeados.

La necesidad de formar parte de esas experiencias y de hacerlas propias, además de entender el modo en el que los trazos de los arquitectos nórdicos del S.XX se movían con una sensibilidad tangible, ha generado durante largo tiempo un debate donde el proyectar y el pensamiento que define en particular a cada uno de ellos, ha sido objeto de investigaciones.

Es en el presente Trabajo de Final de Grado donde se produce un acercamiento hacia uno de los arquitectos nórdicos más influyentes en la historia de la arquitectura, Erik Gunnar Asplund, cuyo intenso trabajo dejó amplias reflexiones acerca de los quehaceres de la arquitectura.

Con estas premisas como punto de partida, se procede a alcanzar el objeto de estudio para entender el proyectar de Asplund del que se extrae una reflexión acerca del cómo o en base a, proyectar una obra tomando como referencia la línea proyectual que define éste a lo largo de toda su vida, pero sobre todo durante todo el proceso de la Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo (1913-1936), y del Cementerio Sur de Estocolmo (1915-1940).

Precisamente son estos dos casos de estudio los que mejor recogen los aspectos fundamentales de su arquitectura al ser de las pocas obras a las que dedicó prácticamente toda su vida, en ellas se destaca con claridad cada cambio de propuesta sujeto al período que

transcurre, de manera que tiempo y arquitectura se desarrolla en un mismo diseño.

El resultado alcanzado también es fruto de una intensa investigación de la vida y obra del arquitecto nórdico. Sin embargo, por motivos de acotar el trabajo se han reducido los aspectos a mencionar, en los sencillamente necesarios para situar al lector en una posición cómoda para poder llegar por sí mismo a reflexionar sin inducir éste hacia una idea en particular.

En cuanto al proceder del trabajo, éste seguirá una línea temporal en la que en todo momento se atenderá a la contextualización del arquitecto, situando aquí ambas obras a estudiar en profundidad, para más tarde extraer unas conclusiones sutiles para afianzar lo sabido.

Por orden cronológico de iniciación y presentación a los concursos respectivos, se inician los dos textos que comprenden tanto el uno como el otro, una primera introducción al edificio o conjunto urbanístico. Seguidamente se presentan los acontecimientos históricos y actuales que definen la necesidad de proponer un concurso, en el que se desarrollan los motivos por lo que la propuesta del arquitecto resulta ganadora de ambos concursos. Sin embargo, no será este diseño el definitivo del proyecto, sino que en ambos casos se procede a estudiar las diferentes propuestas que surgen a lo largo del tiempo a causa de los acontecimientos y avances que le acometen al arquitecto, para entender el porqué de la solución final adoptada.

Este diseño será analizado detenidamente en los siguientes capítulos, de manera que tanto su situación, como su descripción formal y del entorno, puedan acoger un conjunto de ideas significativas que definan la configuración de la arquitectura de Erik Gunnar Asplund y que son expuestas al final del texto.

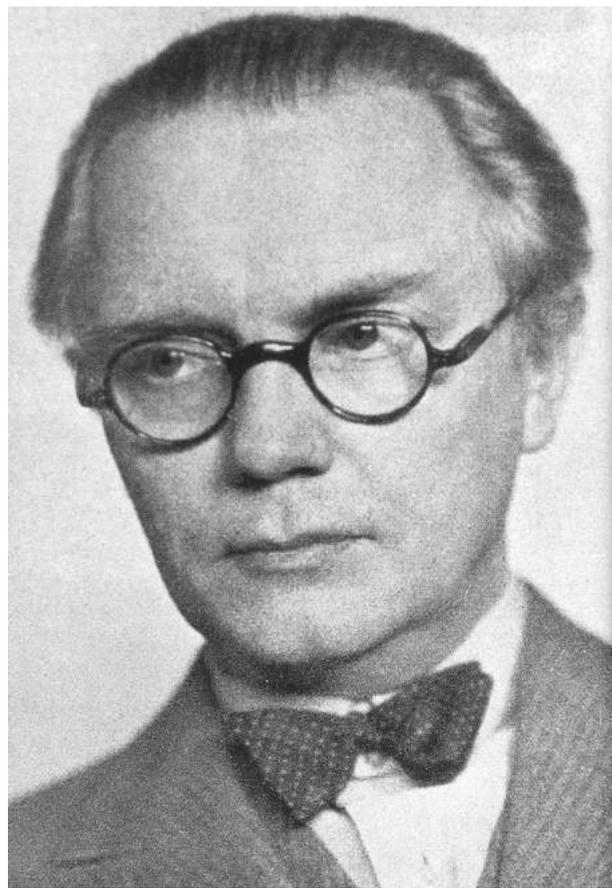
Será necesario en este punto hacer hincapié en la relación que existe entre las características que definen en mayor medida los diferentes diseños llevados a cabo por el arquitecto, y las influencias y referentes que toma Asplund, ya que intervienen de forma significativa en cada concepto.

Pero además, siendo insuficiente las conclusiones observadas a lo largo de ambos casos de estudio, será motivo de un alcance personal hacia una concepción filosófica interna, la razón para abordar una reflexión acerca del proyectar. Una aportación que se hace inevitable en vista de la conexión existente entre lo proyectado y los aspectos que se destacan en la arquitectura de Asplund y una concepción personal propia sobre la arquitectura.





1 Erik Gunnar Asplund. 1910.



2 Erik Gunnar Asplund. 1938.

## 2-CONTEXTUALIZAR EL ARQUITECTO EN EL TIEMPO

El objetivo del presente texto es analizar las diferentes etapas en las que se divide la vida de Erik Gunnar Asplund y que influyen notablemente en sus intenciones de proyecto. A lo largo de toda su vida el arquitecto acumula experiencias que le llevan, inevitablemente, a reflexionar meticulosamente en sus propuestas, a las que incorpora referencias y elementos representativos de diferentes culturas y lugares del mundo.

Con ello consigue una mayor comprensión de su arquitectura, pues no es explícitamente representativa de un solo país ni cultura, sino que se adapta al contexto y tiempo, pero sobre todo a los usuarios que juegan un papel clave para el desarrollo de sus diseños.

Son muchos los críticos que han hablado de la vida y obra de Erik Gunnar Asplund, pero por lo que respecta a las diferentes etapas en las que se conjugan, es el arquitecto y gran amigo de Asplund, Hakon Ahlberg, el que ofrece la visión que más clara y ordenadamente resume su obra, pues la divide en tres grandes momentos significativos que coinciden en gran medida con las tres décadas entre 1910 y 1940 en que se desarrolla su trabajo. Por otra parte, y por lo que respecta a los estudiosos de la obra del nórdico, cabe destacar la aportación del crítico Stuart Wrede que aunque no sigue un orden cronológico estricto de los diferentes períodos, aporta amplia información acerca del entorno cultural y de los primeros pasos del arquitecto nórdico en cuatro capítulos diferenciados, ordenando eso sí los espacios temporales que rodean la vida y obra del arquitecto.

Erik Gunnar Asplund nace en Estocolmo el 22 de septiembre de 1885, en el seno de una familia medio burguesa. Posteriormente estudia en el *Liceo de Norrmalm* donde muestra interés por el arte. En 1905, se inscribe en la *Kunliga Tekniska Högskola* (Real Escuela Politécnica) de Estocolmo, donde finalizó sus estudios cuatro años más tarde.

Una de las primeras influencias en el joven Gunnar Asplund fue el Movimiento Nacional Romántico de Suecia, que se interesaba por la arquitectura del pasado en la que lo arquetípico, es decir, lo original y lo clásico, lo primitivo o elemental cargado de distinciones fundamentales de cada región, eran las características principales. Esta concepción obedece a la idea de considerar que sólo lo primitivo era lo auténtico y verdadero. Por otra parte, a este pensamiento se une el interés de Asplund por los pintores y los escritores que se caracterizan por enfocar sus trabajos hacia elementos típicos de la cultura sueca de la antigüedad, recrearse en los paisajes nórdicos y enfatizar el espíritu de tonalidades frías del norte.

*(...) The new sensibility developed in the 1890s in literatura, specifically in the poetry and other writings of Verner von Heidenstam, and in the landscape painting of the period. Heidenstam advocated a new nationalism, one of whose main roots, according to Staddan Bjork, was the "physiological myth of the organic affinity between man and the land he grew up on" (...) They, like him, having spent years abroad, working and studying in Paris, were to rediscover their native land and the Nordic landscape. (...) The goal of the painters was to capture the lyrical soul of the landscape, to focus on the totality and its emotional impact rather than on realistic detail. (...)*<sup>1</sup>

Uno de los protagonistas e influencia para Ragnar Östberg, quien más tarde sería profesor de Asplund, fue el pintor Verner von Heidenstam. Todos tres seguían un mismo pensamiento y una misma línea proyectual que quedó definida en muchos escritos de aquel período.

En un artículo del crítico Gotthard Johansson sobre la competición de Östberg para el ayuntamiento de Estocolmo dice notar la importancia simbólica de Verner von Heidenstam al hacerle una dedicatoria en la que escribía:

<sup>1</sup> Staffan Björk, *Heidenstam och Sekelskiftets Sverige* (Heidenstam and turn-of-the-century Sweden: Stockholm: Natur och Kultur, 1946) citado en Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1983). p. 23. (La nueva sensibilidad desarrollada hacia 1890 en literatura, sobre todo en la poesía y pintura de Verner von Heidenstam y las pinturas paisajísticas de la época, invocó un nuevo nacionalismo con origen en un mito psicológico de la orgánica afinidad entre el hombre y la tierra. Éste y otros artistas pintores viajaron al extranjero para aprender de otros artistas del mismo período, al mismo tiempo que quería redescubrir los paisajes nórdicos con el objetivo de capturar su esencia, para centrarse más en el impacto emocional que en los detalles realistas)

2 Gotthard Johansson, "Stadshuset och 90talet" (Stockholm City Hall and the 1890s), Dagens Nyheter, 1923 citado en Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1983). p. 24. (*La creación de Ragnar es el equivalente artístico directo de la poesía de Heidenstam, una creación que surge de la misma fuente*).

3 Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1983). p. 24

4 El *Grand Tour* es el viaje de estudios que todo joven arquitecto realiza después de graduarse. Asplund recogió en un diario dibujos, fotografías y escritos de todo aquello que vio durante su viaje y que posteriormente le marcaron en muchas de las decisiones para proyectar, diario publicado en Holmdahl, Gustav; Lind, Sven Ivar; Odeen, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940 : Plans Sketches and Photographs*.

*"Ragnar's creation is the direct artistic equivalent of his Heidenstam's poetry, a creation arising from the same source."*<sup>2</sup>

Un ejemplo detectado en la obra de Asplund sobre ciertos aspectos de la sensibilidad de Heidenstam queda reflejado en el libro de Stuart Wrede en el que este mismo escribe:

*(...) Tanto la sensación de Asplund por el paisaje nórdico como la relación de un edificio con él y su sentido de los edificios tan ricos en relaciones y contenido emocional se puede decir que provienen de Heidenstam y los paisajistas de la década de 1890. (...)*<sup>3</sup>

A la vuelta de un viaje que realiza por Alemania y Bélgica gracias a una beca, decide seguir sus estudios en la academia la Klara Skola, una institución independiente que va en contra de la antigua escuela excesivamente conservadora, y donde recibe las enseñanzas de los maestros del Romanticismo Nacional sueco como Ragnar Östberg, Karl Westman, Ivar Tengbom y Karl Bergsten, junto con sus coetáneos Sigurd Lewerentz y Osvald Almqvist. Sin embargo, de entre todos ellos, cabe destacar la presencia de Carl Westman, quien ejerce una gran influencia en la primera formación de Asplund como arquitecto, pues éste fomenta la recuperación de la tradición formal y constructiva local.

No será mucho más tarde de empezar a trabajar como arquitecto cuando gana el concurso para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo en 1913. Estos años son significativos para su formación y además son de gran ayuda para emprender en noviembre de 1913 su viaje de estudios, el *Grand Tour*<sup>4</sup> por Italia y el sur de Francia donde conoce la arquitectura mediterránea.



5 La *Swedish Grace* es un período que acoge matrices nórdicas y alemanas remontándose a aspectos de la vida de los aristócratas suecos y que recupera parte de la cultura francesa del XVIII. Esta etapa queda alejada de las miserias de la posguerra y de las vanguardias artísticas del momento, configurándose como una etapa de reflexión y de espera a lo próximo

6 *Deutscher Werkbund* era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius que destacó en la historia de la Arquitectura moderna, del diseño moderno y fue precursora de la *Bauhaus*. Sus objetivos eran integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales de producción en masa a fin de poner a Alemania en un lugar competitivo con otras potencias tales como Gran Bretaña o los Estados Unidos.

Al volver en junio de 1914 de su viaje, empezará un nuevo período para Asplund que durará hasta 1929, en el que él y su gran amigo Sigurd Lewerentz deciden inscribirse en el concurso para la construcción del Cementerio del Bosque, *Skogskirkogarden*, en Estocolmo, y del que resultan ganadores en 1915. Como ocurre con la Ampliación del Tribunal de Justicia de Gotemburgo, también el *Skogskirkogarden* se irá desarrollando a lo largo de toda su vida.

Esta nueva etapa marcada por el neoclasicismo de la "*Swedish Grace*"<sup>5</sup> tiene como ejemplo el cine Skandia (1922-1923), obra que define por completo esta corriente caracterizada por elementos que recuerdan la refinada cultura nórdica del pasado, que mezcla con nuevos ambientes observados durante su viaje a Italia.

También es relevante destacar aquí el viaje en el verano de 1917 a Dinamarca donde queda impresionado por los paisajes y la arquitectura nórdica. De este viaje es necesario destacar la parada que realiza a la isla de Møn, donde visita un pabellón de caza en la finca de Liselund que tomará como referencia para la construcción de la capilla de Bosque.

En estos años además comienzan sus relaciones con el *Svenska Slöjdföreningen*, la asociación de las *Arts and Crafts* suecas, cuyo director Gregor Paulson, pretende difundir formas e ideas modernas basadas en el *Deutscher Werkbund*<sup>6</sup> para la realización de los mejores objetos cotidianos que recoge la tradición artesana sueca, e introducirlos en los nuevos procedimientos industriales. Con ello se pretende recuperar el lenguaje del neoclasicismo sueco y alemán, y apartarse del eclecticismo del *Art Nouveau* y del romántico-nacional, usando elementos clásicos en su abstracción y formas vernáculas con poco carácter, que un Adolf Loos argumentará en sus escritos en contra del ornamento.

*“El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento, como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento.”<sup>7</sup>*

La segunda etapa de la vida y obra de Asplund es nombrada por Ahlberg como *“Interludio Clásico”*. Durante este período construye la Capilla del Bosque (1918–1920) que sigue teniendo rasgos muy característicos del espíritu romántico. Sin embargo, la obra que verdaderamente es clave en esta etapa es la Biblioteca de Estocolmo (1920–1928) que se desarrolla íntegramente a lo largo de este período.

En su diseño es clave destacar un punto de inflexión en su interpretación clasicista, dado que empieza a utilizar además ciertos elementos que se aproximan a la arquitectura internacional vigente por aquel entonces, como el cilindro y el paralelepípedo. Estas influencias son tomadas, por una parte, del viaje de estudios a Estados Unidos que realiza en 1920 con la intención de visitar las bibliotecas y documentarse, gracias al amplio y desarrollado programa que allí se ofrecía, y de otros ejemplos encontrados en su viaje a Alemania en 1928 e Inglaterra en 1930.

Mientras tanto la sociedad, de nuevo va en busca de los órdenes clásicos para dar respuesta a la configuración de la arquitectura sueca que deriva hacia un resultado de un clasicismo bruto y simplificado al que llaman Neoclasicismo. Asplund en concreto sabrá cuidar esa primera visión tosca para darle un toque personal y favorecer así su propia arquitectura.

Unos años más tarde, alrededor del 1925 el Comité para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo acepta después de muchas propuestas el nuevo diseño, pero por razones econó-

<sup>7</sup> Adolf Loos, *Ornamento Y Delito Y Otros Escritos*, ed. trans. Cirlot; Lourdes; Perez; Pau, 2.ª edición (Wien, München y Barcelona: Herold, Verlag y Editorial Gustavo Gili, S. A., 1980). p. 49.

micas se hace necesario suspender por un tiempo la actividad en lo referente a esta obra.

Algunos meses después de la inauguración de la Biblioteca de Estocolmo, se empiezan a considerar a Asplund como una pieza clave de la arquitectura sueca, no sólo en el ámbito escandinavo, sino también en el internacional y a mostrar interés por la arquitectura de su país. Por ello le confían el encargo de la Exposición de Estocolmo, que marca el inicio del último período de la obra del arquitecto. Esta etapa se caracterizará por un cambio de mentalidad en la interpretación arquitectónica de Asplund, debido en parte, al resultado de la constante reflexión sobre lo clásico y los escenarios que provocan sus elementos, y su relación con el tamaño, la proporción, la escala y el carácter. Las otras grandes influencias a partir de este momento en la obra del nórdico son la llegada de las nuevas corrientes y la Exposición de Estocolmo en 1930, gracias a las que se amplía su visión sobre la configuración de la arquitectura generando otro punto de inflexión tanto en su vida personal como profesional.

Es necesario destacar que esta etapa no es valorada por su gran amigo Hakon Ahlberg, quien pese a ser fiel seguidor de Asplund, rechaza su aceptación de las nuevas corrientes europeas y el hecho de que intente seguir la moda del momento, evidenciando así lo difícil que era cambiar la mentalidad reinante en Suecia que sólo aceptaba lo clásico y romántico. Para los suecos Asplund fue una decepción y también para sus fieles y amigos, quienes le exigían que siguiese con su papel de referente de la época. Su vida personal tampoco ayudó, ya que se divorcia de su primera mujer en 1932. Sin embargo, aunque Ahlberg considere que es una etapa de transición para Asplund, se hace imprescindible destacar que fue un período de cambios importantes en la vida y obra del arquitecto que le llevan a acercarse al funcionalismo, hecho que muchos entendieron como traición y se alejaron de él y su arquitectura.



7, 8 Main hall, Side promenades ( second floor), Skandia Cinema

9, 10 Main entry, Lending hall from stairs, Stockholm Public Library



11, 12 Stockholm Exhibition, Entrance Pavilion.

8 En los años tardíos de la década de 1920, el modernismo o estilo internacional fue precedido por los arquitectos escandinavos. En Escandinavia, la moda arquitectónica era llamada funcionalismo o llamada coloquialmente en Suecia y Noruega como "*funkis*". Su avance definitivo tuvo lugar durante la exhibición de Estocolmo en 1930, después de que la mayoría de los arquitectos en todo Escandinavia se convirtieran al movimiento moderno.

Asplund acepta el estilo internacional del momento, el *funkis*<sup>8</sup>, que exige una visión más simplificada del neoclasicismo. Ahora el edificio adopta un carácter organicista que se identifica por una apariencia modesta, desprovista de ornamento y con patrones repetitivos en su forma exterior para guiar las miradas hacia el interior en su organización y proporción de espacios.

Pero, aunque Asplund empieza a seguir esta arquitectura funcionalista que tuvo como principal promotor a Uno Arhèn quien adopta las primeras noticias e ideas de Le Corbusier, el arquitecto nórdico reescribe esta tendencia centro-europea aceptando las características esenciales, pero dejando de lado la uniformidad y la repetición en la forma exterior, pues seguía con reminiscencias de la *Swedish Grace*. Además, con la implicación de Gregor Paulsson en la exposición, éste y Asplund son enviados por la Comisión a buscar otros ejemplos de exposiciones, de entre las que tomaron como ejemplo a seguir la de Stuttgart y de Brno.

A diferencia de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, en su propuesta final el arquitecto nórdico propicia que los usuarios participen del proyecto a medida que van recorriendo el itinerario, lleno de contrapuntos ejemplarizados por el agua, el terreno y la naturaleza. Con esta obra Asplund pretende dar una lección integrando la racionalidad, funcionalidad, y la conexión con el usuario mediante sencillos elementos clásicos, que constituyen una contribución nórdica en las relaciones con el entorno.

Aquellos arquitectos que le habían seguido desde sus principios le serán leales, excepto algunos pocos como su maestro Östberg, quien prefieren aferrarse al período neoclásico. Esto genera un período de crisis que aparecerá después de la Exposición, que influirá en los debates posteriores y que tendrá como consecuencia cierta escasez de trabajo para Asplund.

En 1931 ingresa como profesor de arquitectura en la Escuela Politécnica de Estocolmo y esto le proporciona un escenario perfecto para transmitir a sus alumnos los textos que escribe con Gahn, Markelius, Paulsson, Sundahl y Arhèn sobre la aceptación del mundo moderno industrializado. En estos textos se defiende la nueva estética para los objetos, la arquitectura y el arte que valora sobre todo la eficacia y la utilidad.

En la década siguiente, estas ideas funcionalistas sufrirán duras críticas basadas en la excesiva simplificación y limitación en el hábitat, en detrimento de la búsqueda del confort en las viviendas. Con todo ello llegamos a la última etapa del arquitecto en la que, tras mucho esfuerzo, cambios en esta concepción y las propuestas de concurso culminan en la construcción del primer proyecto de los Almacenes de Bredenberg.

