

Proyectar para uno mismo; la casa del arquitecto nórdico

Alumna: Claudia Escorihuela Descals Tutor: Fernando Usó Martí

Tutor: José Luis Baró Zarzó



Curso 2020-2021

Departamento de Composición Arquitectónica

TFG_Grado en Fundamentos de la Arquitectura



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

Proyectar para uno mismo; la casa del arquitecto nórdico

Claudia Escorihuela Descals

Trabajo Final de Grado
Tutor: José Luis Baró Zarzo
Tutor: Fernando Usó Martí

Universidad Politécnica de Valencia
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

A ti **mamá** estés donde estés,
gracias por tu cariño y tu paciencia,
por haber creído y confiado siempre en mí,
por haberme guiado y apoyado para llegar hasta aquí,
te quiero y te admiro.

RESUMEN

No hay mayor ilusión para un arquitecto que poder proyectar una obra para sí mismo. La idea de diseñar una casa propia ha sido perseguida por diversos arquitectos a lo largo de la historia. Algunos de los más reconocidos legaron obras que abren la oportunidad de descubrir sus pensamientos más profundos, permitiendo analizar cómo trasladaron sus teorías e ideas profesionales a la intimidad del hogar.

Será en los países escandinavos donde la arquitectura doméstica experimente una revisión más intensa a lo largo del siglo XX, por lo que, para abordar esta cuestión, el presente trabajo estudia la visión dada por dos arquitectos nórdicos de diversas regiones al diseñar y situar sus propias casas en lugares distintos: Erik Gunnar Asplund con La Villa Stennäs en 1937, situada en la isla de Lison (Suecia) y Heikki y Kaija Siren con la Residencia de descanso en Lingonsö (Finlandia) en 1969.

De una forma u otra, los dos mostraron criterios y recursos dispares para emplazar sus proyectos presentando una respuesta personal hacia el lugar. Para desentrañar estos aspectos, el trabajo analiza el sello característico de cada uno de ellos en base a parámetros como el entorno, la forma, el recorrido, la función, la luz, la materialidad y reflexiona sobre las experiencias que vivieron al saborear en primera persona la materialización de sus propias ideas y gustos arquitectónicos.

Palabras clave:

Vivienda, Análisis, Empirismo nórdico, Arquitectura y experiencia, Humanismo

RESUM

No hi ha major il·lusió per a un arquitecte que poder projectar una obra per a si mateix. La idea de dissenyar una casa pròpia ha sigut perseguida per diversos arquitectes al llarg de la història. Alguns dels més reconeguts van llegar obres que obrin l'oportunitat de descobrir els seus pensaments més profunds, permetent analitzar com van traslladar les seues teories i idees professionals a la intimitat de la llar.

Serà als països escandinaus on l'arquitectura domèstica experimente una revisió més intensa al llarg del segle XX, per la qual cosa, per a abordar aquesta qüestió, el present treball estudia la visió donada per dos arquitectes nòrdics de diverses regions en dissenyar i situar les seues pròpies cases en llocs diferents: Erik Gunnar Asplund amb La Vila Stennäs en 1937, situada a l'illa de Lison (Suècia) i Heikki i Kaija Siren amb la Residencia de descans en Lingonsö (Finlandia) en 1969.

D'una forma o una altra, els dos van mostrar criteris i recursos dispars per a emplaçar els seus projectes presentant una resposta personal cap al lloc. Per a desentranyar aquests aspectes, el treball analitza el segell característic de cadascun d'ells sobre la base de paràmetres com l'entorn, la forma, el recorregut, la funció, la llum, la materialitat i reflexiona sobre les experiències que van viure en assaborir en primera persona la materialització de les seues pròpies idees i gustos arquitectònics.

Paraules clau:

Habitatge, Anàlisi, Empirisme nòrdic, Arquitectura i experiència, Humanisme

ABSTRACT

There is no greater dream for an architect than to be able to design a work for himself. The idea of designing one's own house has been pursued by various architects throughout history. Some of the most renowned architects bequeathed works that open the opportunity to discover their deepest thoughts, allowing us to analyze how they transferred their theories and professional ideas to the intimacy of the home.

It will be in the Scandinavian countries where domestic architecture will experience a more intense revision throughout the twentieth century, so, to address this issue, this paper studies the vision given by two Nordic architects from different regions when designing and locating their own houses in different places: Erik Gunnar Asplund with The Stennäs Villa in 1937, located on the island of Lison (Sweden) and Heikki and Kaija Siren with the resting home in Lingonsö (Finland) in 1969.