Tanto Ahlberg como Wrede sitúan la última etapa hacia 1934 con la vuelta de Asplund al trabajo de la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo y del Cementerio del Bosque. Período caracterizado por una claridad e independencia de las corrientes de la arquitectura de su tiempo según cita Ahlberg:

*(...) 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. (...)*<sup>9</sup>

En este último período Asplund se aparta del funcionalismo de la época entorno a la Exposición de Estocolmo y son los Almacenes Bredenberg realizados de 1933-1935 en Estocolmo el único proyecto en el que el arquitecto producirá una obra concebida íntegramente según los principios del movimiento moderno.

9 Hakon Ahlberg: *Gunnar Asplund arquitecto, 1885-1940*. trad. Luis Bravo, (Murcia, Galería-Librería Yerba, 1982). p. 77. citado en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 40.

Durante esos años también se reanuda el proyecto para la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo pudiendo finalmente, empezar su construcción gracias a la aprobación del Comité. Existe cierta preocupación en el arquitecto con respecto a la unión del edificio antiguo con el nuevo según puede verse en las sucesivas propuestas, rechazado por los funcionalistas, por lo que el diseño de la solución definitiva aportará una nueva visión para la época.

En el mismo período, hacia 1935, Gunnar Asplund también reemprende el Crematorio para el Cementerio Sur de Estocolmo que combina con la obra de Lewerentz ya proyectada por aquel entonces. En esta última obra, se puede ver la madurez que el arquitecto nórdico ha adquirido con el paso de los años. Ahora el artista escucha, intenta comprender y formula una pregunta interna, para más tarde resolver de forma coherente, cargando de carácter y sensibilidad al proyecto.

Poco más tarde, el 20 de octubre de 1940 muere Erik Gunnar Asplund en Estocolmo de un ataque al corazón y es incinerado y enterrado en el Cementerio del Bosque.

Gracias a estos períodos de cambio, la arquitectura de Asplund se hace legible a los ojos de los críticos, arquitectos y estudiantes. Aunque cabe destacar, que, de entre todas las líneas arquitectónicas que influyeron, ninguna adquiere una posición preponderante sobre las demás, lo que explica porque en la concepción arquitectónica de Asplund se le concede más relevancia a aspectos que no tienen que ver con la propia situación cronológica, como son la conexión con el entorno, pero sobre todo con el usuario.

Podemos concluir, pues, que Asplund revolucionó la concepción de los proyectos al fusionar e introducir como elementos esenciales el cómo (desarrollo), el qué (concepto) y el para qué (funcionalidad) de su obra.



13 El edificio del tribunal y su ampliación

### 3-LA AMPLIACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE GOTHEMBURGO

#### Contexto

#### Historia

Cualquier proyecto de Rehabilitación y/o Ampliación requiere un estudio y análisis previo de su pasado histórico, por ello es necesario comentar brevemente la historia del edificio que proyectaría Asplund para el Ayuntamiento de Gotemburgo.

El edificio de los tribunales era en sus inicios una edificación de madera que más tarde se convertiría hacia el 1672 en un edificio de estilo neoclásico diseñado por Nicodemus Tessin. Estaba organizado en dos plantas y un sótano con dos fachadas simétricas con frontón y abiertas a la plaza y al canal en sus lados este y sur respectivamente, contaba también con un patio porticado limitado por los 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 con una cubierta de teja con gran pendiente como remate. Cabe destacar de éste que formó parte del entorno urbano y de la vida mercantil de los ciudadanos durante mucho tiempo, pues en él se albergó la sede de la Bolsa hasta 1781. (imagen 14)

En 1730, el ingeniero municipal B. W. Carlberg hizo una restauración del Ayuntamiento y de los juzgados en la que introdujo elementos significativos como el revoco amarillo con las molduras blancas, que sirvieron de inspiración para las propuestas siguientes.

Poco menos de un siglo después, en 1814 se reestructuró el edificio de la mano de J. Hagberg, el arquitecto municipal de aquella época, cuyo trabajo cambió radicalmente el carácter del



14 El ayuntamiento de Gotemburgo y la Casa del Comandante desde el Canal en 1912

edificio dándole el aspecto que mantiene hoy en día.

Así mismo, añadió una planta a la construcción y transformó las fachadas dándole un aire neoclásico a la composición, eliminando las proporciones del edificio derivándolo hacia un estilo brusco y pesado, y generando con ello un contraste radical que no llegó a contextualizarse con el entorno. En su diseño se podía apreciar la intención del arquitecto de unir el edificio con la plaza, hecho que cambió totalmente la concepción y relación del edificio con su entorno. En los años siguientes se construyen las alas norte y oeste del Ayuntamiento completando los cuatro lados del patio.

Más tarde, con el crecimiento de la población y ante la necesidad de un espacio mayor que albergara las oficinas de los Tribunales se ocupó la Casa del Comandante, pero esa nueva reforma supuso la pérdida de identidad del edificio, por lo que en 1886 se decidió crea un Comité responsable de convocar un concurso en 1912 para llevar a cabo una Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, que permitiera al fin la construcción de un único edificio con capacidad suficiente para albergar todas sus funciones.

## Concurso

Es pues en el año 1913 cuando Asplund gana el concurso y por tanto el encargo de este proyecto.

En las bases del concurso se especificaba que la sede debía construirse en el solar que se dispondría una vez derribada la Casa del Comandante, pero no tenía muchas más exigencias de adecuación al antiguo edificio.

La idea del arquitecto entonces fue la de unificar la edificación antigua y su ampliación con un nuevo y coherente edificio. Por ello realizó una nueva fachada que comprendía ambos edificios y eliminaba el acceso desde la plaza, situándolo en el lado sur relacionado con el canal, y reforzando la importancia de otra entrada que ya existía. Este edificio pertenecía al estilo del romanticismo nacional.

Asplund gana el concurso con un diseño característico del movimiento romántico nacional que fusionaba el antiguo y el nuevo edificio en uno solo y se adecuaba a la plaza Gustav Adolf. También en esta propuesta se apreciaban rasgos de una tendencia clasicista debido a que los alzados estaban condicionados por los intercolumnios del edificio existente. Pero sobre todo en la fachada sur es donde se nota el carácter romántico, pues el edificio parece estar vinculado totalmente al canal. Además, proyecta dos pabellones ceremoniales y un pequeño embarcadero que extendían la entrada del Ayuntamiento hasta el borde del agua.

En cuanto a la planta, es fácil entrever a través de sus dibujos la idea del arquitecto de unificar el edificio. Él plantea redirigir la entrada principal hacia el canal dibujando con la unión de ambos y la configuración del programa en perfecta simetría. Al edificio se accede

10 Citado en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 71

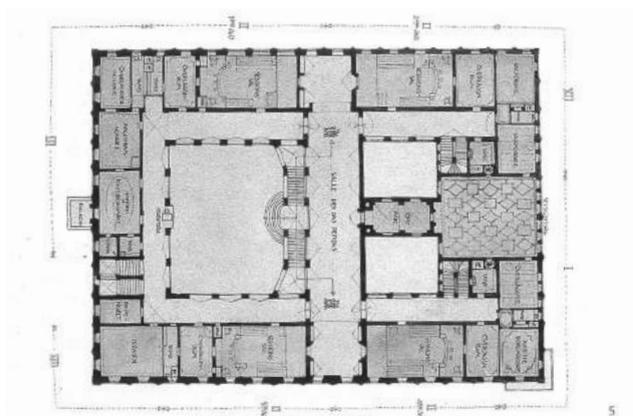
por una estrecha entrada que lleva al patio acristalado, propuesto por el joven arquitecto como unión de lo nuevo y lo antiguo. Con la escalera principal de acceso a la planta superior que se encuentra en este espacio previo, se bifurca para guiar a los usuarios hacia los diferentes lados de la sala de los pasos perdidos.

La organización poco funcional de la planta según la opinión de López-Peláez se argumenta por la idea principal que mantiene Asplund de unificar ambos edificios. (image 15,16)

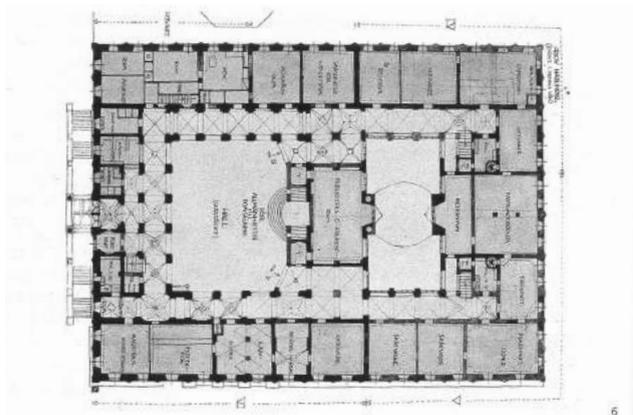
*“La progresiva ascensión del itinerario principal, la producción de efectos alternados de estrechamiento y apertura y el descentramiento del eje transversal del edificio antiguo, que trata de compensarse con el mayor peso de la nueva construcción donde se incluye el “puente” y la sala principal, son todas ellas acciones que tienden a disolver la individualidad estructural del viejo Ayuntamiento en favor de la unidad actualmente buscada.”<sup>10</sup>*

A pesar de que Asplund había ganado el concurso con esta propuesta y que contaba con la aprobación y elogio iniciales del jurado, que valoró positivamente la organización jerarquizada y eficaz, la influencia de opinión popular hizo que el Comité reconsiderara la propuesta declarando que el edificio antiguo se había modificado demasiado y que querían mantener una entrada desde la plaza.

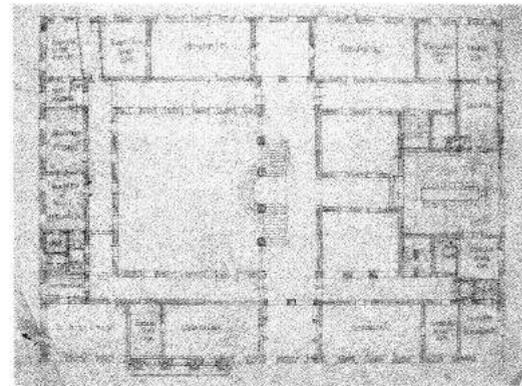
El edificio que ya había sido transformado en diversas ocasiones como se ha expuesto anteriormente, se iría desarrollando paralelamente a su carrera profesional sufriendo diversas modificaciones durante el proceso hasta adquirir la construcción y el diseño finales entre 1934 y 1937.



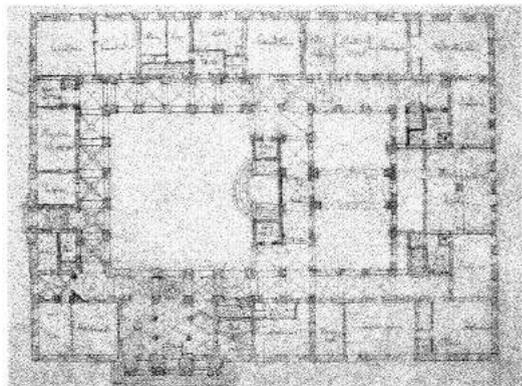
15 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Planta principal.



16 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta del Concurso en 1913. Planta baja.



17 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1914. Planta principal.



18 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1914. Planta baja.

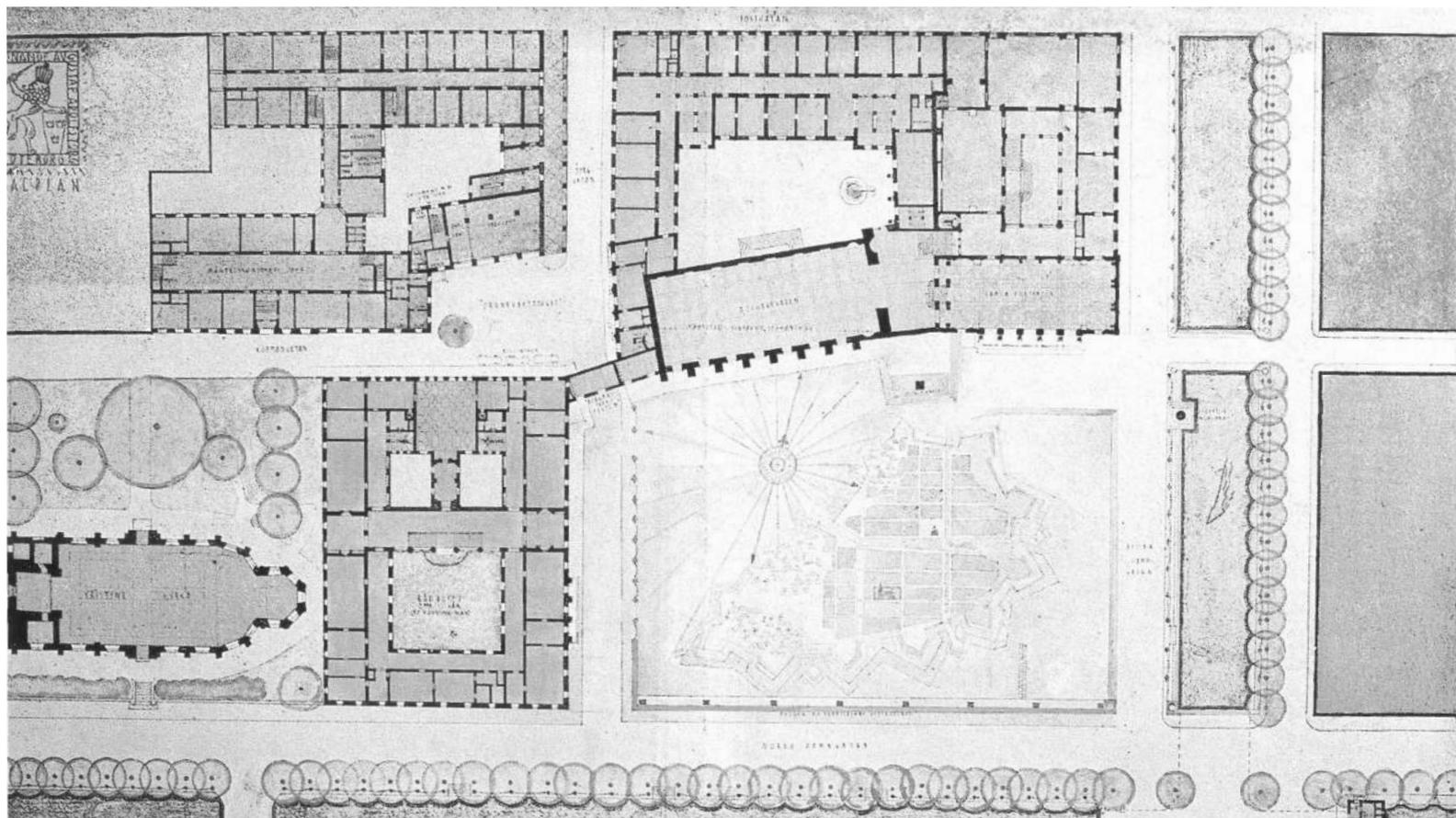
## Propuestas de diseño

Pero para poder entender la propuesta definitiva de la Ampliación y Rehabilitación del ayuntamiento de Gotemburgo es necesario contextualizarla a través del estudio y análisis de los sucesivos planos que presenta Asplund entre los años 1913 y 1936. Se prestará especial atención a aquellos aspectos que son de vital importancia para comprender la evolución hacia la idea definitiva.

La primera propuesta para el Ayuntamiento destaca principalmente por tener características propias tanto de la tendencia nacional romántica como de la tendencia clasicista, visible en los intercolumnios del edificio existente. Por otra parte, en la fachada sur puede apreciarse el carácter romántico al vincular el edificio completamente al canal mediante la disposición de dos pabellones ceremoniales y un pequeño embarcadero, siguiendo así el modelo de su profesor Ragnar Östberg cuando realizó el diseño para los tribunales de Estocolmo.

En junio de 1914 a la vuelta de su viaje de estudios por Italia y Túnez, Asplund había cambiado completamente su visión del proyecto de la Ampliación del Ayuntamiento. Tanto este viaje como el encargo en 1915 para la realización del conjunto de la plaza de Gustav Adolf y el proyecto del edificio de la Bolsa situado en el lado norte de la misma plaza, influyeron de manera notable en los sucesivos diseños del proyecto. (imagen 19). El proyecto de este año inclina la composición de las fachadas hacia un estilo más clásico, en conjunción con la ordenación de la plaza y fija, en general, la propuesta mediante términos formales e históricos del movimiento nacional. (imagen 17,18)

Los siguientes cambios que realiza son los alzados que dibuja hacia 1916. En ellos adopta un estilo clasicista en su totalidad, visibles en el hecho de que la ampliación se adaptaba al



19 Ordenación de la plaza de Gustav Adolf en 1915. El ayuntamiento unido a la Bolsa. Planta general.

11 Citado en Björn Fredlund, "Palaus de Justícia de Gotemburg," Quaderns de Arquitectura i Urbanisme 157 (1983): 32-37. (Es más importante seguir el estilo del lugar que del tiempo)

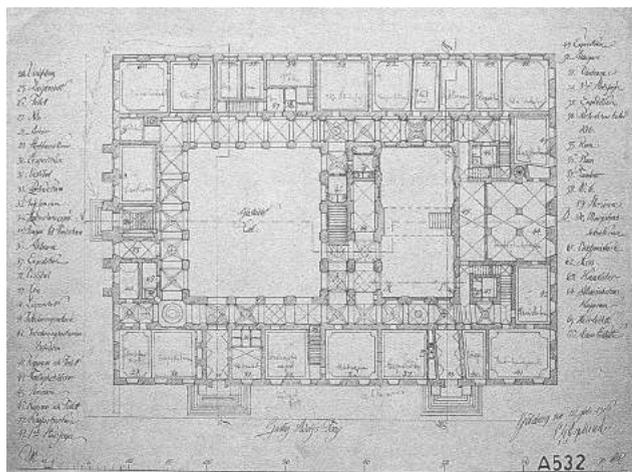
estilo del edificio antiguo dibujando los detalles y pintando las fachadas del mismo color que el edificio ya existente. Asplund escribía en uno de los artículos de ese mismo año:

*(...) és més important seguir l'estil del lloc que el del temps. (...)*<sup>11</sup>

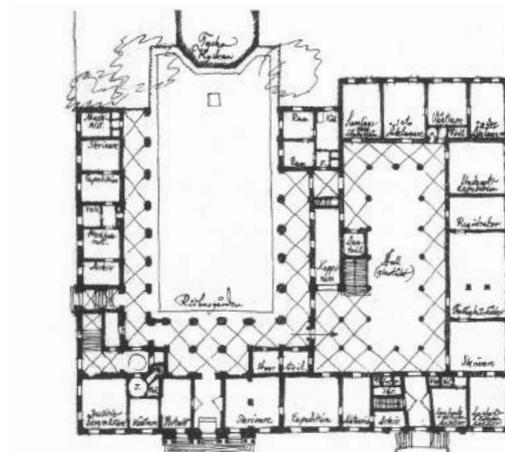
En contraposición se observa en este diseño, concretamente en el interior, que Asplund propone grandes espacios abiertos mostrando así la idea de independencia del exterior con respecto al interior, recurso propio del romanticismo nacional que refleja que aún no ha dejado de lado ciertas ideas de este movimiento. Otro cambio destacable en este período es la disposición de la escalera principal con respecto al eje norte-sur, que ya no aparece como eje de simetría del edificio, sino que se encuentra en la crujía, perpendicular a la posición anterior, que articula el Ayuntamiento y su Ampliación. (imagen 20,21)

La victoria obtenida en el concurso que se celebró en 1918 para la ordenación de la plaza de Gustav Adolf, tuvo también una marcada influencia en su obra. Ésta le ayudó a profundizar en la historia de la plaza y le permitió contar con los suficientes datos históricos del lugar, que reforzarían la decisión de resolver tanto la plaza como el nuevo edificio siguiendo un estilo neoclásico. Consecuentemente, Asplund se inclina por que la Ampliación de los Tribunales sea como un pabellón yuxtapuesto al antiguo Ayuntamiento, reflejando así parte de la historia en su Ampliación.

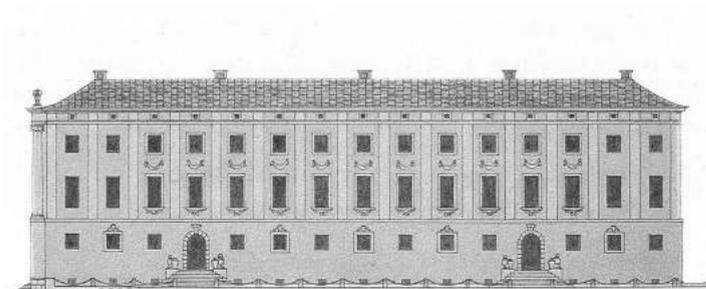
Esta nueva decisión propició nuevas modificaciones. Por ejemplo, la de no correspondencia del diseño con la planta que trató de corregir con una nueva propuesta en 1919, en la que surge la idea de rehabilitar el antiguo Ayuntamiento además de articular todo el edificio en su conjunto. En la nueva idea suprimía el pabellón de la zona oeste y abría el patio hacia la iglesia Kristine Kirka, uniendo por lo tanto el patio de detrás del ábside con el espacio abierto del



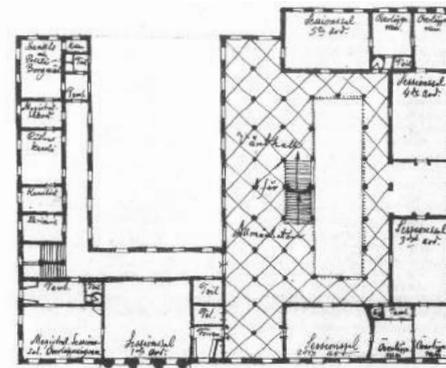
20 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1916. Planta baja.