In one way or another, the two showed disparate criteria and resources to locate their projects presenting a personal response to the site. To unravel these aspects, the work analyzes the characteristic stamp of each of them based on parameters such as environment, form, route, function, light, materiality, and reflects on the experiences they lived while tasting in first person the materialization of their own ideas and architectural tastes.

Keywords:

Housing, Analysis, Nordic empiricism, Architecture and experience, Humanism

TABLA DE CONTENIDOS

1 PREÁMBULO

1.1 Motivación y circunstancias en la elección del tema

1.2 Objetivos

2 LA ARQUITECTURA NÓRDICA Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 Contexto histórico: Sociedad y cultura del norte de Europa

2.1.1 Historia

2.1.2 Sociedad y cultura

2.2. El contexto arquitectónico de los países nórdicos

2.2.1 Arquitectura nórdica: panorama general

2.2.2 Arquitectura nórdica: del clasicismo a la modernidad

2.2.3 El neoempirismo nórdico: humanismo y organicismo en la arquitectura escandinava

3 LA VIVIENDA DEL ARQUITECTO NÓRDICO

3.1 Erik Gunnar Asplund: Villa Stennas, Isla Lison (Suecia) - 1937

3.2 Heikki y Kaija Siren: Residencia de descanso en Lingonsö. (Finlandia) - 1969

BIBLIOGRAFÍA

RELACIÓN DE IMÁGENES

ANEXO DOCUMENTAL

1.1 Motivación y circunstancias en la elección del tema

A lo largo de mi formación académica en Escuela de Arquitectura y mi desarrollo como arquitecta mi idea sobre la profesión ha evolucionado notablemente. Al iniciar el grado, la mayoría de los compañeros, teníamos una visión de la profesión de arquitecto como un medio para construir imponentes edificios en las ciudades. Sin embargo, una parte de mí siempre estuvo ligada al diseño de los espacios interiores y las formas de habitar de cada uno de nosotros. Quizás de una manera u otra, mis particularidades biográficas influyeron decisivamente y el hecho de que mi padre fuese interiorista resultó determinante al suscitar una curiosidad, quizás inconsciente sobre como vivimos nuestros hogares. Haber vivido con tanta proximidad la concepción de espacios privados para las personas acabo despertando en mí un interés a edades muy tempranas. La idea del diseño por y para la gente es algo que siempre me ha acompañado, pero que nunca había puesto en práctica hasta mi paso por la escuela de arquitectura.

Fue superado el ecuador del Grado cuando en la asignatura de Historia de la Arquitectura entré en contacto con la arquitectura humanista de la mano de los arquitectos nórdicos. Alvar Aalto aparece como uno de los pioneros en la tradición de la modernidad nórdica, pero después de él muchos arquitectos perpetuaron las ideas que emanan de su obra y, de alguna manera lo tuvieron como referente y punto de partida a la hora

de abordar sus propias propuestas. El conocimiento del diseño escandinavo, unida a mi pasión por el diseño interior y la arquitectura humanista fueron el principal motor para poner el foco sobre el tema que aborda este trabajo. Surgió en mí la necesidad de ligar la arquitectura humanista de los países nórdicos, con los espacios privados y la profesión del arquitecto, poner sobre la mesa el papel del arquitecto cuando se trata de él mismo: ¿Cómo se enfrentaban ante la intimidad desde el oficio?

1.2. Objetivos

El presente trabajo busca analizar y valorar el papel que desarrolló la figura del arquitecto nórdico en el siglo XX permitiendo conocer de una manera más concisa y personal cómo se enfrentaron al desarrollo de sus propias viviendas. Identificar las características y patrones y descubrir los recursos que utilizaron, libres de condicionantes externos en el diseño de sus propias casas, será el objeto fundamental del siguiente documento.

El ser humano hace de la necesidad de cobijo un hogar; modificando la casa y reestructurándola hasta transformarla y hacerla suya. Pero, ¿qué ocurre cuando es el propio arquitecto el que diseña su vivienda? ¿qué aspectos acentúa o modifica en su arquitectura para convertir la casa en hogar?

2.1. Contexto histórico: Sociedad y cultura del norte de Europa

2.1.1 Historia

Los países nórdicos se caracterizan principalmente por la fuerza de la historia vikinga. La era vikinga se inició con el ataque al monasterio de Lindisfame (Inglaterra) en el año 793 siendo los saqueos y exploraciones actividades fundamentales para estos pueblos germánicos. Entre los lugares que fueron arrasados por los vikingos se encontraron: Bretaña, Países Bajos, Londres y Hamburgo; al oeste de Europa, Livonia, Nóvgorod y Kiev; y al este, Sicilia, las Islas Feroe, Shetland, Orcadas, Islandia, Groenlandia y Normandía.

Más tarde en la etapa moderna y contemporánea, Escandinavia sufrió una serie de uniones y separaciones entre los diferentes países que lo forman. La unión de Kalmar tuvo lugar en los años 1397 y 1523 dónde Dinamarca, Suecia y Noruega con sus respectivos territorios (Groenlandia, Islandia, Islas Feroe y Finlandia) se unieron bajo un mismo monarca, aunque Suecia más tarde acabó separándose en 1523. Posteriormente, Noruega y Dinamarca también acabarían abandonando la unión y tras varias guerras nacionales, Noruega y Suecia volvieron a consolidarse hasta 1905.

A día de hoy, Dinamarca, Suecia y Noruega son países independientes y Finlandia, tras haber pertenecido cinco siglos a Suecia y uno a Rusia,

declaró su independencia en 1917. Islandia logró emanciparse de los reinos noruegos y danés. Mientras tanto Groenlandia, aunque siga siendo parte del Reino de Dinamarca es autónoma desde 1979 al igual que las Islas Feroe que desde 1948 gozan de una gran autonomía política y económica.¹



Fig. 1. *Åsgårdsreien* (1872) de Peter Nicolai Arbo

1. MAZILU, M. (2019) "Breve historia de los países escandinavos" en *El Herald*, 14 de noviembre. <<https://www.heraldo.mx/breve-historia-de-los-paises-escandinavos/>> [Consulta: 28 de junio de 2021]

2.1.2 Sociedad y cultura

Se conoce como Escandinavia a la región geopolítica del norte de Europa que engloba distintos estados en torno a la península homónima. Dinamarca, Suecia y Noruega comparten tanto proximidad geográfica como una historia, cultura y raíces lingüísticas comunes, forjadas en la civilización vikinga. No obstante, en una acepción más amplia del término, Escandinavia puede englobar, además, otras regiones como Finlandia, Islandia o las Islas Feroe. A la hora de abordar el siguiente trabajo, se utilizará tanto el término Escandinavia como Países nórdicos (que incluyen Dinamarca, Noruega, Suecia y Finlandia) para hacer referencia a la arquitectura nórdica. Es por ello interesante analizar la terminología de estos dos términos.

Por un lado, la palabra Escandinavia procede de la antigua Roma. Los romanos consideraron que la punta meridional de Suecia al norte de Germania era una isla y hoy en día se sabe que hicieron referencia al territorio sueco; Skåne (Escania) deriva de la palabra local Skada (daño o siniestro) haciendo referencia al peligro que presentaban los bancos de arena para los barcos al navegar por estas costas mientras que el sufijo -avia se piensa que deriva de la palabra isla.

Con el término Países Nórdicos (Norden significa Pohjola en finlandés) se hace alusión a una entidad común; los cinco países que la forman comparten estrechos lazos históricos y culturales además de contar con



idiomas muy similares. Su cooperación oficial se estableció en el año 1956 por el Consejo Nórdico. Dinamarca es el país con más terreno agrícola de los países del norte, sus grandes terrenos llanos la diferencian del resto; Noruega es la tierra de los pescadores con altas cadenas montañosas y espectaculares paisajes; Finlandia es el lugar de los extensos bosques y lagos donde su luz apenas toca la capa del suelo; Suecia se sitúa sobre un lecho de roca con valles cultivables; mientras que Islandia es la más diferente al resto debido a la gran extensión de su área volcánica con amplios glaciares, géiseres y cascadas.²

Fig. 2. Mapa de los países Escandinavos.

2. ANDERSSON, T. (2009) "Paisajes de resistencia" en *PaiseaDos*, número 8, p.4-5.



Estos cinco países comparten tradiciones y culturas. Tras 500 años de guerras y treguas, varias áreas pertenecieron tanto a Suecia como a Dinamarca hasta el año 1809. El valor que los une se encuentra en la relación con la naturaleza, como lo indican antiguas tradiciones nórdicas: desde recoger bayas y setas en los bosques de Suecia, a pasar unos días en la cabaña primitiva noruega llamada hytte.

En un artículo titulado "Hytte CABAÑAS DE MADERA EN NORUEGA", el sociólogo - antropólogo noruego Thomas Hylland Eriksen (2003, p.44) habla sobre el sentido esencial de estas cabañas, su proximidad a la naturaleza, así como la sencillez de vida:

"Idealmente la cabaña debe estar por completo aislada del mundo y rodeada por la naturaleza de la montaña noruega, salvaje y virgen".³

El bosque es el principal recurso natural de los nórdicos, su principal materia prima proviene de estos: la madera. La construcción con este material, así como la artesanía a partir de la madera, es algo que les destaca frente al resto de Europa. Como dicen Henderson y Vikander en su libro "Nature First. Outdoor Life the Friluftsliv Way" (2007):

Fig. 3. La cabaña en Rollstadbu (1920) fotografía de Anders Beer Wilse.