22 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1919. Planta baja.



21 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1916. Alzado este hacia la plaza de Gustav Adolf.



23 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1919. Planta principal.

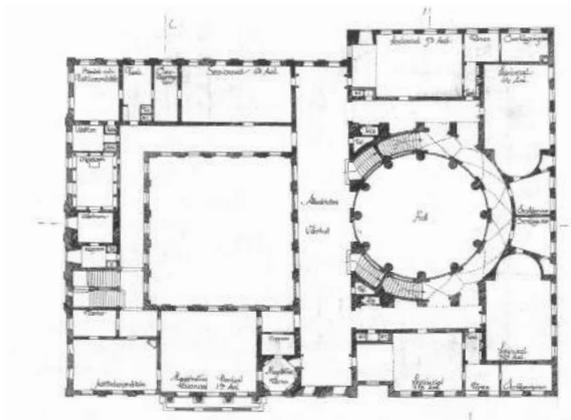
edificio existente, proponiendo un claustro y forzando la simetría de éste con los distintos edificios. (imagen 22,23). Seguidamente a principios del 1920 propone una nueva disposición para la escalera, que al ser volteada noventa grados envuelve el vestíbulo con el fin de relacionar ambos edificios. (imagen 24,25)

En cuanto a la fachada de la Ampliación, Asplund genera variaciones notorias como el alargamiento de las ventanas, induciendo gran verticalidad al edificio, o como el ornamento propuesto en recuerdo del movimiento nacional. También intentará establecer una relación horizontal en fachada entre los distintos niveles principales.

Otro detalle clave que tiene en cuenta Gunnar Asplund es intentar que en la planta se distingan ambos pabellones mediante características formales en la distribución del espacio, por lo que el nuevo pabellón contiene dos escaleras dispuestas en círculo, encaradas hacia el patio del vestíbulo del edificio ya existente con la finalidad de enriquecer el espacio interior. Opta además por una conexión transparente entre ambos edificios utilizando un vidrio que conecta los dos espacios, idea que llevará a cabo hasta el final y que veremos repetida en muchas de sus obras.

Con su nueva propuesta, Asplund consigue dividir el Comité en dos opiniones opuestas, aunque éste no dejará de lado sus objetivos.

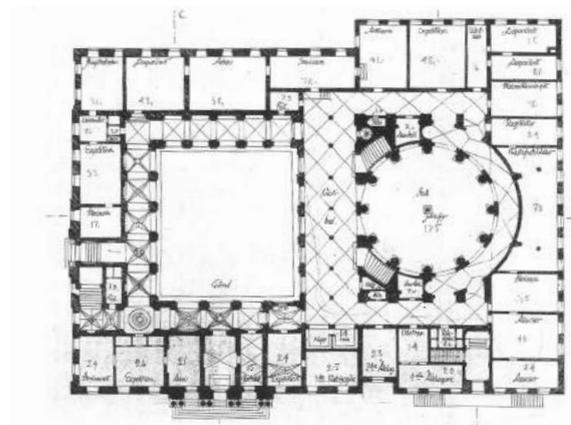
En el diseño de noviembre de 1924, el arquitecto pretende dotar a los espacios interiores de una figuración clasicista, cuyo diseño se adapta de mejor manera a las exigencias tanto del Comité como del entorno y su adecuación. El proyecto clasicista entregado en 1925 plantea algunas correcciones de lo anterior, sobre todo las relacionadas con las escaleras y los itinerarios. Ahora el vestíbulo es un espacio al que se abren las diferentes salas del programa



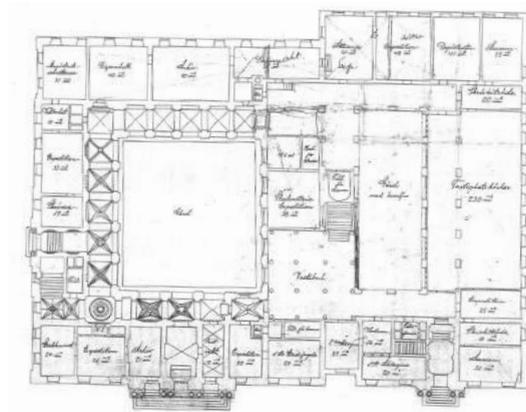
24 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1920. Planta principal.



27 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de noviembre de 1924. Planta principal.



25 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1920. Planta baja.



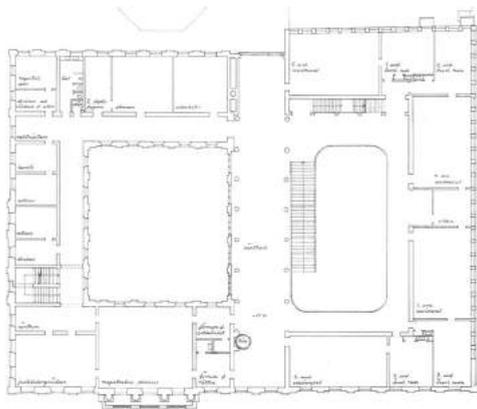
27 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de noviembre de 1924. Planta baja.

propuesto. La escalera principal adquiere mayor importancia por su tamaño y disposición, además de la mejor vinculación que realiza entre ambos edificios. La nueva forma del vestíbulo se acopla al trazado ortogonal del antiguo edificio, hay un cambio de carácter, se fortalece el peso y la materialidad con la disposición únicamente de tres huecos en la planta baja, en contraste con las siguientes plantas que son más ligeras y abiertas al paso de luz. (imagen 26,27)

En el momento en el que el Comité acepta los diseños de Asplund definitivamente, son razones económicas las causantes de que se interrumpa el proyecto y su diseño hasta septiembre de 1934, años en los que acontecen fuertes cambios tanto en la vida personal como en la vida profesional del arquitecto que se harán notorios en sus propuestas.

Aunque el primer proyecto después de estos años no fuese el mencionado en el texto, es necesario puntualizar que fueron los Almacenes Bredenberg (1933-1935), seguido del concurso para los Laboratorios Bacteriológicos del Estado (1933-1937) en los que resultó ganador, los que le permitieron empezar a tener una estabilidad tanto en su vida profesional como personal para poder reanudar el trabajo para el Ayuntamiento de Gotemburgo. Cabe destacar también el trabajo para la Exposición de Estocolmo que es digno de mención por las nuevas miradas que dio al trabajo de Asplund.

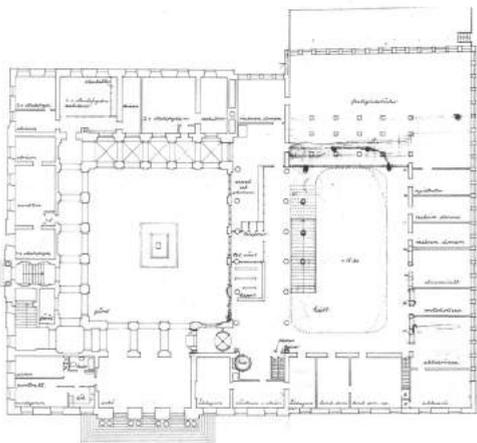
No mucho más tarde, en 1934, la Municipalidad de Gotemburgo decidió realizar la Ampliación de los Tribunales gracias a una esperada contribución del Estado. El arquitecto nórdico presenta entonces un diseño transgresor, distinto a todo lo anterior, en el que el concepto de la fachada única se contempla siguiendo las pautas figurativas del proyecto de Hagberg, dejando como único acceso el situado por la plaza Gustav Adolf del antiguo edificio. (imagen 28,29)



28 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1934.  
Planta principal.



30 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de junio de 1925.  
Alzados hacia la plaza Gustav Adolf



25 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta en 1934.  
Planta baja.



31 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Propuesta de junio de 1935.  
Alzado oeste.

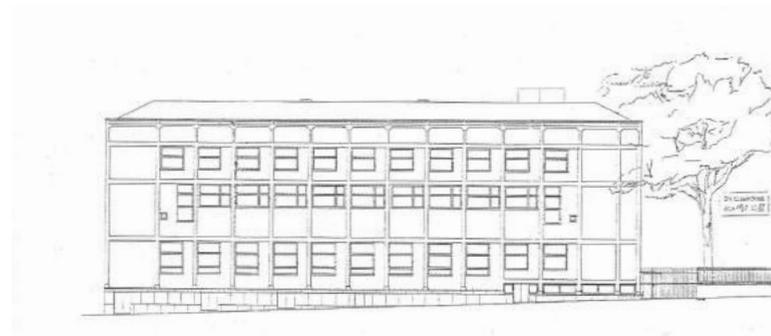
Después de muchos diseños de la fachada en una línea clásica, Asplund se decanta por una vertiente clásica-moderna alrededor de 1935 que se adapta tanto a los edificios como a los elementos que lo envuelven. Sin embargo, es después de que empezara la construcción, cuando decide cambiar la disposición de las ventanas de modo que surgiera un diseño asimétrico con su colocación y producir un resultado aún más moderno y que enfatizara la total independencia de diseño y de período constructivo entre ambos edificios. (imagen 30,31)

El edificio anexo se diferenciaba pues del antiguo no sólo al quedarse sin acceso, sino también por la composición de la fachada. Asplund rompe así con la simetría cuya decisión elevaba la idea de adaptarse a lo existente sin modificarlo sustancialmente, respetando lo antiguo y consiguiendo unificar ambos edificios. Aunque este diseño empezaba a tener unas características modernas, no deja lugar a dudas que tanto el interior del edificio como la plaza, condicionaban sobre todo el resultado de la fachada principal.

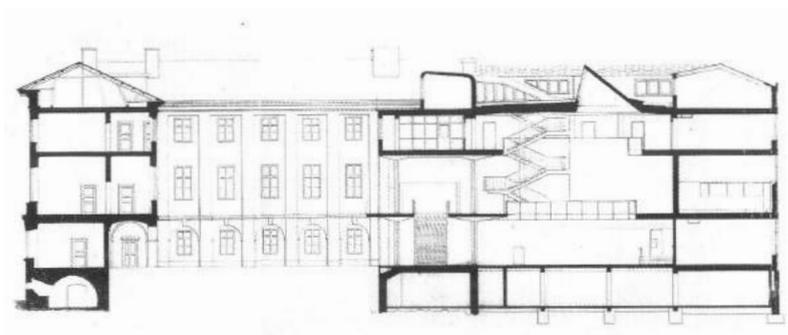
La propuesta definitiva es aceptada en 1936, sin embargo, éste seguirá sufriendo ciertas variaciones una vez empezada la construcción. A su vez, la secuencia temporal de los distintos planteamientos permite seguir paralelamente las reflexiones y la evolución profesional del arquitecto que se corresponden de manera evidente, lo que ha permitido a los críticos poder analizar el desarrollo de su obra desde diferentes puntos de vista y escribir sus conclusiones. La solución definitiva resulta pues, un buen ejemplo de estudio por la complicada coexistencia de la arquitectura moderna con el entorno histórico, siendo este edificio uno de los más influyentes para el desarrollo del movimiento moderno. (imagen 32,33,34,35)



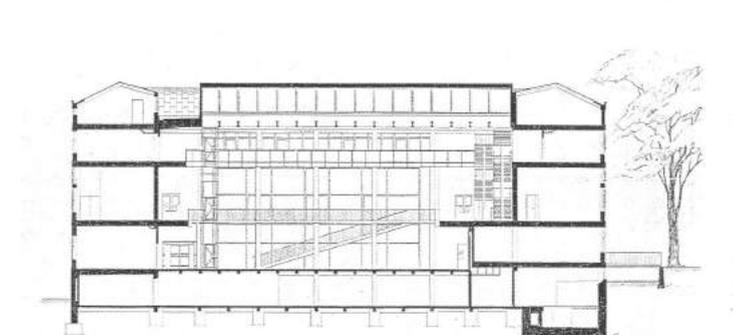
32 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936  
Alzados este hacia la plaza Gustav Adolf



33 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936  
Alzado norte



34 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936  
Sección longitudinal por el patio y el hall



35 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936  
Sección transversal por el hall.

## Introducción al edificio

### \_Situación del edificio

El proyecto de Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo está situado en la ciudad de Gotemburgo, la segunda por orden de importancia y tamaño en Suecia.

El edificio, exento en tres de sus lados, se sitúa en el centro de la ciudad, en concreto, el lado este se abre a la plaza de Gustavo Adolfo; al oeste mira hacia Kristine Kyrka, la antigua iglesia alemana con la capilla mortuoria obra de Aschberg; al norte se encuentra con Kodmansgatan, una calle un tanto estrecha; y al sur con el Antiguo Ayuntamiento que se abre a una de las avenidas principales, Norra Hamngatan paralela al canal del Puerto Grande.

### \_Descripción

En cuanto a la descripción formal del edificio, se hace necesario analizar el edificio de manera que la zona del antiguo edificio y la zona de la ampliación se expliquen de forma separada pero ordenada en algún momento para que se pueda entender el resultado en conjunto y el porqué de cada detalle.

Formalmente el edificio se compone de un edificio de planta más o menos rectangular, de tres pisos de altura y con una cubierta de teja de color verde como coronación. Destaca en su conjunto el pórtico con un frontón a modo de remate, junto con la gran escalinata por la que se accede desde la plaza Gustav Adolf. También cabe destacar en el diseño que el edificio que pertenecía al antiguo ayuntamiento, como se ha expresado anteriormente mantiene la forma, estructura y fachada del diseño original de J. Hagberg. Aunque en su conjunto exista

una unidad, y en la composición de la fachada la Ampliación originada por Asplund sigue las directrices del diseño de Hagberg, es evidente la diferencia de estilos compositivos, siendo el estilo neoclásico utilizado para la parte antigua y un estilo más moderno para la ampliación.

Por lo que respecta a las fachadas, todas siguen las directrices del diseño del antiguo edificio, de manera que se organizan de manera reticular según la modulación de la estructura interior. Contienen además en sus cuatro lados un basamento de granito, una estructura marcada en color blanco en las fachadas, mientras que en color amarillo destaca la plementería y las carpinterías de madera y por último el verde para la cubierta. (imagen 32,33)

En cuanto al interior, las plantas de la solución definitiva son de fácil entendimiento pues toman respuestas de las anteriores propuestas mejoradas y perfeccionadas. (imagen 36,37,38,39)

El edificio como su propio nombre indica está destinado para albergar los diferentes usos de un tribunal de justicia y de un ayuntamiento, por lo que el programa se distribuye en las diferentes plantas, de manera que la planta baja de la antigua edificación contiene la vivienda para el conserje con sus respectivas estancias, además de los accesos al edificio.

Por el contrario, en la ampliación existe una gran sala de espera para el público, que contiene unos pocos muebles y tabloneros de anuncios oficiales. También ésta hace de distribuidor de los diferentes itinerarios que conectan las dependencias del ayuntamiento como las oficinas de emisión y escrituras además de despachos para agentes judiciales y para el Fiscal del Estado. Las oficinas tienen la ventaja de ser acotadas mediante tabiques móviles que permiten la libre organización de los espacios.

Otro aspecto característico de esta zona y que acompaña su carácter e identidad es que

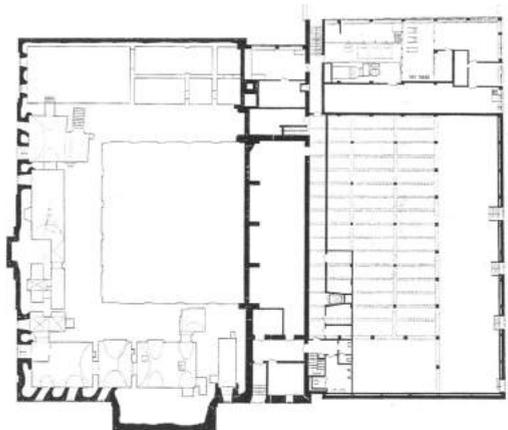
está conectada directamente con el patio a través de una gran cristalera a doble altura.

Seguidamente por altura, la primera planta y principal está compuesta en el antiguo ayuntamiento por la Secretaría, el despacho del Alcalde, la oficina para los trámites de sucesiones y la sala de sesiones del Magistrado. Esta distribución de espacios se corresponde con la del diseño inicial a la que se accedía por la ya mencionada escalera principal de este ala que ahora está conectada con la nueva. Por el contrario, en la ampliación se encuentran una serie de galerías de espera complementadas con las antecámaras de las salas de sesiones que se usan para resolver parte de los procesos.

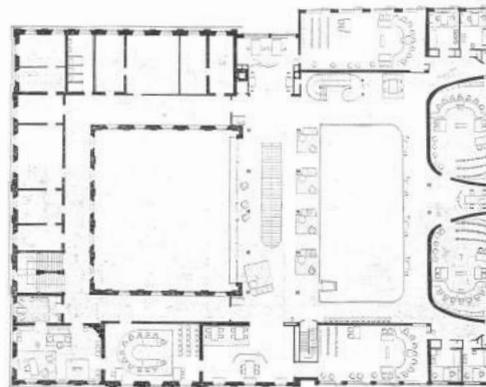
Llaman especialmente la atención éstas últimas, pues están dispuestas de modo que constituyen dos espacios encerrados por unos muros curvos simétricos sólo con respecto a esta fachada. Aunque sus formas destaquen por su total controversia y oposición a la lógica reticular expresada en las diferentes propuestas anteriores, muestran su funcionalidad, amplía la sala de una manera sutil para captar mayor luz y crear sensación de amplitud, y la creación de un interesante espacio circundante sin esquinas pronunciadas que impidan el paso, estos muros además te guían hacia la entrada de las salas como si te deslizaras hacia ellas y al mismo tiempo abren el paso desde las fachadas hacia el vestíbulo y el patio interior ampliándose de forma gradual.

En progresión, la segunda planta es exclusiva para oficinas que se organizan del mismo modo que el resto del edificio para permitir mayor flexibilidad en un futuro. A la misma altura en la zona de la ampliación se encuentran los despachos de Abogados, Notarios, Asesores, Jueces y la sala de reuniones.

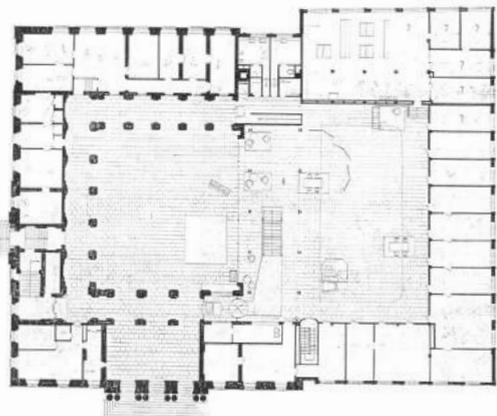
Ya en la coronación del edificio, la planta bajo cubierta es totalmente nueva, pues no se



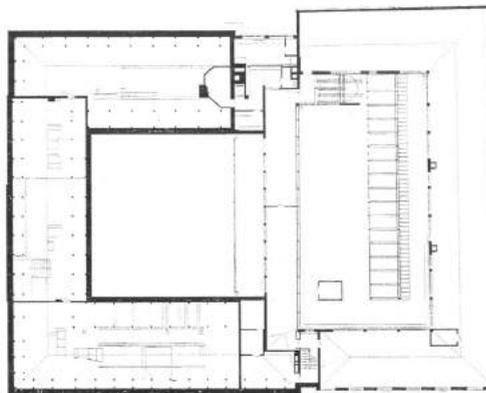
36 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936.  
Planta sótano



38 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936.  
Planta principal.



37 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936.  
Planta baja.



39 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936.  
Planta bajo cubierta

reutilizó parte de la ya preexistente por la desproporción y el riesgo de incendios básicamente, además este espacio ha sido destinado más para futuras obras, pues no se hallaba en los planos acordados. Hasta el momento únicamente ha albergado una biblioteca para los funcionarios y un pequeño restaurante.

Ya por último, el sótano contiene los archivos del Ayuntamiento, almacenes para mesas electorales, bodega, servicios públicos, estancias que llevan a definir claramente el proyecto. También se encuentra un área antiaérea que se utiliza actualmente como sala de archivos y a la que se accede desde el interior del edificio.

Una vez fuera del edificio, se observa una alineación de las fachadas como se ha comentado. La fachada perteneciente a la zona diseñada por Asplund y que da a la plaza Gustav Adolf dispone además de una discontinuidad en la que aparece una franja neutra que ofrece una ilusión óptica cuya función explicaremos más adelante. (imagen 32)

Esta alineación aparece también en el quiebro del plano posterior, en el que hay un avance hacia el exterior respecto al edificio existente. De modo que todo responde a una misma actuación y compensa el estricto rectángulo de la planta neoclásica del antiguo edificio, roto únicamente por el acceso hacia la plaza Gustavo Adolfo. (imagen 36,37,38,39)

Los últimos cambios que Asplund introduce en la solución definitiva son la supresión de la cornisa en la Ampliación y el desplazamiento de las ventanas respecto a la retícula estructural hacia la medianera del antiguo edificio, creando una segunda trama disonante con el antiguo edificio. (imagen 32,33)

Otro elemento que se observa desde el exterior son los despieces de las carpinterías. En

el alzado oeste las ventanas son desplazadas en sentido opuesto, es decir, alejándose del edificio antiguo, además se elimina la franja neutra y se propone que en todo el hueco exista ventana, mientras que en la fachada norte esta distinción es menos notoria por la visión sesgada desde la estrecha calle y por la disposición de dos paños ciegos en las dos esquinas.