3. MALMANGER, N. (2003) "Hytte, cabañas de madera en Noruega" en *AITIM*, vol. 224 Julio-agosto, p.42-44. <https://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_4660_13695.pdf> [Consulta: 3 de julio de 2021]

"En los países nórdicos, particularmente en Noruega, la palabra "friluftsliv" representa la tradición atenta a las costumbres de "vida natural" del país y la vida al aire libre para el excursionista urbano, el dominguero y/o expedicionaria. [...] "Friluftsliv" está bien arraigado en la educación y pensamiento filosófico en Escandinavia. La idea se relaciona con el eco-activismo y la ecología profunda (profundizando en las causas de raíz de la crisis de la cultura ambiental)".⁴

Con respecto a su modelo económico, social y político algunos economistas afirman que se asemeja a una utopía, no porque sean grandes potencias dentro de la Unión Europea o porque tengan una gran representación global, sino porque su gran estabilidad y calidad de vida hace que sean considerados un lugar excelente para vivir a pesar del clima. Su modelo es conocido en Europa como el 'estado de bienestar nórdico' debido a sus servicios públicos y recursos dentro de la comunidad; creen firmemente en valores como la igualdad de derechos.

Asimismo, su estabilidad económica y educativa, así como la baja población, condiciona el modelo según sus gobernantes. En consecuencia, la sociedad nórdica muestra una alta capacidad de cooperación entre autoridades, empleadores, trabajadores y la sociedad civil. La redistribución de la riqueza y la solidez de su "estado de bienestar" se debe gracias a su alta presión fiscal en comparación con el resto de Europa, su ciudadanía cuenta con una renta alta

destacando que la tasa de desempleo de estos países se sitúa en un 5%.

En un artículo titulado 'El modelo nórdico' su autor, Rafael Pampillón, nos habla sobre cómo Finlandia, Dinamarca y Suecia se encuentran dentro de las economías más competitivas del mundo, pese a su fuerte protección social. "El crecimiento de estos países está muy por encima de la media europea. La flexibilidad de su política laboral ha sido un factor determinante para estos resultados positivos."⁵

Actualmente, los países nórdicos combinan un sistema de libre mercado con políticas sociales, se centran en la socialdemocracia, pero con estrategias liberales en lo económico que facilitan la generación de riqueza. Por ello es incorrecto afirmar que su política se basa solo en socialismo ya que se encuentran entre las naciones más libres del planeta.

4. HENDERSON, B. & VIKANDER, N. (2007) *Nature First. Outdoor Life the Friluftsliv Way*. Nature Canada: Natural Heritage Books. The Dundurn Group, p.4.

5. PAMPILLÓN OLMADO, R. (2008) "El modelo nórdico" en *Revista de Economía Mundial*, vol.18, p.155-165. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86601813>> [Consulta: 3 de julio de 2021]

2.2. El contexto arquitectónico de los países nórdicos

2.2.1 Arquitectura nórdica: panorama general

Algunos historiadores dicen que la arquitectura nórdica se desarrolló de una manera progresiva y escalada; contemplando el panorama internacional, adaptándose siempre a la tradición y cultura regional. Su evolución contempló los planteamientos modernos y los acomodó a las condiciones locales, al entorno y al carácter. El desarrollo democrático, así como el avance de la industrialización afianzó en los países nórdicos una arquitectura y un diseño basados en la tradición constructiva clásica. El profesor Jaime J. Ferrer Forés, profesor en la Universidad Politécnica de Cataluña, cuenta en una de sus asignaturas como la arquitectura nórdica estuvo marcada por diferentes etapas todas ellas influenciadas por la tradición y la cultura: Estilo romántico nacionalista (1890 a 1910) - Clasicismo nórdico (1910 - 1930) - Movimiento moderno (1925 y 1965) - Neoempirismo Nórdico (1940-1950).

Previo al siglo XX, la arquitectura nórdica era una incógnita para el resto de naciones, los países escandinavos habían llegado, en su mayoría, de manera tardía a la industrialización y esto se reflejaba en una falta de innovación en su arquitectura. Sin embargo, con la llegada del movimiento moderno, los países escandinavos pronto cobrarían



relevancia de la mano de arquitectos como Aalto o Jacobsen.

En un primer período, los arquitectos nórdicos buscaron huir del academicismo del siglo XIX hacia una arquitectura conocida como Romanticismo nacional, que representaba una variante del Art Nouveau y cuyos máximos exponentes fueron Eliel Saarinen, Ragnar Östberg y Carl Petersen. El estilo romántico nacionalista se entendió tanto como una continuación del historicismo como una reacción a este, aportando así funcionalidad al ya estilo ecléctico.

Con la llegada de las nuevas generaciones, surgió un espíritu aún más reaccionario frente al historicismo romántico, que derivó en el clasicismo nórdico iniciado en 1910 y que sirvió de puente

Fig. 4. Fotografía del Museo Nacional de Finlandia (1902) de Saarinen & Lindgren.



para la llegada del movimiento moderno a los países escandinavos. Uno de los representantes de este movimiento fue Erik Gunnar Asplund, que tuvo unos inicios clasicistas pero que finalmente derivaron en una arquitectura moderna. Es en 1930, con la Exposición de Estocolmo⁶ y la llegada del funcionalismo nórdico que tuvo lugar el cierre del clasicismo y la introducción del esperado movimiento moderno cuyos representantes serían grandes maestros como Alvar Aalto, Erik Bryggman, Vilhelm Lauritzen o Sven Markelius.

Sin embargo, al igual que en el resto de movimientos, la crítica continúa hacia la arquitectura moderna promovió un análisis de los fundamentos del movimiento moderno. El neoempirismo nórdico, que más



tarde entroncó en lo que conocemos por organicismo, manifestó la necesidad de reflexión con el medio natural. Este movimiento surgió en oposición a lo estricto alzándose en las primeras décadas del siglo XX y comprometiéndose con el diseño que ponía en cuestión lo material y lo sentimental, cuyo foco principal era la naturaleza además de la importancia de lo vernáculo y la tradición, que no eran vistos como opuestos a lo moderno, sino como partes integrantes del mismo.⁷

Fig. 5. Cartel de la Exposición de Estocolmo (1930).

Fig. 6. Fotografía del restaurante Paradise (Asplund & Lewerentz) para la Exposición de Estocolmo (1930).

6. La Exposición de Estocolmo (en sueco, Stockholmsutställningen) fue una exposición realizada en 1930 en Estocolmo, Suecia, que tuvo un gran impacto en la arquitectura conocida como funcionalismo y el estilo internacional.

7. ARREDONDO, D. (2011). *Arquitectura nórdica* [Diapositiva de PowerPoint]. Compoarq. <<https://compoarq.files.wordpress.com/2011/02/8-nordicos.pdf>>



El organicismo, que siempre había estado presente en el estilo escandinavo, reaccionó así al rígido formalismo del Movimiento Moderno mostrando una gran posibilidad de adaptabilidad al lugar. Se produjo una síntesis entre la metodología empírica y el racionalismo. Con ello se alcanzó la modernidad nórdica en los posteriores años destacando arquitectos como Sverre Fehn, Reima Pietilä, Heikki Siren, Vilhelm Wohlert, Arne Ervi, Arno Ruusuvoori y Ralph Erskine.

Fig. 7. Fotografía del Ayuntamiento de Säämätsalo (1951) de Alvar Aalto. Exponente del neoempirismo nórdico.

2.2.2 Arquitectura nórdica: del clasicismo a la modernidad

“Todos los pueblos que han creado una arquitectura han desarrollado sus formas favoritas, tan peculiares de ese pueblo como su lenguaje, su vestido o folclore. Hasta la desaparición de las fronteras culturales en el siglo pasado, por todo el mundo había diferentes formas y detalles locales en la arquitectura, y los edificios de cada sitio eran los hermosos hijos de un feliz matrimonio entre la imaginación del pueblo y las exigencias del campo.”
Hassan Fathy, 1973

El movimiento moderno llegó a los países nórdicos en 1930 haciendo una revisión y crítica del neoclasicismo.

Cabe destacar que las influencias arquitectónicas llegaban siempre desde fuentes externas y generalmente se superponían sobre las tradiciones por lo que el paso del clasicismo al neoclasicismo no fue tan evidente como en otros lugares de Europa. A ello se suma la falta de presencia de la corriente del Art Nouveau, que a penas dejó huella, a diferencia del movimiento secesionista vienés que sí llegó al influir en la obra de algunos maestros nórdicos como fue el caso de Eliel Saarinen.

Gracias a los cambios sociales y políticos se puede entender el acelerado cambio al Movimiento Moderno; el proceso de transformación heredó una inspiración hacia lo tradicional sin dejar de ver una nueva visión hacia el futuro.