Por último cabe destacar el itinerario de acceso al edificio que se lleva a cabo por dos entradas que se conservan del ayuntamiento antiguo, la primera y principal se realiza desde la Plaza Gustav Adolf, mientras que la secundaria, es desde la calle Norra Hamngatan. Por el contrario, la entrada hacia el nuevo edificio se realiza a través del pórtico.

Una vez dentro, en el vestíbulo enfrentada con el ascensor público encontramos la escalera principal que hace de nexo y guía hacia las Salas de Sesiones, además de conectar los despachos de abogados y funcionarios con la segunda planta, aunque existen también otras escaleras secundarias como la escalera principal del antiguo edificio y la de servicio para los funcionarios.

## Ideas principales

Para poder analizar el proyecto a partir de los aspectos esenciales para entender una obra y recopilando información tanto histórica como descriptiva del edificio, se hace necesario adentrarse en temas más particulares del edificio para definir los aspectos clave que configuran la arquitectura de Erik Gunnar Asplund. Para ello, hemos estudiado minuciosamente aquellos puntos que destacan en esta obra en concreto y que a su vez definen líneas generales de la forma de proyectar del arquitecto nórdico.

### Entorno respetando el contexto

Uno de los conceptos en los que Gunnar Asplund pone especial interés durante toda su carrera fue el de respetar el contexto y tomar conciencia del pasado en todo aquello que proyectaba. Es de especial interés la Ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo, pues el principal requisito y condición del Comité era adaptarse al edificio antiguo de los Tribunales.

Para hablar de ello se puede poner de ejemplo las primeras propuestas que Asplund plantea hacia 1913 o el concurso que éste gana en 1918 para diseñar la plaza Gustav Adolf. Gracias a éste, Asplund aprenderá que el entorno es un gran condicionante para la construcción y diseño del edificio. La proximidad del canal, la gran plaza Gustav Adolf, la iglesia Kristine Kyrka y sobre todo el antiguo Ayuntamiento hacen plantear al arquitecto diferentes diseños a lo largo de su carrera.

Cabe destacar ya desde el exterior que existe una alineación de las fachadas visto en la mayoría de las propuestas. En concreto, en la fachada que da a la plaza Gustav Adolf en su Ampliación, el edificio ofrece una discontinuidad, aparece una franja neutra que ofrece una

ilusión óptica, muestra como si el nuevo pabellón estuviese situado un poco más atrás para dejar paso al antiguo edificio y darle más importancia. De esta manera se hace presente el concepto de respetar las preexistencias y adaptarse a ellas.

Esta alineación de la fachada se rompe constructivamente en el quiebro del plano posterior, es decir, en el alzado oeste, en el que hay un avance hacia el exterior respecto al edificio existente. Aunque no se hace notorio si se contempla el alzado desde la lejanía. (imagen 40)

Una vez aceptado el proyecto y puesto en marcha, Asplund hizo especial hincapié en resolver hasta el último detalle de la construcción y diseño de la Ampliación y Rehabilitación. Pues trataba de mejorar la composición de la fachada de la Ampliación para adecuarse de la mejor forma posible al edificio antiguo.

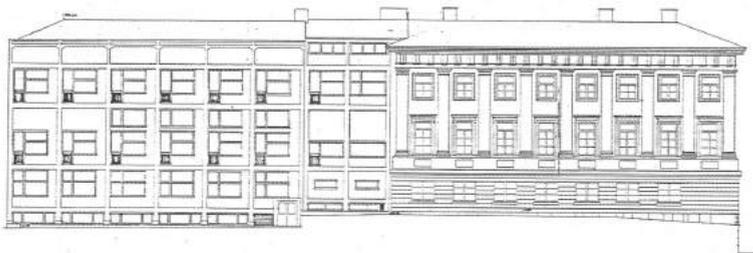
Por ello también en la fachada principal propone suprimir el alero que había diseñado en la cubierta para retrasar ésta hasta detrás de la fachada y conseguir un aspecto liviano. Además, se ayuda del desplazamiento de las ventanas respecto a la retícula estructural, hacia la medianera del antiguo edificio, creando una segunda trama disonante con el antiguo ayuntamiento. En el alzado posterior, el situado al oeste, lo hace en sentido opuesto, además elimina la franja neutra y propone que la ventana ocupe todo el espacio. Esta última actuación toma como referencia la composición de la retícula del edificio existente, es decir del diseño de Hagberg, además de otros elementos como la stratigrafía, el zócalo común a ambos pabellones, el ornamento bajorrelieves, hasta la coronación, donde los huecos que indican el uso de la nueva bajo cubierta se disponen en correspondencia con el entablamento neoclásico. También se percibe esta conexión y referencia con el empleo de los colores como por ejemplo el blanco para la estructura, el amarillo para la plementería y el verde para la cubierta.

En la fachada norte esta distinción en cuanto a la disposición de las ventanas es menos notoria, por la visión sesgada desde la estrecha calle y por la disposición de dos paños ciegos en las dos esquinas.

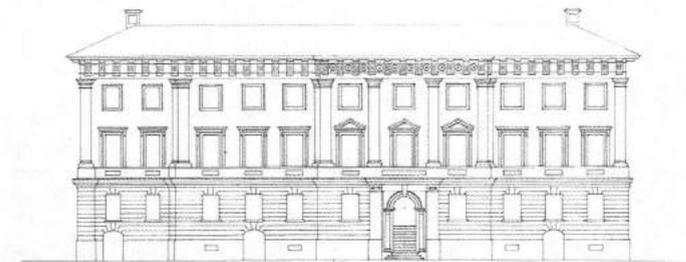
Otro aspecto destacable fue que al mantener las fachadas del antiguo edificio, en concreto la fachada sur, se ha podido apreciar mejor el carácter romántico, pues el edificio parece estar vinculado totalmente al canal. Además, aunque luego no se construyeran, Asplund proyecta dos pabellones ceremoniales y un pequeño embarcadero que extienden la entrada del Ayuntamiento hasta el borde del agua en una de tantas propuestas, hecho que se relaciona con el plan de su profesor Östberg para los Tribunales de Estocolmo y que muestra la importancia que le da el arquitecto al contexto y el entorno. (imagen 41)

Otro condicionante es el diseño de la entrada principal que se sitúa al centro del antiguo edificio, formando una clara simetría que quedará desplazada rompiendo bruscamente la simetría del conjunto, ya que el tamaño de la ampliación es del mismo orden que el edificio existente. Sin embargo, aunque durante las sucesivas propuestas surjan dudas acerca de plantear dos entradas al edificio desde la Plaza Gustav Adolf, finalmente se decantan por mantener la puerta de entrada original y dejar que la ampliación se muestre en fachada como un edificio totalmente independiente. (imagen 43)

No solo consigue unir ambos edificios en la composición de los alzados. Ya en el interior en concreto en la planta baja, se puede apreciar claramente una crujía de borde durante todo el perímetro del edificio para afianzar todo el conjunto y unificarlo por completo. Además, esta idea se refuerza con la utilización del mismo pavimento tanto para el patio como para el vestíbulo en la planta baja. (imagen 37)



40 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936. Alzado oeste.



41 Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Solución definitiva en 1936. Alzado sur hacia el canal.



42 El Ayuntamiento de Gotemburgo desde el canal.



43 El Ayuntamiento de Gotemburgo desde la plaza de Gustav Adolf.

En la planta principal esta condición se rompe con la eliminación de esta crujía perimetral en el nuevo pabellón, pues en la fachada norte se disponen las salas de sesiones que rompen con esa geometría ortogonal. Además, el suelo sufre discontinuidad en ambos pabellones al existir dos vacíos hacia la planta baja separados por la escalera principal. (imagen 38)

En el interior del edificio, en concreto en el espacio donde los dos edificios se unen, es la zona en la que con mayor claridad se refleja esta forzada y al mismo tiempo conseguida voluntad de relación entre ambos, pues aunque cada zona tiene sus propias cualidades formales, este paso intermedio no parece destacar y se muestra coherente.

Esta zona de transición sigue la estructura general del edificio existente para que se entienda en su conjunto. En ella se dispone de tres elementos que parecen crear una atmósfera de especial interés para el edificio como son una línea de pilares desplazada con una materialidad distinta a la de la retícula de pilares general que hace que se diluya ese espacio hacia el vestíbulo, un gran paño de vidrio que da total transparencia entre ambas partes y por último, una balaustrada como límite de un ligero voladizo en la planta superior que centra los ejes de la estructura de la crujía.

## Materialidad

Otro aspecto característico de la obra del arquitecto sueco es la utilización de materiales y formas constructivas de la zona, con ello Asplund encuentra otro motivo más para arraigarse a los principios del movimiento nacional.

En el proyecto de la Ampliación por ejemplo, uno de los cambios más radicales frente a la propuesta de 1925 fue que sustituyó la estructura masiva por una mucho más liviana. Por lo que tuvo que estudiar el sistema estructural metálico, el diseño de los pilares exentos, las finas losas quebradas de las escaleras, los elementos de cerramiento y las carpinterías, sobre todo el gran paño de vidrio que separaba ambos pabellones. Detalló todos los procedimientos constructivos de todos los elementos que formaban parte del edificio, además también diseñó todo el mobiliario<sup>1</sup>. Las mesas, las sillas y los pupitres para los jueces, las lámparas, las fuentes, los pomos de las puertas e incluso controló la ornamentación: las esculturas, los bajorrelieves, tapices y alfombras, también los elementos técnicos como las cabinas de teléfono o el ascensor.

En particular, son de gran interés las sillas de los jueces, cuya importancia los convirtió en prototipo para los diseños de muebles daneses de la Segunda Guerra Mundial. Otros detalles de interés incluyen la alfombra que Asplund diseñó y que casi parece anticipar ciertos temas en el arte americano después de la Segunda Guerra Mundial. Y finalmente, el arreglo estudiado de la Bauhaus de los accesorios de la plomería en los lavabos.

Por otra parte, los materiales utilizados en las fachadas como el granito del zócalo o la madera de las carpinterías, aunque en la Ampliación tenga una distinta elaboración, también tienen como referente el Ayuntamiento de Hagberg.

12 Citado en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p.69. (...) 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 animó el deseo de afianzar en el propio pasado histórico la actitud esperanzada hacia el porvenir. 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 (...).

## \_\_Conciencia del pasado e influencias

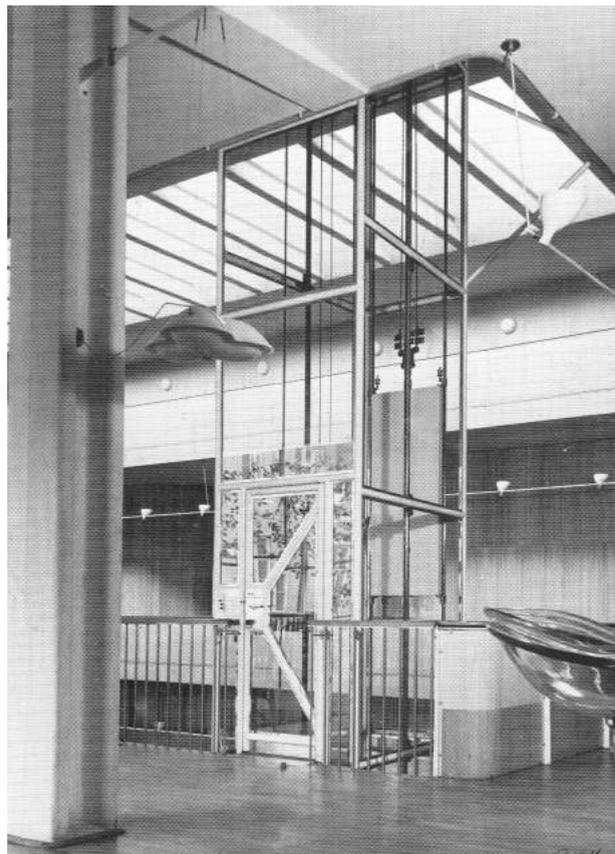
Cabe destacar en este proyecto sobre todo, el saber enfrentarse a una obra con mucha historia y el hecho de que evolucione durante prácticamente toda la vida de Asplund, y que ejemplifique tanto las referencias que éste toma de las corrientes de sus antepasados, como los diferentes conocimientos que adquiere en sus viajes.

Desde un primer momento, el nuevo edificio seguía los planteamientos de la época, un estilo romántico nacional y se adecuaba a la ideología que proponía la Escuela Klara.<sup>12</sup>

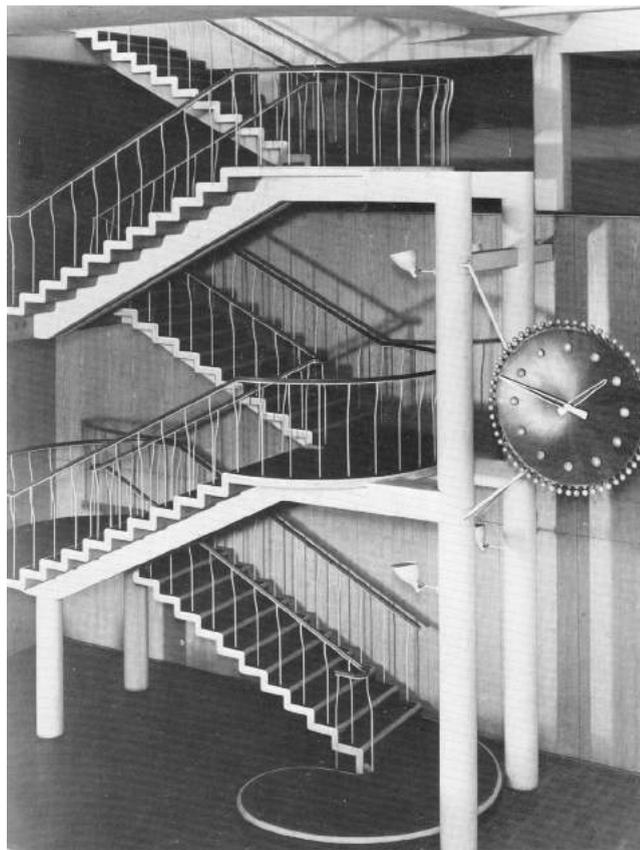
Según el crítico José Manuel López-Peláez, también fija referentes en el edificio para los Tribunales de Estocolmo (1908-1915) de Carl Westman y el Palacio Municipal de Estocolmo (1911-1923) de Östberg para el diseño de la ampliación.

Otro ejemplo destacable es la utilización de la retícula del Ayuntamiento de Hagberg para la fachada o en el empleo de la ornamentación, además del hecho de desplazar las ventanas respecto a un orden previo que tiene precedentes en la obra de Asplund y que también es característica de las ideas del romanticismo nacional.

Ya en la planta se distinguen ambos pabellones mediante características formales en la distribución del espacio, como la disposición circular de la doble escalera encarada hacia el patio del vestíbulo del edificio existente en una relación totalmente abierta, pero procurando conectar ambos edificios a través de la forma del vestíbulo y la escalera. El resto del edificio en planta baja sigue la modulación del preexistente, rompiendo la geometría con el acceso desde la plaza Gustav Adolf. Esta idea de contraposición entre el círculo y el cuadrado fue utilizada por Asplund en muchas ocasiones, como por ejemplo, para el Tribunal de



44 Law Courts Annex, Gothenburg, elevator shaft.



45 Law Courts Annex, Gothenburg, staircase in main hall.

Lister (1917-1921), en la Capilla del Bosque para el Cementerio Sur de Estocolmo (1918-1920) o para los primeros diseños de la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928).

Los detalles en el interior debieron mucho a los Almacenes Bredenberg que Asplund realizó entre 1933 y 1935. Las barandillas de la escalera y las columnas rápidamente se acogieron en el vocabulario modernista general, así tuvieron un efecto favorable en elevar el nivel general de detalle de la Ampliación de Gotemburgo.

Finalmente, la forma definitiva del interior en su conjunto tuvo reminiscencias de las líneas generales clásicas del diseño de 1925 y ciertos detalles del período de finales del S.XIX con cristales independientes, y ascensores y escaleras de acero. (imagen 44,45)

Sin embargo, aunque puede pensarse que la solución adoptada se debe a ideas que introducen el movimiento moderno, este pensamiento desaparece gracias a la sucesión de propuestas de gran complejidad resueltas de manera coherente y de gran interés compositivo, que son simplificadas de forma periódica para resolver tanto los requisitos que el Comité pedía al arquitecto, como sus propias preocupaciones para que todo encajase. Es por ello que se conciben todas esas decisiones finales como elementos característicos del movimiento moderno, por la simplificación y ligereza de soluciones constructivas.



46 Interior del hall de los Tribunales desde la planta principal.



47,48 Law Courts Annex, Gothenburg lamp and lamp in courtroom.



49 La fachada del hall desde el deambulatorio del patio

13 José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 119.

## Luz

Siguiendo con otros aspectos que destacan en la obra, la luz ha sido un elemento que Asplund ha tenido en cuenta en todos sus proyectos.

Como explica en una de sus experiencias José Manuel López Peláez en el libro "*La arquitectura de Gunnar Asplund*" :

*(...) 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 corta vientos, 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. (...)”<sup>13</sup> (imagen 46,49)*

Otro claro testimonio que refleja la importancia y el impacto que tuvo el tratamiento de la luz en este edificio es el escrito por el profesor danés Steen Eiler Rasmussen, en el que habla de la concordancia de la luz proyectada por el lucernario y la que entraba por el patio al vestíbulo.

*(...) Construye su vestíbulo con una fuerte luz baja, solo por un lado lo que proporcionaba ese espacio una sensación de totalidad. Puesto que la luz entra desde un estrecho patio, temió que fuera escasa y la reforzó mediante lucernarios. (...) 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. (...)*<sup>14</sup>

En la planta principal, la iluminación que recubre las paredes de las ventanas de la sala de sesiones está formada cada una de ellas, en realidad dos, por una luz colocada en medio de la placa reflectante para dar luz indirecta y otra que está dirigida hacia el techo. (imagen 47,48)

14 Afirmación sacada de un artículo de Rasmussen, Steen Eiler: "Radhuset i Göteborg", p. 143, recogida en el libro de José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 121.

## \_\_Vinculación sentimental

Uno de los puntos clave de la arquitectura de Gunnar Asplund es la vinculación sentimental que se percibe en todas sus obras. En especial, gracias a los diferentes viajes que realiza a lo largo de su vida, sobre todo cuando finaliza sus estudios y decide viajar por Italia y el sur de Francia, Asplund aprende de otras culturas la importancia de crear sensaciones, de tener presente la atmosfera de cada espacio según el uso que vaya a tener cada uno de ellos. Al fin y al cabo, los usuarios son los que van a utilizar y formar parte de ese espacio.

En el interior del Ayuntamiento de Gotemburgo se muestra una total independencia de tratamiento compositivo entre la fachada exterior y el interior. Se puede pensar que las intenciones de Asplund en el interior del edificio eran crear una gran sala de estar, con vistas a un pequeño jardín y organizada mediante mobiliario doméstico para generar una atmosfera cálida y de confort, escapando de la rigidez y frialdad de los edificios públicos y especialmente de los juzgados. Aunque la aparición de elementos como la acertada escalera, las cabinas telefónicas o el ascensor acentúen de alguna forma que se trata de un espacio público, Asplund no perderá la idea de *carácter doméstico* para la configuración del interior.

En las salas de los tribunales, una luz suave se refleja en los paneles de madera de fresno de las fachadas interiores y con la ayuda del mobiliario, las alfombras y los tapices Asplund crea un ambiente acogedor para aquellos que van a ser juzgados, para transmitirles tranquilidad y sosiego antes del juicio.

Por último, llama la atención en el carácter doméstico que le otorgan las dos salas de sesiones en la planta principal compuestas por formas orgánicas y opuestas a toda geometría destacan por su funcionalidad y objetivo, pues amplía la sala de una manera sutil para captar

mayor luz y crear sensación de amplitud, además crea un interesante espacio circundante sin esquinas pronunciadas que impidan el paso. Estos muros abren el paso desde las fachadas hacia el vestíbulo y el patio interior ampliándose de forma gradual.

Además, en general las líneas suaves y curvas del nuevo pabellón parecen simbolizar a la diosa femenina. Al hablar del edificio, Asplund lo definió como:

*"U-shaped body oriented toward the old courtyard. Viewed thus, the plan does in fact suggest a primitively drawn female body."*<sup>15</sup>

Visto de ese modo, la planta del nuevo pabellón sugiere la parte central de un cuerpo femenino girado noventa grados hacia el alzado oeste.

15 Citado en Göteborg's Handels och Sjöfarts tidning, 26 October 1936, cited in Fredlund's essay on the building. Recogido en Stuart Wrede, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1983). p. 170. (Cuerpo en forma de U orientado hacia el patio viejo. Visto así, el plan sugiere de hecho un cuerpo femenino primitivamente dibujado)

## Conclusión

Una vez analizado, entendido y exprimido el proyecto para la Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, se hace imprescindible destacar para finalizar los aspectos que resumen la aportación de este edificio a la configuración de la arquitectura de Erik Gunnar Asplund.