Según Henry-Russell Hitchcock (1965)⁸, la historia de la arquitectura moderna

se puede ver como un arroyo que fluye, dónde el agua discurre lentamente por una vía ancha y libre con muchas corrientes y remolinos, pero más tarde el arroyo pasa a un canal más estrecho discuriendo el agua a una velocidad revolucionaria hasta que finalmente la corriente vuelve a ensancharse y a dibujar en su recorrido nuevos meandros. La arquitectura escandinava adoptó las nuevas exigencias a principios de 1933, cuando en el resto de Europa comenzaban a encontrar obstáculos en la teoría racionalista.

La crisis se debía principalmente a la metodología de control cultural y al fracaso de los procesos económicos y políticos. Mientras que el movimiento moderno comenzaba a alcanzar su máximo esplendor a finales de 1920 en países como Rusia, Holanda, Alemania y Francia, en el norte de Europa los países escandinavos quedaron apartados del conflicto y del cambio debido a que las transformaciones sociales llegaban más tarde que en el resto de Europa. A mediados de la década de 1930 empezaron a ser el centro de la experimentación del movimiento moderno gracias a la llegada de inmigrantes procedentes de Alemania, en donde, debido al clima político enrarecido, la arquitectura moderna estaba siendo criticada y reprimida.

8. Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) fue un historiador de arquitectura, crítico, director de museo y profesor en Boston, Massachusetts.



En Dinamarca y Suecia, la arquitectura moderna se vio como una aliada socialdemócrata de la emancipación que se fue estableciendo lentamente en la cultura ya existente. El Movimiento moderno fue introducido primeramente en **Suecia** por un grupo de jóvenes arquitectos: Sven Gottfrid Markelius y Uno Åhrén, aunque más tarde destacaron arquitectos como Erik Gunnar Asplund con la exposición de Estocolmo de 1930.

Aunque Asplund se mantuvo fiel a la tradición y al neoclasicismo en la primera parte de su actividad proyectual, posteriormente se erigió como uno de los máximos exponentes de la arquitectura moderna. Su proyecto para la Exposición resultó ser novedoso para el público en general, utilizando una envolvente de vidrio que daba la sensación de ligereza y eficiencia.

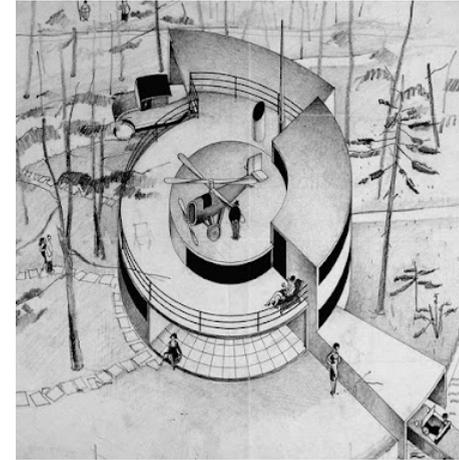
Otro gran ejemplo de fusión entre tradición y modernidad fue el proyecto de ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, donde Asplund construyó la nueva ala manteniendo

a su espalda el palacete neoclásico. El edificio se inserta en un ambiente antiguo, pero acaba resultando novedoso gracias a las técnicas empleadas por el anciano arquitecto; la manera en que Asplund agrupó el patio cubierto manteniendo el contacto con el antiguo a través de una gran vidriera tuvo eco en muchos de los barrios antiguos de ciudades europeas sobre todo después de las destrucciones en las ciudades europeas a raíz de la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 8. Fotografía de la fachada principal del Ayuntamiento de Gotemburgo y su ampliación (1934) de Erik Gunnar Asplund.

Fig. 9. Fotografía del patio del Ayuntamiento de Gotemburgo (1934) de Erik Gunnar Asplund.



En el panorama **danés** se notó la influencia del movimiento sueco, donde el neoclasicismo también perduró. Arne Jacobsen fue uno de los máximos representantes, haciéndose conocer con el proyecto 'La casa del futuro' para la exposición de Akademisk Arkitektforening (1929)⁹. Alternó el estilo tradicional con otro de carácter racionalista y en 1934 realizó una obra distinta a las demás tachada de original: el conjunto residencial Bellavista al norte de Copenhague, donde estudió una ordenación completa para alcanzar un resultado que de ahí en adelante sería el típico en su forma de proyectar. La actividad posterior de Jacobsen estuvo influida por Erik Gunnar Asplund, que en 1939 se presentó con Svend Erik Møller al concurso del nuevo ayuntamiento de Arhus tomando como referencia el ayuntamiento de Gotemburgo.