Cabe señalar sobre todo, que el edificio se construye después de un largo período de reflexión, y de importantes cambios, tanto en la vida personal como profesional de Asplund. Otra serie de cambios en la sociedad y la influencia de nuevas corrientes y pensamientos europeos dejan también su huella en este edificio convirtiéndolo en un ejemplo único de adaptación al tiempo y al lugar que correspondía en cada momento, hasta llegar a una solución que promueve, sin buscarla, una corriente futura llamada Movimiento Moderno.

Durante toda su obra el arquitecto nórdico ha tenido en cuenta el tiempo histórico, cuestión destacable en su trabajo, pues ha sabido adaptarse a las diferentes corrientes de su época planteando respuestas coherentes mediante sus proyectos. En este en particular, Asplund nunca renuncia a la propia historia del edificio preexistente ni a la arquitectura que lo envuelve, sino que realiza una búsqueda intensa de información que dan paso a las sucesivas reflexiones que se ven reflejadas en todas las propuestas del conjunto. Esto se puede ver por ejemplo en la utilización de la retícula del Ayuntamiento de Hagberg para la fachada o el empleo de la ornamentación.

Otro punto esencial en su arquitectura es el considerar tiempo y lugar como fuente de inspiración para sus diseños. En los Tribunales de Gotemburgo, este aspecto cobra gran importancia, pues constituye una reflexión para articular la composición tanto de la fachada como

el acceso al edificio y su posterior diseño interior, además de la adecuación con los edificios colindantes y que se sitúan alrededor de la plaza, con la misma plaza y el canal por el que en contadas ocasiones plantea una de las principales entradas.

Asplund escribía poco después de finalizar el edificio:

*(...) la fachada del edificio debía guardar cierta relación con la estructura interna y también mostrarse como resultado de su propia época. (...)*<sup>16</sup>

El interés por la actuación en la remodelación o yuxtaposición de elementos/edificios no es extraño tampoco en Asplund, ya que lo podemos apreciar en esta y otras de sus obras.

*(...) Si comparamos, por ejemplo, la conexión entre el vestíbulo y el patio de la Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, 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. (...)*<sup>17</sup>

Situándonos en temas más particulares, Asplund ajustó la propuesta definitiva hasta el último momento e incluso durante el proceso constructivo, pues era una persona muy perfeccionista y sensitiva.

16 Afirmación sacada de un texto de Rasmussen, Steen Eiler: "Radhuset i Göteborg", p. 134. Recogida en el libro de José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 127

17 Citado en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 115

De un mero edificio público hizo una casa de la justicia, de un vestíbulo hizo un salón de estar, y de un juicio un llamamiento a la paz. El arquitecto supo organizar y diseñar los espacios de manera que el carácter doméstico del que tanto se ha hecho referencia en el texto estuviera presente en cada rincón. Un ejemplo de ello lo vemos en la conexión tan directa con el patio exterior, que da luz, vida y esperanza a aquellos que esperan en las salas de estar para ser juzgados.

Por último, cabe destacar los distintos referentes que le ayudaron a mejorar las sucesivas respuestas a medida que iba encontrándose por el camino. Desde el principio tuvo el diseño del Ayuntamiento de Estocolmo de su profesor Ragnar Östberg, seguidamente su *Grand Tour* hizo cambiar radicalmente su perspectiva de los espacios, después fueron los archivos históricos que aparecieron gracias al concurso para la plaza en el 1918 los que le hicieron reflexionar acerca del entorno, y un sinfín de influencias que hicieron del proyecto una obra especial para aquellos que quisieran observarla.

En el resultado final ambos edificios conviven en armonía compartiendo forma y función. El edificio antiguo prevalece sobre la Ampliación en cuanto a identidad y valor compositivo mientras que la Ampliación funciona como un pabellón adaptado, que no tiene sentido si se coloca de forma independiente. El edificio conseguía así responder a los ítems que el Comité tantas veces había echado en cara al arquitecto, al mismo tiempo que respondía a los requerimientos ya mencionados que para él eran indispensables a la hora de elaborar una obra de arquitectura.

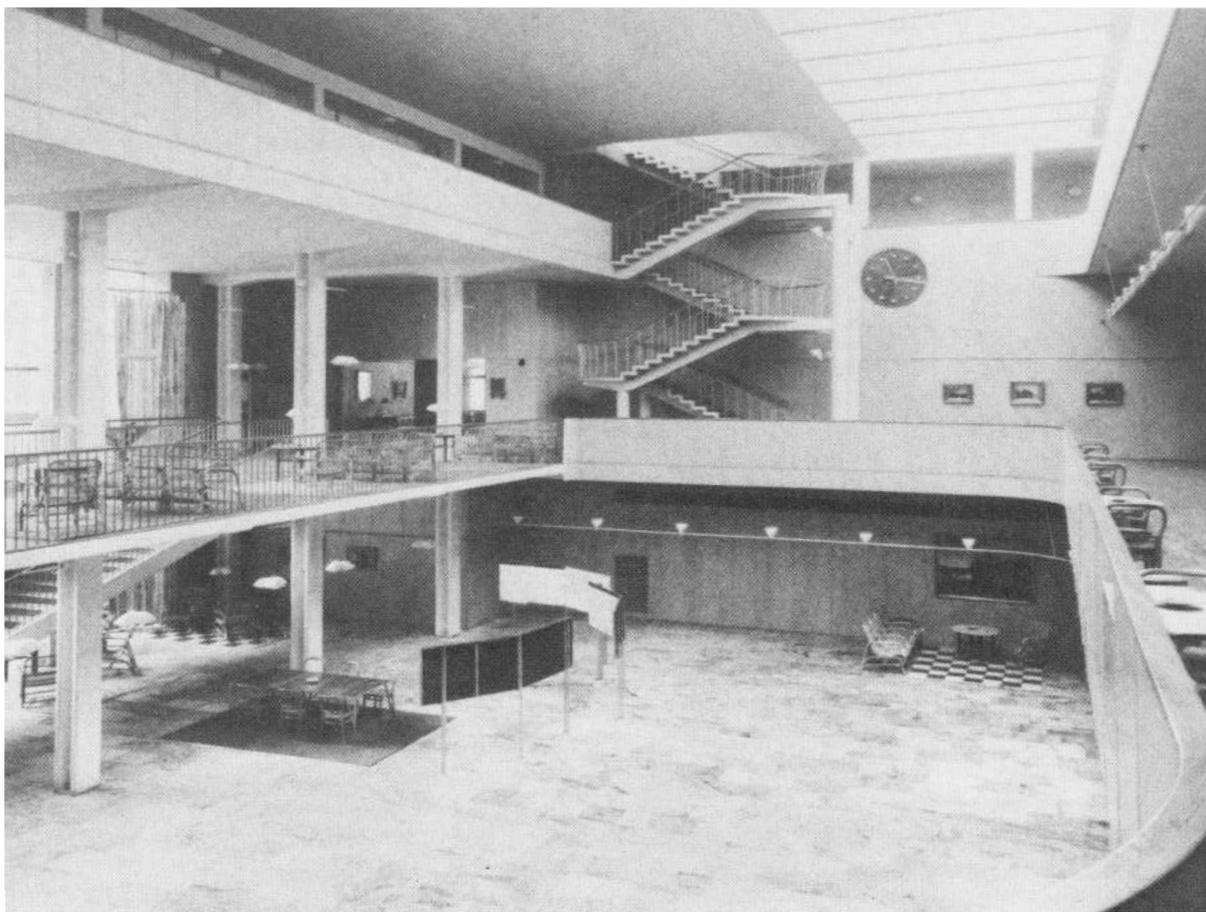
Y aunque la obra se realizó durante un largo período de tiempo, Asplund estuvo totalmente a favor de un progreso lento, ya que esto permitía la adecuada elaboración y reflexión en cada momento para llegar a una solución madurada y útil, por lo que destacan la mayoría



50 Par of 5<sup>o</sup> Division court room



51 Wall with drinking fountain



52 Main hall in the Court House

de sus obras.

Todos estos aspectos se irán enlazando con los acontecimientos vitales de Asplund para, finalmente, poder entender su arquitectura y descubrir que gracias a su mente libre, su carácter fantasioso y sus inquietudes por aprender y mejorar la arquitectura, consigue que con sus viajes y la relación con otras corrientes europeas y los arquitectos que las muestran, crear su propia línea proyectual que se convertirá en referencia en toda la historia de la arquitectura, especialmente a comienzos del Movimiento Moderno.



## 5- EL CEMENTERIO SUR DE ESTOCOLMO

18 "*Tallum*" es la latinización de una palabra formada por *tall*, que designa al pino en sueco, y en concreto la especie arbórea de la que está recubierta toda el área del concurso, y de la palabra *Tallom*, el nombre de la villa del miembro del jurado Lars Israel Wahlman, que está considerada como el símbolo de la arquitectura romántico-nacional y que los concursantes utilizaron para introducir la referencia al sentimiento del hogar.

### Contexto

#### Historia

La rápida expansión de la población de Estocolmo a finales del siglo XIX creó la necesidad de una mayor ampliación del espacio del cementerio de la ciudad. Se dispuso una superficie de setenta y cinco hectáreas adyacente al Cementerio del Sur de Estocolmo, y se anunció un concurso internacional en el que se encontraban entre el jurado Ragnar Östberg y Lars Israel Wahlman, maestros del Movimiento Nacional Romántico sueco.

#### Concurso

A este concurso, se presentaron los arquitectos nórdicos Erik Gunnar Asplund y su compañero de estudios Sigurd Lewerentz, que resultaron ganadores de entre otros 52 participantes, la mayoría alemanes, en el año 1915.

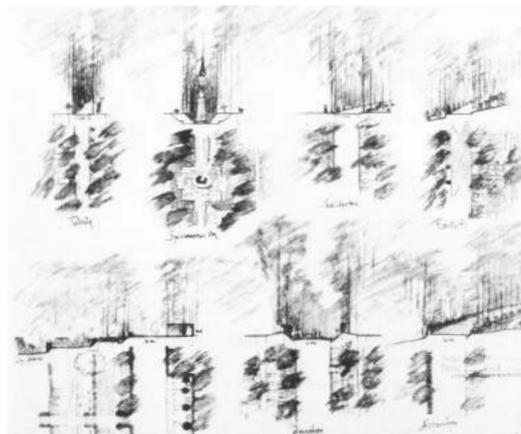
Las bases del concurso requerían la ordenación de un área boscosa de forma irregular, alargada y ondulada en su parte septentrional, tomando como ejemplos los recientes cánones de cementerios y parques alemanes.

La idea que Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz llevaron a cabo, era potenciar la atmósfera del bosque de pinos donde se iba a situar el cementerio, para conseguir un paisaje sensible y evocador. Bajo el lema "*Tallum*"<sup>18</sup>, preveían las tumbas dispuestas informalmente junto a pasos peatonales estrechos entorno al bosque. (imagen 54, 56)

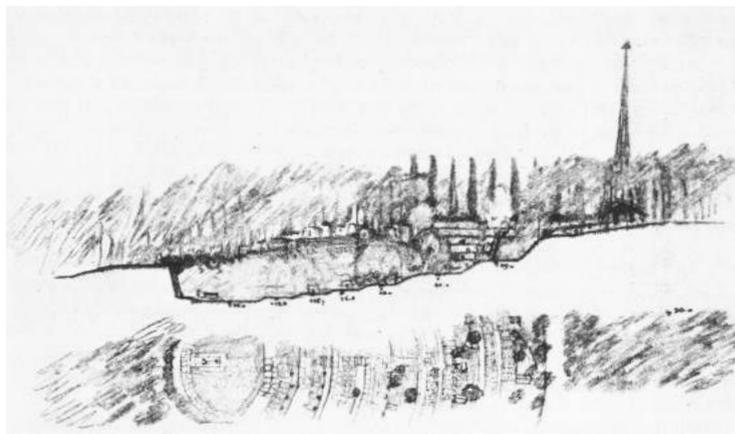
Mediante las secciones que aportaron, mostraron inequívocamente la sensibilidad del paisaje más refinado y sutil en comparación con las demás propuestas. La característica más notable



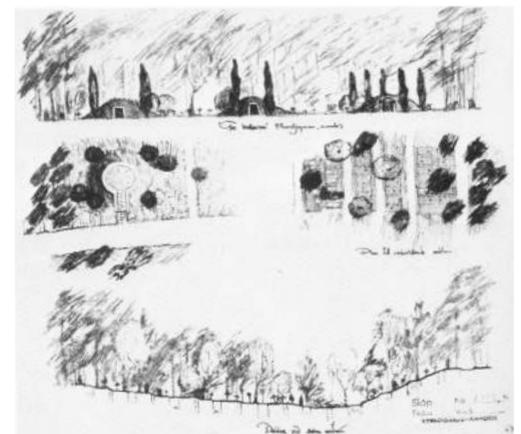
54 Competition entry, Woodland Cemetery, sketch plan showing layout of graves.



56 Competition entry, Woodland Cemetery, road profiles.



55 Competition entry, Woodland Cemetery, "The Valley".



57 Competition entry, Woodland Cemetery, above: "The Three Mounds", below: dell at south entrance.

19 Referencia al texto Stuart Wrede, "Paisaje Y Arquitectura," in Erik Gunnar Asplund 1885-1940, ed. Secretaría General Técnica. Urbanismo (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, n.d.), 35-45.

del esquema, fue el Camino de la Cruz, rematando suavemente la colina en una curva con una gran cruz de madera inclinada entre los árboles. (imagen 55, 57)

Aunque lo más destacable de estos diseños fue la evocación de un intenso naturalismo romántico, no fue el único motivo para los jueces considerar la propuesta de Asplund y Lewerentz como ganadora del concurso.

Otro aspecto fue el hecho de que los referentes para Asplund y Lewerentz, fuesen los arquetipos vernáculos nórdicos de enterramientos medievales y antiguos, además de otros elementos procedentes de la cultura mediterránea y de la Antigüedad, que descubrieron tanto uno como el otro en el *Grand Tour* que realizaron al finalizar sus estudios. Ejemplo de ello son ciertos motivos de la *Vía Sepulchra* de Pompeya que aparecen en el entorno del Cementerio junto a otros elementos de la Antigüedad.

Sin embargo, también cabe destacar, que la composición toma la tradición romántica de la jardinería inglesa que se venía desarrollando en Suecia desde mucho tiempo atrás.

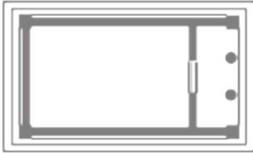
Muchos artistas de la botánica del S.XVII habían tomado referencias de antiguos arquetipos nórdicos de enterramientos para sus jardines franceses e ingleses, pero al extraer estos arquetipos de su contexto habitual y ponerlos en un jardín y no en un cementerio, dejaron de ser atractivos y pasaron a ser un añadido sin sentido.

Lo que para los artistas de la botánica del S.XVII era un mero intento de adaptar arquetipos nórdicos de enterramientos para sus jardines, para Asplund y Lewerentz fue una vuelta a lo primitivo, a lo auténtico de los cementerios nórdicos. Convirtiéndose en una nueva característica de la arquitectura paisajística.<sup>19</sup>

Con ello, ambos arquitectos respondían en contraposición a los cementerios propios de la Europa continental, diseñados por el resto de participantes. Estos tomaban como inspiración la obra de Arnold Böcklin, quién proyectaba estos lugares con restos clásicos y figuras que transmitían tristeza y decadencia. Además, el estatus temporal que seguía Europa en aquel momento totalmente opuesto al de Escandinavia, ayudó a que la elección de los ganadores fuese clara y evidente.

A lo largo de los años, el proyecto sufrió muchas variaciones, pues era necesario disponer de edificios que realizaran todas las funciones propias de un entierro. En un primer momento por orden del Comité, se dispusieron dos capillas, la Capilla del Bosque y la Capilla de la Resurrección, diseñadas por Asplund y Lewerentz respectivamente. Más tarde se amplió el proyecto proponiendo un Crematorio con sus correspondientes capillas, que diseñaría Asplund después de que el Comité destituyera a Lewerentz del proyecto por falta de capacidad para trabajar en equipo.

Sin embargo, hay que destacar que las decisiones cruciales que contribuyeron a la forma definitiva del proyecto se hicieron antes de empezar la obra y de la mano tanto de Asplund como de Lewerentz.

20 Templo *in antis*

## Propuestas de diseño

El diseño definitivo para el Cementerio del Bosque data de 1935, aunque se hace necesario contextualizarlo mediante una serie de propuestas que realizan ambos arquitectos entre los años 1915 y 1940 con el fin de facilitar su comprensión.

La primera propuesta del Cementerio, destaca por su intenso naturalismo romántico. Pues hacía que el bosque nórdico fuese una experiencia dominante, evocando imágenes primitivas del paisaje mediante senderos que serpenteaban entre los árboles. Las tumbas también seguían una distribución irregular entorno al lugar.

Los primeros dibujos para la Capilla del Bosque por el contrario, datan de 1918 y configuran una celda de templo *in antis*<sup>20</sup>, diseño que en poco tiempo se modificó para crear un efecto romántico.

El diseño definitivo de ésta se realizaría en diciembre de 1918, mediante una imagen que mostraba una mezcla entre un templo griego y una cabaña primitiva adaptándose totalmente al paisaje de pinos que la rodeaba. Era inevitable organizar esta zona, ya que se contraponía a la vegetación natural de los alrededores. Se puede decir que es a partir de este momento cuando la tosca naturaleza nórdica adquiere por primera vez entidad como elemento influyente en la arquitectura paisajista.

A los autores de la propuesta les preocupaba crear una atmósfera donde la soledad y la melancolía, inspiradas por el ambiente del paisaje, pusiese en situación a los acompañantes del duelo. Esta intención se puede ver en este primer proyecto mencionado que se realiza entre 1918 y 1920, y en la otra capilla realizada entre 1920 y 1925 por Lewerentz, la Capilla

de la Resurrección.

Aunque el Comité destituiría a Lewerentz poco antes de redactar el proyecto definitivo, ambos arquitectos trabajaron conjuntamente en los aspectos más relevantes del Cementerio. En un plan que data de 1922-1923, la capilla principal, denominada en el proyecto definitivo la Capilla de la Santa Cruz, fue desplazada desde su localización original en la cresta de la colina como se configuró previamente en los documentos del concurso para emplazarla en eje directo con la entrada, siguiendo la manera clásica. Se percibe así como la evolución estilística de la manera de proyectar de los arquitectos influye en sus diferentes propuestas.

El último modelo del paisaje del Cementerio y la decisión final sobre la ubicación de la Capilla principal se presentaron en un plan conjunto de 1932, donde la Capilla se desplazó del eje, al lado oriental de la meseta suavemente inclinada enfrente de la entrada al Cementerio. Gran parte del espeso bosque se eliminó para permitir la extensa y abierta planicie de hierba que se encontraba entre la entrada y la Capilla, convirtiéndose este paisaje en el foco del eje de la entrada, pasando de un rígido clasicismo de los años veinte a una solución más naturalista, con influencia del estilo internacional mediante la asimetría.

Sin embargo, estos diseños no dejaron de lado la propuesta inicial que buscaba la autenticidad mediante lo vernáculo.

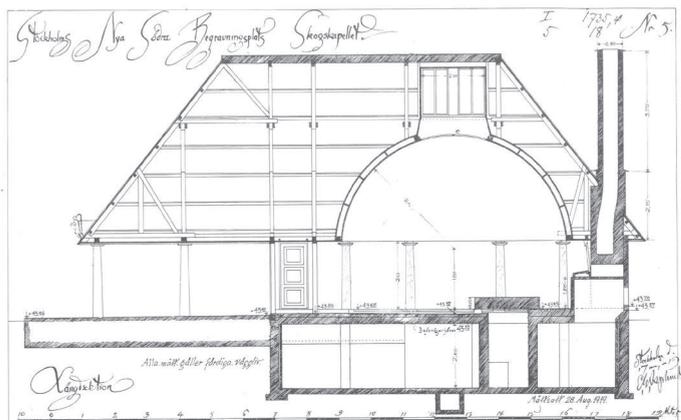
En enero de 1935 terminó la colaboración entre Asplund y Lewerentz para el Cementerio del Bosque según los motivos escritos en una carta por Åke Porne.<sup>21</sup>

Ese mismo año el plano definitivo fue presentado y aprobado por la Comisión de los cementerios de Estocolmo. Basándose en los requisitos del Comité, Asplund habían ampliado la

21 Engfors, Chirstina: *E. G. Asplund. Architect, Friend and Colleague*, p. 24. y p.113. citado en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 161. (Åke Porne, uno de los colaboradores de Asplund en esta época, comenta esta situación. 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.")

edificación del Cementerio con su último edificio proyectado y construido, el Crematorio. Éste disponía de una gran Capilla principal antes mencionada, llamada la Santa Cruz y dos más pequeñas, la de la Fe y la de la Esperanza, además de los servicios, que por las irregularidades topográficas tenían que situarse a un nivel inferior.

El Crematorio del Bosque se inauguró oficialmente el 21 de junio de 1940, Asplund murió cuatro meses después y su funeral se celebró el 26 de octubre en la Capilla de la Cruz.



58 Woodland Chapel, longitudinal section.



59 Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo.



60 Woodland Chapel, view from portico toward earth vault.



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

## Introducción al edificio

### \_Situación

El Cementerio del Bosque, *Skogskyrkogården*, está ubicado al sur de la ciudad de Estocolmo. Tiene una superficie de unas noventa hectáreas y en él se encuentran la Capilla del Bosque, la Capilla de la Resurrección y el Crematorio con sus respectivos edificios además de una gran cruz de madera que en su conjunto se adaptan y se integran en el paisaje.

La Capilla del Bosque está situada en una zona boscosa al sur del Cementerio, en la parte más baja y llana rodeada de pinos y abetos. La Capilla construida por Lewerentz se encuentra al final de un largo sendero flanqueado por pinos y vinculada a unos edificios que sirven para la espera de los familiares. Por último, el conjunto del Crematorio y la cruz, se encuentran en el eje principal respecto a la entrada del Cementerio. El primero está situado al lado oeste de la ladera que sube a la colina de la meditación y el segundo en contraposición, enfrente de la Capilla principal a la misma altura.

## Descripción

El primer edificio que se construyó en el Cementerio fue la Capilla de Bosque. Formalmente está compuesta por una cubierta de madera de teja oscura en forma de pirámide, situada sobre simples columnas toscanas de color blanco principalmente y como coronación en la cornisa de la cubierta, se encuentra el Ángel de la Muerte de Carl Milles.

Antes de adentrarse en la descripción de la capilla existen dos espacios previos a esta, un primero que lo forma la *loggia*, un pórtico abierto con doce columnas destinado a albergar el cortejo fúnebre antes y después de las ceremonias, y un segundo donde se sitúa un pequeño vestíbulo envuelto de un suave azul para guardar el féretro, por el que se entra a través de unas sólidas puertas, con una cerradura situada en el ojo de una calavera metálica y con una cancela de hierro forjado. (imagen 59)

Una vez en el interior de la Capilla, esta se compone por un espacio cuadrado en planta, que contiene en su interior ocho columnas de piedra organizadas de forma circular entorno al catafalco, unidas por dos peldaños que sujetan la estructura de madera de la bóveda estucada que forma la cúpula.

El catafalco mencionado, está dispuesto hacia el fondo de la Capilla, sobre un nicho abovedado en el muro, pues su ubicación en el centro de la cúpula hacía demasiado corta la distancia hacia la entrada. Además, se cubrió el altar mediante lienzos de lino de un tono gris perla, del artista Licium y se situó sobre la mesa del altar un cuadro al óleo de G. Torhamn, *Uppståndelsen* "La Resurrección". (imagen 58)

Para la organización de los usuarios entorno a la capilla se dispusieron unas sillas con

asientos trenzados y fieltro bajo los pies. Y a su alrededor, se situó un órgano de cámara a la derecha de la entrada tras los peldaños y una entrada secundaria situada a la izquierda, para aquellos que no hubiesen acudido antes del inicio de la ceremonia.

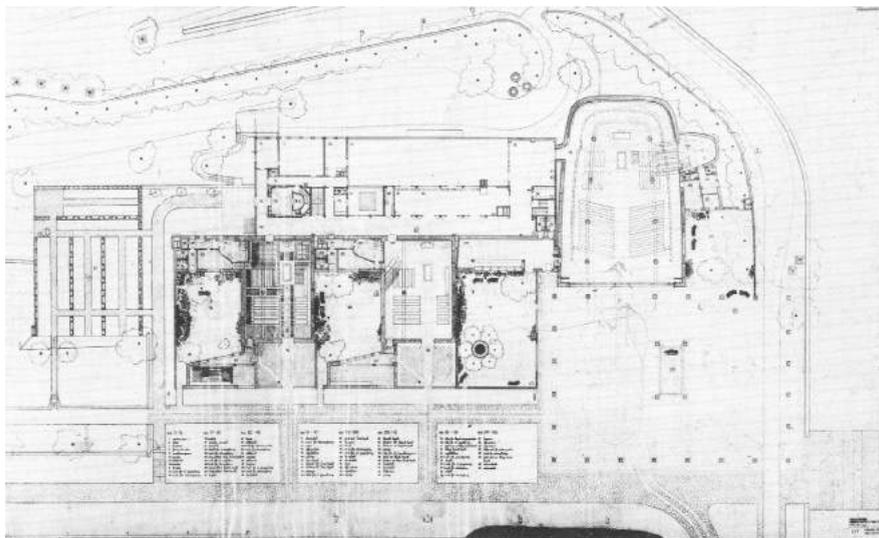
En cuanto al programa, no solo se extiende el uso en una única planta, sino que existe un sótano con una habitación que sirve para secar las prendas funerarias, como sala de carbón, cámara caliente y sala de calefacción, cuyo aire caliente sale a través de un hueco en el suelo que se encuentra en el catafalco.

Por lo que respecta al material utilizado en el exterior de la capilla, la cubierta esta forrada con tablillas de pino, con un pigmento de carbolínoleo hervido que hace que tengan ese aspecto oscuro. Y el suelo está revestido con una piedra caliza de color gris-marrón.

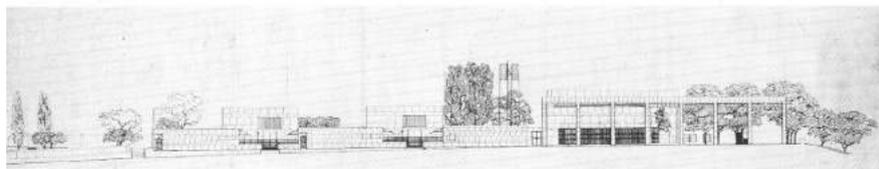
Esta Capilla está destinada a albergar funerales más íntimos, de modo que no constituye una capilla monumental, sino a un lugar de menor entidad y concebido con criterios más económicos.

Una vez fuera, justo enfrente de la Capilla, los arquitectos situaron una cripta medio enterrada, totalmente impermeabilizada con asfalto y cubierta por una capa de grava y turba. La mitad de la Capilla está bajo tierra, lo que permite mantener una temperatura fresca en verano y no muy fría en invierno. Este edificio servía para contener las urnas de aquellos que iban a ser enterrados ese mismo día. (imagen 60)

Por último, cabe destacar el itinerario para acceder a la Capilla del Bosque. La entrada al recinto se realiza a través de la tapia, que enmarca la entrada hacia la Capilla. Esta se sitúa frontalmente al camino que guía el duelo hasta llegar al interior del recinto, envuelto por el



62 Woodland Crematorium, plan, main floor



63 Woodland Crematorium, the great *loggia* and two small chapels.



64 Portico de la Capilla de la Cruz del Cementerio Sur de Estocolmo.

muro perimetral de hormigón enfoscado, que ha sido utilizado en muchas ocasiones para dividir las zonas del Cementerio. (imagen 61)

Siguiendo un orden cronológico se construyó el conjunto del Crematorio formado por tres capillas, más los edificios de servicio que presentan una organización jerárquica, ya que la Capilla de la Santa Cruz por ser la principal, sobresale sobre las otras dos, la Capilla de la Fe y la Capilla de la Esperanza.

Al estar las tres capillas situadas a diferentes cotas, son los edificios de servicio los que sirven para unir el conjunto y comunicarlo entre sí, así se hace uso por ejemplo de la sala de coronas que sirve de sala común a todas las capillas.

Al igual que la Capilla principal de la Santa Cruz, las otras dos capillas están comunicadas con pequeños patios y salas de espera para aquellos que necesitan momentos de más intimidad y tranquilidad durante el transcurso del entierro. Todas ellas tienen la misma esencia, darle importancia al lugar del catafalco, donde se sitúa el ataúd, para que los familiares se dispongan alrededor de éste y puedan llevar a cabo sus despedidas. (imagen 62,63)

De entre las salas que destacan por sus funciones a realizar para la adecuada organización del Crematorio se encuentran la entrada Este, que contiene la sala de vigilancia por la que accede todo el personal de servicio y que está situada hacia el patio con el fin de que los coches fúnebres tengan espacio suficiente para depositar los ataúdes y la Central de Maniobras, donde hay un guarda con varias funciones, como ser el encargado de la calefacción y ventilación de todas las capillas y de las salas de espera, estar atento a las ceremonias para activar el ascensor que lleva los ataúdes al catafalco y por último, estar pendiente de los equipos de sonido.

Además de los patios mencionados, Asplund construyó espacios previos en los edificios del Crematorio. El edificio principal por ejemplo contiene una enorme *loggia* abierta, cuyo techo se invierte hacia el *impluvium*<sup>22</sup> que se encuentra en su centro. (imagen 64)

También está unido con la antesala monumental formando un conjunto por el que se accede a través de la enrejada entrada principal, pensada para mejorar las condiciones ambientales internas. Desde aquí se puede ver la luz interior de la Capilla, hasta que la puerta se cierra para evitar que se interrumpa la ceremonia.

Cuando se acerca el buen tiempo, es posible abrir estas rejas para unir la Capilla con la antesala para que un mayor número de asistentes puede presenciar la celebración, sin que haya problemas de sonoridad solucionados con la colocación de altavoces, ni de visión gracias a la leve inclinación que existe hacia el catafalco.

A diferencia de las dos capillas pequeñas que tienen una forma cuadrada, la capilla principal tiene una forma curvada y se ayuda del diseño del suelo radiante que se extiende hacia el exterior para pronunciarla.

Cada espacio previo a las Capillas está disponible para albergar la llegada de los acompañantes al duelo, como en el pórtico de piedra de la Capilla de la Santa Cruz, las marquesinas de piedra sobre perfiles metálicos aguardan a aquellos que llegan del camino pasando por debajo de la tapia situada en el jardín de entrada.

Una vez en el interior de las capillas, se decide colocar en la pared del fondo las coronas florales para permitir el descenso del ataúd de forma libre sobre el catafalco, en el mismo orden que se disponen plantas bajas y trepadoras acorde con las diferentes estaciones del

<sup>22</sup> "*impluvium*" es una palabra proveniente del verbo latino *impluere*, es una especie de estanque rectangular con fondo plano, diseñado para recoger agua de lluvia que se encontraba en el vestíbulo de las antiguas casas (*domus*) de los griegos, etruscos y romanos.

año para acompañar a la decoración floral.

Para mejorar la acústica de la Capilla y no molestar a los familiares, el órgano se sitúa en la pared del fondo, en el mismo lugar donde se predica.

Finalmente, para facilitar la circulación, existen unos pasillos laterales, situados a un leve nivel superior a las zonas centrales de asientos, destinados para guiar los homenajes hacia el altar.

Desde el exterior se puede ver que el pórtico principal le otorga entidad y elevación al edificio, gracias también al "*Monumento de la Resurrección*" de John Lundqvist situado bajo la luz cenital en la mitad de la antesala. Éste está realizado en bronce, con un zócalo de granito de Vätö que está hueco para permitir el paso del agua que cae y llevarla al suelo.

Para los entierros que se celebran al atardecer, se encienden unas antorchas de bronce con gas, colocadas en los pilares que forman el perímetro del pórtico para iluminar la ceremonia. La ventaja de éstas es que no consumen, y por su forma de anillo permite que la llama sea más grande. Si su uso no es necesario, se encienden unas lámparas que se encuentran protegidas del calor de las antorchas en el interior de estos cuencos de bronce.

Los edificios en el Crematorio del Bosque se revisten en el exterior de mármol sueco blanco cortado a sierra, que se oxida adquiriendo un color cálido para eliminar los contrastes. En el interior, por el contrario, el mismo revestimiento produce resultados distintos. Por ejemplo, en la Capilla de la Fe, el revestimiento de las paredes es cerámico y el suelo con tapices y alfombras acogen a los que acompañan el duelo.



65 Woodland Crematorium, Stockholm 1935-1940, crematorium and landscape from entry to cemetery.

Por lo que respecta a las tres puertas exteriores de las Capillas, realizadas por Bror Hjorth, están decoradas con relieves en bronce relativos al nombre de cada una de ellas con la particularidad de que la puerta de la Capilla de la Santa Cruz está hecha con piel de cabra y curtida en ante.

Siguiendo con los alrededores, ambos arquitectos en colaboración configuraron las características principales del paisaje. Originalmente, la entrada era una cantera de grava en forma de cuenco conteniendo en el fondo un área rocosa de la que se extrajeron las piedras para construir el muro que rodea el Cementerio. Durante el proceso de construcción, se conformó la gran colina, se dispusieron los caminos y también un espacio para albergar las urnas en la parte este del gran montículo. También hacia el sur, para abrir el camino principal que conduce a la Capilla del Bosque, se talaron los árboles.

En cuanto al conjunto del Crematorio, el edificio se adaptó al perímetro del bosque que da al lado Este. El paisaje del entorno ahora es muy abierto, pues está formado por una extensa planicie de hierba con un recorrido ascendente desde la entrada del Cementerio. Éste está formado por un sendero remarcado por un muro que conduce al Crematorio, enfrentando la *loggia* de la Capilla principal con la gran cruz de piedra que marca un *hito* en el diseño del paisaje. Por último, se levanta la colina en el lado opuesto del Crematorio al final del recorrido, donde se encuentra la arboleda de la meditación, que se percibe desde la entrada. Todos estos focos, aunque destacan entorno a un paisaje llano dominado por el cielo y la tierra, siempre quedan en un segundo plano. (imagen 65)

Una de las cosas más necesarias en este tipo de edificaciones, es situar la Capilla y el Crematorio conectados de manera que se pueda mover de forma sencilla el ataúd. Por la irregularidad de la topografía se dispuso el Crematorio de forma que, desde el lado oeste que

era la zona pública, se accediese directamente mientras que desde el lado este, es decir la parte de atrás, se situase una cota inferior para evitar bajar el ataúd bajo tierra durante el momento del duelo.

En cuanto al diseño de las tres Capillas, éstas albergaban 100, 100 y 300 personas respectivamente y prestaban al mismo tiempo servicio hasta de 5 entierros por día cada una de ellas. Aunque el diseño que planteaba problemas funcionales para acoger a tanta gente se resolviese dividiendo cada capilla y proporcionándole una explanada, patio interior y sala de espera con acceso a la capilla propios, esto no era suficiente para albergar a todos los familiares en un momento tan delicado.

En cuanto a su función principal, todo el complejo estaba destinado para realizar incineraciones en las áreas del entorno de las Capillas, con la ventaja de que los patios y los locales técnicos comunes, aislaban los ruidos de cada una de ellas para que las distintas ceremonias y los sucesivos actos no interfirieran entre sí.

En un intento de estudiar con minuciosidad la escala y el movimiento de aquellos elementos que iban a formar parte del entorno, Asplund diseña los recorridos que conducen a las diferentes Capillas de tal manera que en la subida que lleva a la Capilla de la Santa Cruz, se percibe un cambio de pendiente irregular acentuándose con la colocación del pórtico y la cruz que adquieren una condición monumental. Este camino está delimitado mediante los muros que albergan las tumbas, y entre estas se disponen unos pequeños jardines que dejan paso a otros ámbitos más privados.

Al llegar al final del recorrido, el *impluvium* dispuesto en el centro del lugar de encuentro en la Capilla principal, hace de nexo entre el sendero ascendente y la Capilla, conexión que se

consigue también con la cubierta del espacio intermedio mediante un dosel de piedra y metal.

Por otra parte, cabe considerar que se planeó cuidadosamente el itinerario que realizan los coches fúnebres, pues estos siguen el camino principal y la vía que conduce al patio del lado este, para dejar más tarde los ataúdes en la Capilla de depósito.

Los coches quedan al exterior, resguardados bajo un techo hasta que los encargados llegan y trasladan al horno el ataúd, evitando así el uso innecesario de tanto personal.

Las procesiones que también llevan coche siguen el mismo camino, pero continúan hasta el interior de la antesala monumental en la que los usuarios esperan. Los coches sin embargo continúan hasta llegar a la curva del camino, donde se paran a esperar que termine la ceremonia y que salga la gente para seguir la procesión.

El Camino empedrado de la Cruz, es utilizado por lo tanto para aquellos que van a pie, conduciéndolos directamente a las Capillas.

En cuanto al recorrido que realiza el ataúd, éste se almacena en los cuartos de depósito refrigerados a los que solo el personal tiene acceso. Sin embargo, existe una sala en la planta superior desde la cual los familiares pueden ver el ataúd del difunto.

Si se requiere, se puede realizar una autopsia y un embalsamiento del cadáver antes de proceder al entierro, cuando el féretro se traslada ese mismo día hacia las salas de decoración de ataúdes y pasa al pasillo de transporte donde se sitúa cerca del ascensor del catafalco que da a la capilla para subirlo al comienzo de la ceremonia. Al finalizar ésta, el ataúd es devuelto de nuevo hacia abajo, para más tarde conducirlo a través de la sala de

ingreso al horno.

Una vez incinerado el cadáver, las cenizas se llevan a unas salas donde se colocan en su respectiva urna y se lleva a un armario donde se presenta más tarde a los familiares en la sala de entrega de urnas.

La decoración de las ceremonias se compone de coronas y ramos de flores que se colocan previamente a la celebración. Una vez terminada la ceremonia, al igual que el ataúd, las flores se retirarán siguiendo un protocolo establecido, desde las Capillas y la sala de coronas se recogerán y llevaran hacia unos tubos cubiertos por tapaderas de bronce hasta los carros, para finalmente depositar los restos en el basurero del piso interior que será recogido a la mañana siguiente.

## Ideas principales

Una vez entendido el proyecto desde su historia, su diseño y construcción, es momento de acercarse desde otra perspectiva a la obra, de manera que se puedan captar sus objetivos. En este caso se hace difícil comentar todos los aspectos que definen al arquitecto nórdico, por ello se hace una selección de aquellos puntos que son clave para entender la obra descrita además de los principios básicos que rigen la arquitectura de Gunnar Asplund.

### Entorno

Uno de los aspectos más representativos de la arquitectura de Asplund es el diseño del entorno del Cementerio Sur de Estocolmo. Es aquí donde la sensibilidad del arquitecto fluye a través de la composición del paisaje y de la adecuación de los edificios al mismo.

Es evidente que el paisaje del Cementerio recuerda las composiciones paisajistas de gran intensidad y fuerza de la obra de Caspar David Friedrich, por su sencillez y simplicidad y por la adaptación de los edificios al entorno sin destacar. Pues a lo largo de veinticinco años, los dos arquitectos nórdicos, habían ido perfeccionando su composición, teniendo como referencia los pintores paisajistas de finales del S.XIX y en especial la obra de Friedrich. (imagen 68)

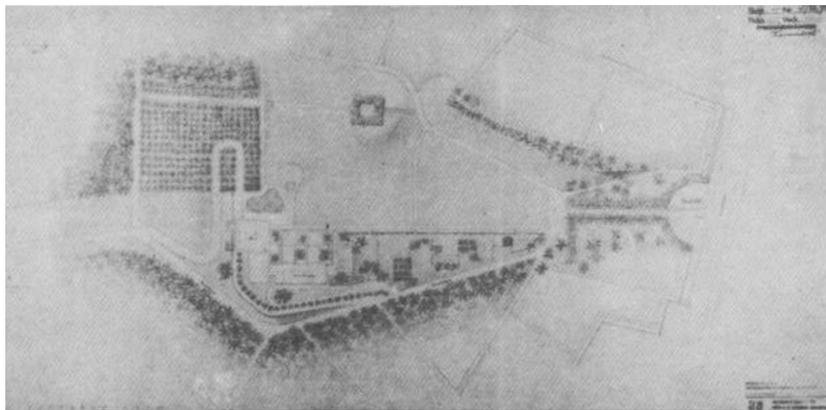
La Capilla del Bosque como hemos mencionado con anterioridad, se encuentra en medio de una zona boscosa totalmente integrada en su entorno gracias a su formalidad. El arquitecto propuso una solución natural evidenciada por la forma rectangular en planta, constituida por delgados y altos troncos de pino situados en el pórtico de entrada, que simplifican la condensada penumbra del bosque y con una cubierta piramidal de madera de teja oscura que representa las copas de los árboles. De ese modo la relación entre el fondo boscoso y el



66 El bosque visto a través de las columnas del pórtico



67 Woodland Crematorium.



68 Plano de situación con el Crematorio del Bosque en la zona de entrada.

edificio se hace más visible desde la lejanía.

Aunque la obra de Asplund se enfoca desde la integración con el entorno, cabe destacar la cripta situada a la izquierda del camino principal que evidencia lo construido por el hombre de lo literalmente natural; su presencia se hace notoria a medida que nos acercamos a pesar de estar escondida bajo un leve montículo de tierra.

A su vez la Capilla está rodeada perimetralmente por un murete bajo, pero también el camino que guía a los caminantes al duelo la separa del bosque de abedules y pinos, al tiempo que marca suavemente su presencia.

Uno de los aspectos clave y más notorios en la obra de Asplund, como es el concepto del tratamiento de la escala de los edificios, aparece reflejado en la formalidad de la Capilla, donde observamos una cubierta piramidal que sobresale por encima de unas simples y ligeras columnas. (imagen 66)

Al igual que la Capilla del Bosque, el Crematorio se mezcla con la arboleda situada en su parte trasera, y en la parte opuesta define un espacio abierto únicamente conectado por el sendero por el que se accede a él. Así, la fuerte direccionalidad de la pendiente y de la pared del muro, que representan lo vernáculo, desembocan en el gran pórtico clásico, y con la colocación de la cruz en contraposición, se integra el conjunto totalmente con el paisaje. (imagen 67)

Además, entre las tumbas situadas en los muros que delimitan el sendero principal hacia la cruz, se disponen unos pequeños jardines, pensados para integrar este paisaje artificial con naturalidad.