Mientras tanto, en **Finlandia** tras la sucesión de guerras de independencia ruso-finesas que siguió a la primera guerra mundial el país perdió a su mayor arquitecto, Gottlieb Eliel Saarinen, que emigró a América



en 1923. Por otro lado, Alvar Aalto debutó en Turku y fue conocido pronto en Finlandia y en el extranjero por el edificio Turun Sanomat (1928-1930), basado en los 'Cinco puntos de una arquitectura moderna'¹⁰, en la diversidad espacial y en la gran influencia del constructivismo ruso en la obra de Aalto. Finlandia era una nación joven que dependía de la industria maderera y que estaba experimentando una rápida urbanización. El paisaje natural, con su gran extensión de bosques y lagos, fue captado por Aalto siendo capaz de adaptar su arquitectura moderna a las topografías y las necesidades sociales.

Fig. 10. Dibujo de La casa del futuro (1929) de Arne Jacobsen.

Fig. 11. Fotografía de Turun Sanomat (1928-1930) de Alvar Aalto.

9. ARKITEKFORENINGEN: DANISH ASSOCIATION OF ARCHITECTS. <<https://arkitektforeningen.dk/>> [Consulta: 23 de julio de 2021]

10. *Los cinco puntos de la arquitectura moderna* es un manifiesto arquitectónico realizado por Le Corbusier y su primo y colaborador Pierre Jeanneret en 1926-27.



Años más tarde en el segundo congreso de los CIAM (1929)¹¹ (destacando su amplia participación en congresos internacionales que le puso en contacto con los movimientos de vanguardia y los últimos avances tecnológicos en el ámbito de la construcción, en especial del hormigón armado), ganó el primer premio para el sanatorio de Paimio (1929 - 1933) donde la gran influencia del constructivismo holandés, en especial de los arquitectos Jan Duiker y su Zonnestraal Sanatorium tuvo mucho que ver en cómo Aalto abordó el proyecto.

Mediante una rotación precisa de la volumetría creó una composición que se amoldaba perfectamente al paisaje. Consiguió a través de la materialidad y un diseño que perseguía la ergonomía y el bienestar de los usuarios, una arquitectura más cálida y cordial; siendo capaz de mostrar la verdadera construcción vernácula además de enseñar la elegancia de la tradición

mediante el uso de materiales locales. Además, no solo consiguió una síntesis del clasicismo nórdico y del romanticismo nacional, sino que su talento se impuso como uno de los grandes protagonistas del Movimiento Moderno, a quien siguieron años más tarde diferentes arquitectos modernos. Aalto no se preocupaba en justificar y teorizar sus obras, a diferencia de otros arquitectos, y rechazaba el uso manifiesto de los órdenes clásicos.

Fig. 12. Fotografía aérea de Sanatorio de Paimio (1929-1933) de Alvar Aalto.

11. *El Congrès International d'Architecture Moderne* (También conocido como CIAM o Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), fundado en 1928 y disuelto en 1959, fue el almacén de ideas del movimiento moderno.



En el panorama **noruego**, hasta el siglo XX, los estilos arquitectónicos desarrollados en Europa tuvieron una escasa incidencia; a partir del siglo XIX muchos de los primeros edificios que se construyeron eran del estilo neoclásico gracias a la influencia de los arquitectos alemanes. La modernidad llegó a partir de la década de los 30 como en el resto de países nórdicos. Los arquitectos noruegos quedaron aparte del funcionalismo -conocido también como Estilo internacional o racionalismo. Al igual que en Dinamarca, Suecia y Finlandia, el movimiento moderno se introdujo en Noruega tras la Exposición de Estocolmo de 1930, siendo los arquitectos conocidos coloquialmente como «funkis» que les caracterizaba por el uso de formas geométricas simples y estructuras regulares además de una ordenación vertical-horizontal y una renuncia a la ornamentación.

Arne Korsmo fue una de las figuras emblemáticas en la evolución de la arquitectura moderna en Noruega. Después de estudiar en el Instituto Noruega de Tecnología comenzó a colaborar en despachos reconocidos como Finn Bryn, Johan Ellefsen, Arnstein Arneberg y Magnus Poulsson. El estilo internacional, así como sus viajes a Europa para conocer la obra de Le Corbusier, influyeron en su obra posterior como se puede observar en el proyecto de la Villa Dammann (1932) en Oslo. Algunos de sus proyectos más relevantes se vinculan al mundo de las exposiciones como el Pabellón Noruego de la Exposición Internacional de París de 1937, elaborado conjuntamente con Knut Knutsen y Ole Lind Schistad.