## Respetar el contexto

De forma inmediata, ambos arquitectos quisieron desde un primer momento dejar casi intacto el bosque. Ellos tomaron el paisaje como punto de partida, pues dispusieron los caminos de manera que estos estrechos pasos se enrolaran entre las zonas arboleadas.

Ha sido en el Crematorio del Bosque sobre todo donde Asplund ha seguido la naturaleza del paisaje de una forma estricta, sin interferir con su obra en el paso de la vegetación y sin modificarla demasiado. Sus edificios se han adecuados al entorno gracias a la escala y la precisión en cada detalle.

Se podría decir que la arquitectura del Cementerio, aunque cargada de carácter y de identidad, acompaña al entorno, quedando en un plano respetuoso tanto con el paisaje como con la presencia del usuario. Esta actuación, supone una arriesgada y sabia forma de proyectar, característica de Asplund que llevará a cabo en muchas obras.

## Conciencia del pasado e influencias

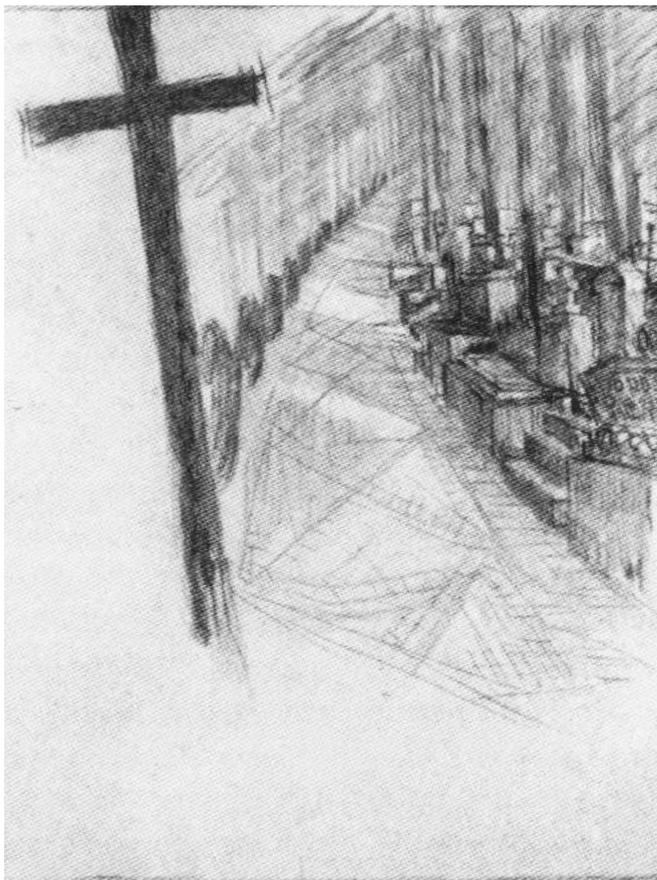
Además de la relación con el entorno que establece Asplund en todos sus edificios como hemos visto en esta y en la anterior obra, también es necesario hacer hincapié en la conciencia que toma del pasado y sus antepasados, y las corrientes que influyen en su arquitectura.

Muchos críticos se han referido al Cementerio como una rebelión contra sus predecesores, en particular contra los cementerios alemanes. Sin embargo, en la propuesta para el concurso, ambos arquitectos siguieron los planteamientos del romanticismo nacional, que tenía como uno de los máximos representantes a Ragnar Östberg.

Como referentes para Asplund y Lewerentz en este proyecto en general, también podemos encontrar los arquetipos vernáculos nórdicos de enterramientos medievales y antiguos, además de elementos procedentes de la cultura mediterránea y de la Antigüedad que descubrieron tanto uno como el otro en el *Grand Tour* que realizaron al acabar sus estudios. Como ejemplo de ello cabe destacar la composición de las Capillas, puesto que hacen uso del muro y de la *loggia* fusionándolo vernáculo y lo clásico íntimamente en el mismo medio e integrándolo además con la naturaleza. Este es un aspecto destacable en toda la obra de Asplund, pues son pocos los edificios que no contienen algún elemento o aspecto captado en este viaje.

Sin embargo, también tiene marcada importancia en sus diseños la organización en planta que tiene como referencia la tradición romántica de la jardinería inglesa, y que constituyó un punto clave para elegir la propuesta de ambos arquitectos como la ganadora del concurso mencionado al principio del texto.

Otra fuente de inspiración fueron los ensayos y las poesías de Verner von Heidenstam,



69 Competition entry, Woodland Cemetery, 1915, perspective of "The way of the Cross"



70 Tomada por Asplund en su viaje a Italia. Un paisaje de un pastoreo que conservó en su memoria



71 La falda negra del tejado con el Angel de la Muerte de Carl Milles.



72 Plano de situación con el Crematorio del Bosque en la zona de entrada.



73 Tomada por Asplund en Paestum. 20 de marzo.

23 Stuart Wrede, "Paisaje Y Arquitectura," en Erik Gunnar Asplund 1885-1940, ed. Secretaría General Técnica. Urbanismo (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, n.d.), 35-45.

24 Stuart Wrede, "Paisaje Y Arquitectura," en Erik Gunnar Asplund 1885-1940, ed. Secretaría General Técnica. Urbanismo (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, n.d.), 35-45. (...)Friedrich tenía estrechas relaciones con Escandinavia (...) iba a ejercer gran influencia sobre sus contemporáneos escandinavos(...) fue quién utilizó(...) por primera vez en la pintura ciertas imágenes arquetípicas del paisaje nórdico: el espeso bosque siempre verde con tumbas esparcidas en la espesura, la iglesia rodeada por el cementerio, el dolmen y el montículo de tierra elevándose en la llanura rodeados de árboles y la cruz de los peregrinos(...) a causa de la intensidad con que concentran sus imágenes y de su elemental composición simétrica, adquieren una dimensión trascendente y simbólica(...)

quien hacía un canto al paisaje nórdico y a la primitiva construcción vernácula característica del norte, ideas que más tarde serían utilizadas como base para el proyecto del Cementerio.

*(...) Heidenstam supo ver la íntima e inseparable conexión que existe entre edificio y paisaje, y aludió al alma y al contenido emotivo de paisajes y edificios. (...)*<sup>23</sup>

También influyó en la obra de Asplund y Lewerentz un pintor propio del carácter romántico alemán, Caspar David Friedrich (1774-1840). Pues ambos proyectaron el Cementerio con el mismo espíritu con el que el artista perseguía las imágenes arquetípicas del paisaje nórdico, sin olvidar el primitivismo y el romanticismo sueco del que estaban impregnados.<sup>24</sup>

Por lo que respecta al orden de construcción de las Capillas, la Capilla del Bosque fue difícil de situar en una etapa en concreto de la evolución de la obra de Gunnar Asplund, pues este dato difiere en algunos críticos. Mientras que Stuart Wrede la coloca dentro de la etapa del "naturalismo romántico", Hakon Ahlberg la sitúa en un período intermedio clasicista.

Es necesario destacar el viaje que hizo Asplund en el verano de 1917 con su reciente esposa por Dinamarca para hablar de los referentes en la Capilla. Allí viaja a la isla de Møn, cerca de Copenhague, donde visita la finca de Liselund. El edificio diseñado en 1975 por Andreas Kirkerup es un pabellón de caza y representa una interpretación romántica de la "cabaña primitiva", con una cubierta piramidal sostenida por delgadas columnas de troncos de madera, que cubren todo el espacio perimetral con un ligero retranqueo. De este edificio toma la fusión de elementos vernáculos con detalles clásicos para su diseño de las Capillas.

En una primera instancia, el Crematorio de Helsingborg que fue proyectado por Lewerentz y Torsten Stubelius, se coge como modelo para la Capilla, ya que además de ser el primero

quien interviene junto con Asplund en el diseño del Cementerio del Bosque, éste tiene una destreza particular para la arquitectura paisajista que compartirá con Asplund casi durante toda la obra.

En la primera propuesta de la Capilla del Bosque, el edificio es concebido con un carácter clásico y realizada por medio de "desproporciones manieristas"<sup>25</sup>, por lo que su encarecimiento hace necesario realizar más propuestas.

En los diseños sucesivos, la Capilla muestra en general características de lo vernáculo y de la edificación típica para los cementerios suecos, pues está rodeada de altos y estrechos abetos y por un muro. Vista frontalmente, aparece como una pirámide, una versión primitiva de madera nórdica o una tumba egipcia levitando o casi flotando sobre el suelo en simples columnas toscanas.

También evoca la iglesia rural vernácula con el oscuro tejado de madera, alterando sus proporciones y aislando la cúpula hemisférica del suelo mediante columnas toscanas de color blanco que simbolizan los troncos de los árboles. Otra imitación de la naturaleza viene de la forma del tejado que reproduce las ramas de los árboles en horizontal. (imagen 71)

Esta Capilla marca el final del uso de elementos primitivistas y vernaculares, y por llevar al extremo e intensificar el naturalismo romántico sueco que destacaba como estilo de la propuesta. Pero gracias a su simplicidad, Asplund deja ver ciertos rasgos del clasicismo.

El estilo clásico es finalmente elegido para proyectar sobre todo su espacio, como lo será también para los diseños de las próximas construcciones funerarias, donde Asplund confiere a la arquitectura relacionada con la muerte un vínculo entre el clasicismo y la condición

25 Gabrielle Milelli, "Erik Gunnar Asplund: un itinerario artístico," en Erik Gunnar Asplund, ed. Jose Manuel López-Peláez, 1st ed. (Barcelona: Stylos, 1990). p.26

26 Citado en *En Modernity and the classical tradition*, Massachusetts, MIT, 1989. (Trad. esp.: *Modernidad y tradición clásica*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.) Recogido en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 159. (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

monumental, aspecto que seguirá utilizando hasta el final de su obra.

Cabe destacar, que aunque la propia Antigüedad es concebida como vernácula y alimenta el espíritu del romanticismo nacional, Asplund la considera como clásica, por lo que sus construcciones funerarias están también dotadas de intemporalidad.<sup>26</sup> Así, lo clásico tiene un valor simbólico y otorga un cierto carácter monumental, además de ser un estilo en sí. (imagen 73)

La última obra a destacar en este aspecto es el Crematorio, donde el trabajo realizado por Asplund y sus antecesores también dejan huella en el diseño. Como se ha explicado anteriormente, ambos arquitectos recuperan el bosque nórdico como paisaje para el Cementerio, afirmando las tradiciones autóctonas y recuperando lo vernáculo de la historia de Suecia, hecho que se refleja en el conjunto del Crematorio.

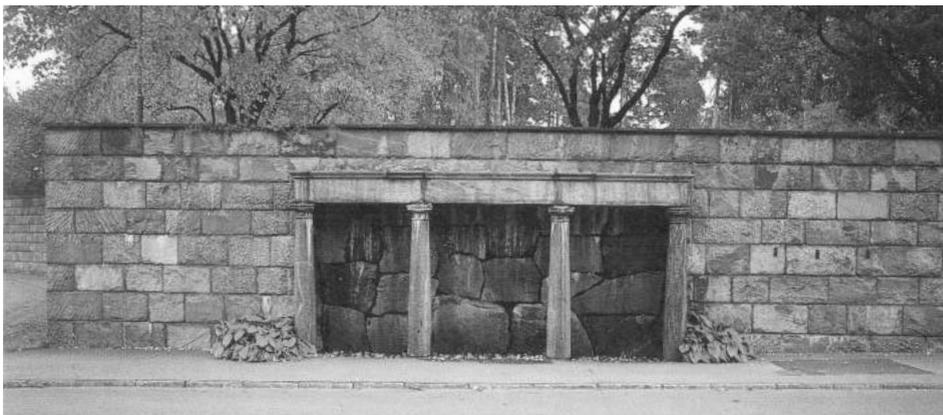
Éste se une con la obra de Lewerentz, quien proyectó el acceso principal y remodeló las pequeñas colinas sobre la vieja cantera de grava, evocando los bosques sagrados de Grecia y los túmulos de los héroes vikingos.

También el viaje de estudios de Asplund y Lewerentz a Italia dejó huella en las diferentes propuestas para el diseño final, como por ejemplo se ve en el dibujo *El Camino de la Cruz* que tiene antecedentes en la Vía de los Sepulcros de Pompeya al estar forrado con tumbas y sarcófagos y estar situado en medio de un bosque de abetos. (imagen 69,70,72)

Por otra parte, aunque el plano del Crematorio con su mezcla de paredes libres, sesgadas y rectilíneas, y su rica interpenetración de espacio cerrado y abierto, así como su implícita apertura que muestra una notable libertad de composición, la organización de los patios



74 Fuente del Cementerio del Bosque. El balde de agua.



75 Fuente a la entrada del Cementerio del Bosque. Estocolmo.



76 Fuente frente a la Capilla del Bosque



77 Sala de estar en la Capilla de la Fe del Cementerio del Bosque de Estocolmo

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.)

indica que el plan se relaciona con el proyecto de la cancillería real de Ragnar Östberg y la exposición de Estocolmo que realizó el arquitecto junto con Sigurd Lewerentz.

Del mismo modo, se pueden apreciar en las planas y altas paredes frontales de las pequeñas Capillas, una configuración abstracta según influencias modernistas y cubistas que tomó de Le Corbusier y que abren el camino hacia el Movimiento Moderno.

Por último y no menos importante, el gran montículo cubierto de hierba, con la arboleda de meditación en su punta que es el elemento dominante en este paisaje para cualquiera que salga de las capillas, se asemeja a los antiguos montículos funerarios del norte de Europa que tuvieron junto con las características propias de sus cementerios, un papel muy clave para el diseño del Cementerio Sur de Estocolmo.



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



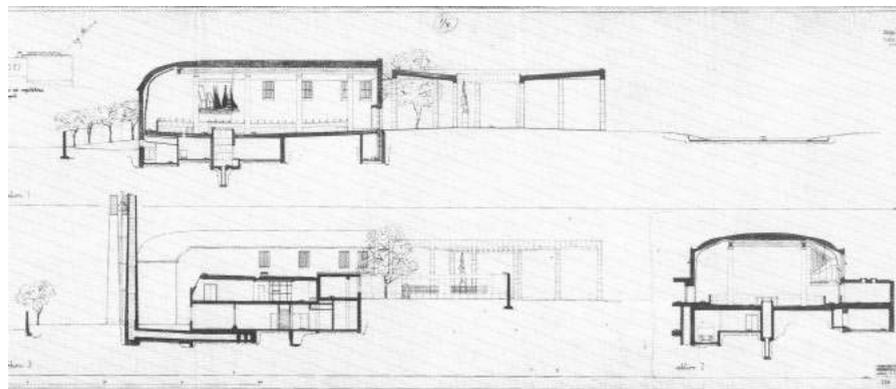
80 Interior de la Capilla



81 Woodland Crematorium, main chapel, interior



79 Woodland Cemetery, steps to meditation grove, by Sigurd Lewerentz



82 Woodland Crematorium, Stockholm, 1935-1940, sections of main chapel.

## Espacios

Siguiendo con los aspectos que destacan en la arquitectura de Gunnar Asplund se encuentra un detalle en particular, y es que muestra durante todos sus proyectos un especial interés por los espacios intermedios, esos lugares con identidad que adquieren un valor diferente en cada proyecto y que son muy importantes para la configuración de todo el edificio.

Es en este proyecto en concreto en el que las fuentes diseñadas por Asplund construyen cada espacio, dándoles identidad según cada momento y reforzando el carácter que quería dar el arquitecto a todo el Cementerio del Bosque. El balde de agua es una fuente básicamente funcional, pues sirven para cuidar de las tumbas situadas al pie de los árboles. El agua sale de un surtidor en forma de cabeza de león, se recoge en un depósito metálico que hace de embalse y sale por un surtidor también con la misma forma de león en un movimiento continuo. (imagen 74)

La fuente que se encuentra al lado de la Capilla del Bosque tiene semblanza al manantial de un parque que invita a hacer un alto en el camino y sentarse junto a ella. (imagen 76)

Por último, se encuentra la fuente de la entrada que tiene un sentido monumental, pues su construcción es más grande y se asemeja a un mausoleo por las columnas, pero también tiene una vinculación sentimental, pues está excavada en un muro y muestra parte de la tierra húmeda, simbolizando el lugar donde reposan los muertos. (imagen 75)

En definitiva, se puede percibir que cada rincón esconde un lugar de reflexión, como por ejemplo en las salas de estar junto a las capillas secundarias del conjunto del Crematorio. (imagen 77)

## \_\_Vinculación sentimental

La voluntad de comunicarse con el usuario está presente también en las fuentes mencionadas que incluyó en sus proyectos. En ellas pretendía, como dice el crítico José Manuel López-Peláez, hacer referencia a la entrega de energía que la arquitectura contiene, para ser el edificio soporte de vida.<sup>27</sup>

Por lo que respecta a la Capilla del Bosque, ésta pasa de un templo monumental clásico, a una presencia simple y acorde con su entorno, para enfatizar el sentimiento de abandono que acompaña a los ritos de enterramientos. Asume así su papel como templo para la ceremonia y como cabaña gracias a la forma y envergadura de la cubierta que aguarda y acompaña la despedida. (imagen 80)

A su vez, la forma orgánica del montículo se enfrenta a la precisa geometría del tejado piramidal de la Capilla, de modo que el tejado parece flotar entre los árboles y el montículo se ve arraigado al terreno. Aquí uno se puede imaginar como la propia materia orgánica que forma la tierra se opone al espíritu acogido y guiado por esa gran cúpula hasta el cielo, concepto abstraído de la noción cristiana de separación entre cuerpo y alma en el momento de la muerte.

El largo trayecto hacia la despedida necesita de un espacio confortable que invite a un tiempo de espera y de reflexión, por ello esto es remarcado en muchos de los recorridos como el del acceso del propio Cementerio y en el pórtico de entrada a la Capilla de Bosque. Existe este tránsito también en la escalera que sube a la colina de la Meditación, donde Asplund suaviza el tramo conforme se va ascendiendo para compensar el duro sentimiento de los familiares hacia la pérdida de su pariente. (imagen 78,79)

27 José Manuel López-Peláez, "Bebiendo en las fuentes de Asplund," en Erik Gunnar Asplund 1885-1940, ed. Secretaría General Técnica. Urbanismo (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, n.d.), 23-35 (...) las fuentes no sólo significan un afán de soporte funcional (satisfacción de una necesidad primaria y ancestral) o de ornato, sino que hacen referencia a la entrega de una energía que la arquitectura contiene, al edificio como soporte de vida(...).

28 Citado en CORNELL, Elias: "Himlen som ett Valv -Om Asplunds Rums Gestaltning, p.33. Recogido en José Manuel López-Peláez, *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p.163.

Por otra parte, en el interior del Crematorio, la forma curvada de la capilla principal con su pavimentación radiante hacia fuera a través de la pared trasera, evoca tanto la cueva funeraria como el útero, una imagen apropiada para el movimiento crematorio de la muerte y el renacimiento, como se puede ver en la sección de la capilla del esquema de noviembre de 1935. (imagen 81,82)

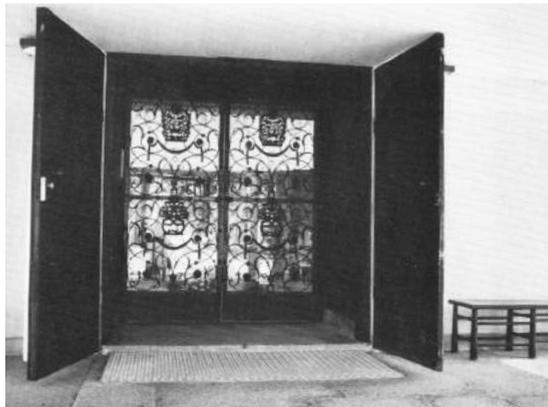
En concreto en las Capillas, las salas de estar adquieren el carácter doméstico que tantas veces ha utilizado Asplund mediante el mobiliario, las alfombras y la colocación de las ventanas, pero al mismo tiempo no dejan de lado su carácter de lugar público, de sala de espera con el asiento de madera que surge de la pared. Asplund consideraba que:

*"Las capillas deben conformarse en torno a su función principal, al difícil momento de la despedida."*<sup>28</sup>

Por lo tanto, se podría concluir que no existen ligaduras con ninguna corriente arquitectónica en esta obra, ya que los edificios se esconden entre la naturaleza para dejar que ésta guíe el camino y acompañe al usuario haciendo que el Cementerio adquiriera más que nunca un aspecto realista.



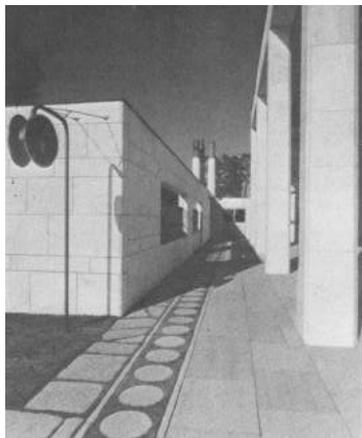
83 El angel de la Muerte, obra de Carl Milles



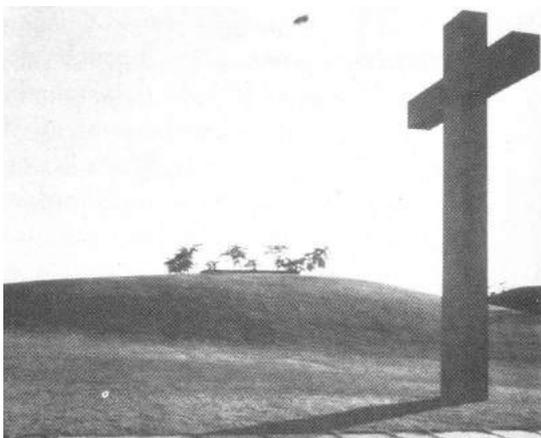
84 Woodland Chapel, doors



85 Woodland Chapel, wrought-iron gate detail



86 Clock in monument portico.



87 La gran cruz



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

29 José Manuel López-Peláez, La Arquitectura de Gunnar Asplund, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 157. (...) 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" (...)

## — Simbolismos

Del mismo modo que existe una vinculación sentimental con el ser humano que participa del Cementerio, también se hace presente el uso de símbolos y metáforas haciendo referencia a aquello que sucede.

En primer lugar, el Cementerio Sur de Estocolmo en un acto de conmemoración del templo clásico en ruinas, recuerda la sensación de decadencia y eternidad que implica un cementerio.

La Capilla del Bosque alberga el rito de la despedida en un sentido ancestral por sus formas elementales de planta rectangular y tejado piramidal de madera que contrastan con el bosque natural sueco.

Antes de entrar en el interior de la capilla, hay un pequeño vestíbulo que está formado por unas sólidas puertas, con una cerradura situada en el ojo de una calavera metálica y en una cancela de hierro forjado, símbolos aludiendo a la muerte que se avecina. Nada más traspasar las puertas, se encuentra un espacio envuelto de un suave azul, donde se guarda el féretro. El interior está iluminado por una luz que procede de un hueco en la parte superior de la cúpula, ayudando a que este espacio simbolice la ascensión al cielo. Asplund utiliza el principio de "preparativo dramático y conclusión serena."<sup>29</sup> (imagen 84,85)

También se encuentra "El Ángel de la Muerte" de Carl Milles, encaramado en el borde del tejado de la Capilla y el ojo de la cerradura de las puertas exteriores antes mencionadas, maquiavélicamente colocado en el ojo de un cráneo, que llevan el simbolismo de la muerte más lejana acentuando ese cúmulo de emociones que transcurren en el acto del funeral. (imagen 83)

Es en el Crematorio donde Asplund tiene la libertad de expresar lo que para él es la arquitectura. Como en todas las construcciones, no quiere representar ninguna religión concreta, por ello la duda de colocar un símbolo tan explícito como lo es la cruz. Finalmente, obligado por el Ayuntamiento, coloca una cruz pero exagerando la altura de la posición de los brazos para acentuar la representación antropomórfica del cuerpo y los brazos del hombre. Este carácter presente en la cruz acentúa la característica del arquitecto por conceder la misma importancia a lo superficial que a lo profundo, lo que produce una dificultad en la lectura de su arquitectura. (imagen 87)

Encontramos además otros simbolismos, pues la puerta de la Capilla está construida con una celosía transparente, que puede desaparecer al descender bajo el suelo. Es en este momento, cuando se hacen más evidentes las relaciones de transición que se establecen mediante la extensión funcional del espacio, la continuidad de los pavimentos, el orden visual de los pilares, etcétera. Se vincula pues este lugar a los elementos fundamentales, la tierra, el fuego, el aire, el agua y el éter.

Otros muchos detalles son el reloj de la "estación del ferrocarril", y las lámparas en los espacios porticados de las pequeñas capillas, en forma de bufandas de velas y las entradas a los hornos de cremación que hacen eco de las formas de los ataúdes. (imagen 86,88)

Por último, cabe destacar la gran colina de la meditación que reproduce la forma de una *loggia*, pues se dispone de una superficie cuadrada pavimentada bajo los troncos de los árboles que simbolizan los pilares.<sup>30</sup>

30 Stuart Wrede, "Asplund: Forma Y Metáfora," in Erik Gunnar Asplund, ed. Jose Manuel López-Peláez, 1st ed. (Barcelona: Stylos, 1990). p.43. (Las formas de los elementos, tanto naturales como arquitectónicos, poseen un significado simbólico. El gran montículo de tierra alude al arquetipo de enterramiento nórdico y también se asemeja a un gran seno de tierra; el doble simbolismo que reproduce perfectamente la unión de muerte y resurrección en el proceso de cremación. La capilla principal, su forma orgánica semejante tanto a una cueva enterrada como a un vientre abultado, incorpora idéntico simbolismo. Y si la arboleda de meditación y la loggia se evocan mutuamente, también desencadenan una fuerza direccional entre la tierra y el cielo, simbólicamente, una especie de sistema de comunicación. Los árboles se atzan hacia el cielo en tanto que la loggia con su tejado invertido y su impluvium, recibiendo el agua vivificadora de lo alto, se inclina hacia la tierra)

## Conclusión

Desde una perspectiva más amplia en lo que se refiere al conocimiento del conjunto del Cementerio Sur de Estocolmo se hace necesario cerrar el capítulo de esta obra resaltando de una manera más general aquellos puntos que destacan en todas las obras del arquitecto, pero sobre todo en esta en particular.

Al igual que la Rehabilitación y Ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo, el Cementerio se desarrolla durante toda la vida y obra de Erik Gunnar Asplund, de manera que ambas comparten sucesos, referentes y cambios tanto en la sociedad como en la vida del arquitecto, pues también ésta es una de las obras más representativas del trabajo del sueco.

Sin embargo, aunque el proyecto del Cementerio del Bosque sea totalmente distinto al del edificio de los tribunales, el primero contiene aspectos ya mencionados en el anterior capítulo. Entre ellos destaca el hecho de respetar el entorno. En este caso se trata de un paisaje y entorno natural al que Asplund acompaña en todo momento. En la composición de la planta se ve perfectamente como el arquitecto interviene de manera que los edificios se integren en el paisaje y no destaquen.

Otro aspecto destacable que se ve desde los inicios del concurso es cuando toma conciencia del pasado y de los referentes relacionados con los cementerios. Empezando desde el principio, son los cementerios alemanes los que introducen al arquitecto dentro de este campo y los que mediante sus influencias hacen que Asplund salga victorioso en el concurso. También es el *Grand Tour* por Francia e Italia el que le hace experimentar sensaciones que más tarde trasladaría junto con elementos típicos de la cultura mediterránea a su composición. Aunque son los artistas Verner Von Heidenstam y Caspar David Friedrich los que le hacen reflexionar

sobre lo vernáculo, los elementos y paisajes típicos suecos que son los que definen sobre todo la obra.

Por último, se hace muy presente aquí en particular la vinculación sentimental y los simbolismos que el arquitecto sueco utiliza como voluntad de comunicación con los acompañantes del duelo e incluso con los fallecidos. Es impactante el modo que utiliza Asplund para acercarse a los usuarios, ejemplo de ello es la forma en que diseña el interior de la Capilla principal en la que se representa en el conjunto, el entierro y ascensión al cielo según el acto religioso del fallecido. También algún elemento exterior como es la gran cruz representa con su forma un hombre con los brazos abiertos abrazando el paisaje, y en el Crematorio son las puertas de los hornos los que introducen el ataúd.

Con esta obra, el arquitecto provoca una infinidad de reacciones a favor de la espiritualidad, el sentimiento y presencia del usuario que nunca antes se había pronunciado de forma tan concentrada. El Cementerio Sur de Estocolmo es una obra maestra paisajística y donde sobre todo la relación entre paisaje y arquitectura se hacen presentes, considerados de gran valor en la actualidad. Son muchos los críticos y arquitectos que conciben esa conexión entre ambos espacios como imprescindible a la hora de proyectar y es precisamente Asplund en este proyecto, quien mejor consigue ese resultado.

Aunque la construcción del Ayuntamiento de Gotemburgo también ocupó gran parte de la vida y obra del arquitecto, es en realidad el Cementerio del Bosque el que cierra la vida y obra del sueco. Un final que, aunque triste y acelerado, revalorizará el proyecto que ayuda a entender el pensamiento de Asplund y el paso precedente que constituye para los posteriores arquitectos una lección del arte de proyectar.





## 5-CONCLUSIÓN FINAL

Entender que la forma de proyectar de un arquitecto es consecuencia directa de su formación, de las influencias a las que se expone y de las muchas reflexiones realizadas a lo largo de su vida, es especialmente evidente en la trayectoria de Erik Gunnar Asplund. Ha sido un joven Gunnar Asplund el que ha sabido interpretar los diferentes movimientos culturales y trasladarlos a su propio campo hasta llegar al final de su vida, donde el Maestro hace uso de su propio pensamiento, elaborado a partir de su experiencia, que orientará hacia una nueva forma de proyectar. Sin embargo, no hay que olvidar que son las obras que diseña, en concreto las dos más destacadas, el Ayuntamiento de Goteburgo y el Cementerio del Bosque, las que permiten conocer de un modo más cercano y visual su manera de hacer arquitectura.

El proyecto del Ayuntamiento de Goteburgo es una obra basada en la ampliación y la rehabilitación de un edificio público y constituye el primer ejemplo en el que existe una de las características de la arquitectura de Asplund, donde la remodelación de las preexistencias adecuándose a ellas se recogen en una nueva memoria, en la que el antiguo edificio es la guía para lo nuevo y en la que el propio proyecto en su conjunto interpreta el respeto por el pasado y sus influencias, además de la integración con el entorno mediante la construcción de la plaza y la composición de las fachadas, pero sobre todo aporta una nueva concepción del espacio habitable, donde el término "carácter doméstico" se corresponde con la representación de las diferentes sensaciones que el usuario percibe en una administración judicial en cada diseño de los elementos que envuelven la superficie del edificio.

Será su último trabajo, la construcción de un cementerio para la ciudad de Estocolmo la que convertirá a Gunnar Asplund en paradigma a seguir para todo aquel que entienda que la relación entre arquitectura y paisaje implica un modo de interpretar la arquitectura. El contexto de éste se centra en un entorno totalmente paisajístico en el que la peculiaridad de los bosques nórdicos queda en relevancia en todo el diseño del arquitecto. Un atributo que hace del

proyecto un modelo de paisaje único. Para más ende, tuvo en consideración para magnificar el significado de los espacios, los elementos de la cultura clásica que configuran la arquitectura vernácula mediterránea conocida a través de su Grand Tour por Italia y el sur de Francia, y los valores propios de la cultura y naturaleza escandinava. Sin embargo, no son sólo estos aspectos destacables en el Cementerio Sur de Estocolmo, cuya concepción expresa una sensibilidad tan extrema que no permite olvidar el fin último del edificio, es decir, acompañar a los difuntos y sus familiares en el duelo.

Se parte entonces del consecuente carácter por el que es identificado un joven Gunnar Asplund, de una característica habilidad para hacer suyo cualquier elemento, para explotarlo y hacer de ello una obra de arte. Coherente con lo ya construido, toma conciencia del pasado y se interesa por sus predecesores que le invitan a tener en consideración sus raíces. Sin embargo, no serán éstos y el tiempo que transcurre un impedimento para que gracias a su personalidad fantasiosa pueda afrontar las críticas y ser precursor en todo momento de nuevas corrientes e influencias para su país e incluso para movimientos internacionales.

Incansable con su trabajo, repite de forma inconsciente un mensaje claro en prácticamente todas sus obras.

*(...) Eludió copiar las formas arquitectónicas como eludió el constructivismo inútil encontrando en cambio un camino verdadero en la naturaleza y en su mundo de formas. Llegué a la conclusión de que ésta era una arquitectura cuya escala no se basaba en los sistemas al uso: aquí todo partía del hombre y de sus emociones con sus innumerables urdimbres sentimentales, así como de la propia naturaleza. (...)*<sup>31</sup>

Y una vez alcanzada la madurez siguen sin cesar las sucesivas respuestas que el sabio

31 Göran Schildt, *Alvar Aalto : De Palabra Y Por Escrito* (El Escriorial: El Croquis, 2000). Citado en José María Jové, "Alvar Aalto Y La Geometría Del Bosque," en *Luces Del Norte : La Presencia de Lo Nórdico En La Arquitectura Moderna* (Buenos Aires: Nobuko, 2014). p. 111.

arquitecto es capaz de ofrecer a la inseparable conexión que existe entre el hombre, la arquitectura y la naturaleza. Esa inusual capacidad por permitir que el propio espacio sea atmosfera de reflexión y donde la empatía hacia el usuario se hace notoria en cada instante.

Una simple pregunta del cómo, el qué y el para qué podría ser una abstracción de lo que a lo largo de su vida intenta enseñar Asplund a sus coetáneos y que tantas veces los críticos y estudiantes han podido extraer con facilidad de sus proyectos, porque no hay nada más bello que hacer arquitectura.



## 6-REFLEXIONES SOBRE UNA ARQUITECTURA

32 Luis Moreno Mansilla, Apuntes de Viaje Al Interior Del Tiempo (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002). p. 9.

*(...) La idea, pues, era simple: acercar sus miradas, que es el mirar sobre la historia; acercar unos ojos muy distintos sobre unos objetos tenazmente presentes, que prestan sin generosidad su apariencia a la naturaleza. Disponerlos como una constelación, iluminados al mismo tiempo, y explorar, una vez más, sus anotaciones, viajar a sus dibujos no con el afán de explicar la historia, sino con la voluntad de aprender a ver más y de forma diferente, de no eludir la dilatación de la pupila. (...)*<sup>32</sup>

Partiendo de la humilde concepción que es objeto de esta reflexión, se hace necesario definir los términos que por su propia definición no consiguen agrupar todo el significado que adquieren en su esencia, para encontrar así un modo de expresión adecuado.

El *cómo*, sujeto al pasado en términos generales, es producto del conocimiento, es decir de la experiencia adquirida. El pasado y la memoria son mecanismos de reflexión, que junto con el mundo de la materia, de lo natural, buscan la verdad en lo construido.

El pasado también fuente de sabiduría y conocimiento, es influencia para el presente. Y la naturaleza como verdad en su esencia, es producto de las percepciones.

Se habla entonces de *conocimiento* refiriéndose al pasado histórico, a las influencias y a las experiencias adquiridas a lo largo del tiempo. Y de *naturaleza* para describir aquello que es natural, que no ha sido creado por el hombre y que por lo tanto es verdadero.

El *qué* es el objeto de desarrollo, donde la arquitectura como arte de construir es experimentada. Es aquí donde el espejo es clave para visualizar lo aprendido. Siendo un ejemplo del reflejo del pasado, aquellos elementos percibidos con reminiscencias de la arquitectura clásica. En este sentido se habla de *objeto de desarrollo* a lo construido por el hombre, es decir a

la arquitectura que tiene influencias del pasado.

El *para qué* es la consecuencia de lo construido. Es entonces cuando empieza a tomar la arquitectura parte de esa realidad, cambiándola y modificándola en base al usuario, aquel que genera una conexión entre el conocimiento, lo construido y la propia naturaleza desde donde todo emerge. Es función del usuario hacer que todo el proceso del cómo, el qué y el para qué tenga sentido.

Pues para Asplund:

*(...) la obra de arquitectura necesita de un tiempo que, en tantas ocasiones, no puede ser limitado previamente. (...) Asplund actúa como el agricultor que sabe esperar lo necesario para recoger ciertos frutos y también reconoce los temporales que aconsejan guarecerse. (...)*<sup>33</sup>

Se trata pues de recorrer un largo camino, donde este sea condicionante para la reflexión, y el cual haga de guía hacia el pensamiento y por consiguiente a una reflexión interna, *Gnoti Seafton*.<sup>34</sup>

También Plinio supo advertir que:

*(...) La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia. (...)*<sup>35</sup>

Se parte del *cómo* una piedra en su esencia, elemento integrante de la naturaleza llega a

33 José Manuel López-Peláez, La Arquitectura de Gunnar Asplund, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002). p. 121.

34 "GNOTI SEAFTON" (Conócete a ti mismo). Término que escribe Asplund en la entrada de la Biblioteca de Estocolmo, antes de subir a la zona de los libros, de manera que produce una reflexión previa a la entrada hacia el conocimiento, es decir, hacia los libros.

35 Luis Moreno Mansilla, Apuntes de Viaje Al Interior Del Tiempo (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002). p. 11.

construir arquitectura, expresión del conocimiento que es forma y función para el usuario.

Podría decirse que la arquitectura es el final de una larga espera, un período de transición previo en el que la mente del arquitecto es influenciada por el conocimiento, la realidad y su propia esencia para generar un modo de expresión, un modo de proyectar la arquitectura.

De manera que es objeto del usuario tomar ese presente para transformarlo y hacer de ello un modo de vivir.

Es en este trabajo en particular, donde se me plantea la posibilidad de comparar el fin que le estamos dando a la arquitectura en la actualidad, con el objetivo que Asplund persiguió hasta su muerte. Quizá la pasión que demuestra Asplund en toda su obra, al mismo tiempo que el acto de ponerse en la piel del usuario, hacen de él un experto a la hora de construir un edificio, no por el sistema o los materiales, sino por la sensibilidad que se proyecta en cada elemento o espacio que crea en cada obra. Todo ello surge de unas influencias, de una búsqueda en su interior, donde el conocimiento y sus propias experiencias salen en forma de proyecto.

Es entonces cuando un arquitecto o artista puede preguntarse si de verdad está creando un proyecto suyo o simplemente sigue las líneas de una misma moda que se hacen llamar de actualidad.

## 7- ÍNDICE DE IMÁGENES

CALDENBY, Claes and HULTIN, Olof. *Asplund*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1988): 5,13,66,70,71,80,87

GUNNAR ASPLUND, Erik and LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Escritos 1906/1940," en Erik Gunnar Asplund, ed. José Manuel López-Peláez (Madrid: El Croquis, D.L., 2002): 72,73,83

HOLMDAHL, Gustav; LIND, Sven Ivar; ODEEN, Kjell. *Gunnar Asplund Architect 1885-1940 : Plans Sketches and Photographs*: 50,51,52

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La Arquitectura de Gunnar Asplund*, ed. Maurici Pla (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002): 2,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,46,49,53,59,61,64,77,78,88

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Bebiendo en las Fuentes de Asplund," en Erik Gunnar Asplund 1885-1940, ed. Secretaría General Técnica. Urbanismo (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, n.d.), 23-35: 3,4,6,68,74,75,76

LIERUP, Lars. "El Crematorio de Asplund en Estocolmo," en Erik Gunnar Asplund, ed. Jose Manuel López-Peláez, 1st ed. (Barcelona: Stylos, 1990): 86

WREDE, Stuart. *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1983): 1,7,8,9,10,11,12,44,45,47,48,54,55,56,57,58,59,60,62,63,65,67,69,79,81,82,84,85

## 8- BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS:

AHLIN, Janne. *Sigurd Lewerentz Architect 1885-1975*. Stockholm: Byggfor Laget, 1987.

CALDENBY, Claes and HULTIN, Olof. *Asplund*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

GIL, Paloma. *Luces Del Norte : La Presencia de Lo Nórdico En La Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Buenos Aires : Nobuko, cop. 2014., 2014.

GUNNAR ASPLUND, Erik and LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "*Escritos 1906/1940*." en Erik Gunnar Asplund, edited by José Manuel López-Peláez. Madrid: El Croquis, D.L., 2002.

GUNNAR ASPLUND, Erik. *Erik Gunnar Asplund*. Edited by A Fant and José Manuel López-Peláez. Barcelona: Stylos., 1990

HOLMDAHL, Gustav; LIND, Sven Ivar; ODEEN, Kjell. *Gunnar Asplund Architect 1885-1940 : Plans Sketches and Photographs*. Edited by Gustav Holmdahl, Sven Ivar Lind, Kjell Odeen, and Hakon Ahlberg. 2nd. ed. . Stockholm: Byggförlaget, Publicado originalmente en 1950 por la National Association of Swedish Architects (SAR). Published by Svenska Arkitekters Riksförbund, 1986.

LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La Arquitectura de Gunnar Asplund*. Edited by Maurici Pla. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2002.

MORENO MANSILLA, Luis. *Apuntes de Viaje Al Interior Del Tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

RUIZ CABRERO, Gabriel, CANALEJO PAZ, Juan and MORENO GARCÍA-MANSILLA, Luis. *Erik Gunnar Asplund 1885-1940*. Edited by España Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, España Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, España Dirección General de Arquitectura y Edificación, España Dirección General de la Vivienda, España Dirección General de Política Territorial y Urbanismo, el Urbanismo y la Arquitectura España Dirección General para la Vivienda, España Ministerio de la Vivienda, España Ministerio de Obras Públicas, and Transportes. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987.

WREDE, Stuart. *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1983

#### ARTÍCULOS:

FREDLUND, Björn. "Palau de Justícia de Gotemburg." *Quaderns de Arquitectura I Urbanisme* 157 (1983): 32-37.

LOOS, Adolf. "Ornamento Y Delito Y Otros Escritos". Edited by trans. Cirlot; Lourdes; Perez; Pau. 2.a edició. Wien, München y Barcelona: Herold, Verlag y Editorial Gustavo Gili, S. A., 1980.

MORENO MANSILLA, Luis. "El viaje de Lewerentz a Italia." *Cuatro Cuadernos. Apuntes de Arquitectura y Patrimonio.*, n.d., 76-84.