Fig. 13. Fotografía de La Villa Dammann (1932) de Arne Korsmo.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Korsmo se unió a los CIAM en la sección noruega conocida como PAGON¹², fundado en 1952 por Christian Norberg-Schulz, con quien iniciaría una nueva etapa donde se mostraban influencias de la estética de Mies y la arquitectura californiana con los programas Case Study Houses¹³.

En los consecuentes años, Europa denotó un amplio abanico de creencias e ideas dándose oposiciones entre el racionalismo y el organicismo. Después de 1945, a pesar de los estragos producidos en Europa a causa del conflicto bélico, en los países nórdicos el desarrollo fue continuo. El pueblo nórdico mostró un esfuerzo nacional de modernización y fomentó la arquitectura moderna, aunque cada país tuvo que afrontar situaciones diversas; Suecia no sufrió apenas destrucciones y no tuvo que resolver una crisis social, como sí fue el caso de Dinamarca y Finlandia donde el impacto destructivo de la guerra fue mayor.

En los siguientes años apareció una **nueva generación de arquitectos** que fomentaron soluciones a la crisis social y urbanística de su momento histórico, como Sven Markelius en el panorama sueco, Eva Koppel y Jorn Utzon en el territorio danés, o los finlandeses Heikki Siren y Viljo Revell, todos ellos influenciados por la arquitectura de los maestros citados anteriormente.

En la década de 1960, a pesar de las variaciones de estilos que se dieron en la arquitectura existieron rasgos



Fig.14. Fotografía de Las viviendas en Planetveien (1953) de Arne Korsmo y Norberg-Schulz. Al igual que las Case Study Houses sigue una construcción prefabricada y con una modulación estandarizada.

Fig.15. Fotografía de la vivienda Eames (1949) de Charles y Ray Eames.

12. PAGON (*Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge*) fue un grupo que se creó a principios de la década de 1950 para difundir las ideas del CIAM en Noruega. Los arquitectos centrales de PAGON son Geir Grung, Sverre Fehn, PAM Mellbye, Christian Norberg-Schulz, Arne Korsmo y Håkon Mjelva.

13. Las *Case Study Houses* fueron experimentos en arquitectura residencial norteamericana patrocinados por la revista *Arts & Architecture*, que incluyeron a los mejores arquitectos del momento, incluyendo a Richard Neutra, Raphael Soriano, Craig Ellwood, Charles y Ray Eames, Pierre Koenig y Eero Saarinen, para diseñar y construir casas modelo baratas y eficientes.

comunes como la influencia de la II Guerra Mundial. A pesar de querer mantener la lealtad a la tradición del movimiento moderno, los arquitectos se enfrentaron a la cuestión de lo que había que defender, mantener o eliminar de éste, pues el hecho de una constante búsqueda de innovación cuando los valores eran cambiantes les resultó una idea absurda, ¿acaso el movimiento moderno se basaba en un núcleo de principios arquitectónicos modernos o en el requerimiento de una búsqueda constante de innovación? ¿O debían de abandonar la idea de una arquitectura moderna restrictiva para la formulación de un nuevo lenguaje?¹⁴.

Durante las dos décadas posteriores a la aparición del movimiento moderno la arquitectura moderna continuó manteniendo la promesa del cambio social, aunque no hubo una línea principal que seguir, las condiciones e ideales variaron considerablemente creándose disensiones y críticas hasta que en los años setenta se culminó un estado de ánimo general en el pensamiento de la arquitectura gracias al pluralismo arquitectónico¹⁵. Durante este periodo fueron habituales las proclamaciones de la muerte de la arquitectura moderna y el inminente nacimiento de un nuevo movimiento arquitectónico, pero incluso en los años 80 el debate entre arquitectura moderna y arquitectura posmoderna continuó siendo confuso. Todavía en la actualidad varias corrientes del movimiento moderno continúan extendiéndose, criticándose y cruzándose con la arquitectura contemporánea.

14. J.R. CURTIS, W. (2006) "Extensión y crítica en la década de 1960" en J.R.Curtis, W. *La arquitectura moderna desde 1900*. Nueva York: Phaidon Press Inc.

15. El pluralismo implicó más un método que un estilo, un método dentro del cual la obra arquitectónica, más que diseñarse, se generaba por una serie de factores y condicionantes específicos y particulares a esa obra y, por lo tanto, irrepetibles en otra.

2.2.3 El neoempirismo nórdico: humanismo y organicismo en la arquitectura escandinava

“El ser humano no debe desprenderse de sus impulsos primigenios, de su ser biológico. Debe recordar que él mismo proviene de un principio natural y que la búsqueda de su morada no puede desligarse de sus raíces; es decir, debe evitar que su hábitat sea antinatural”

Javier Senosiain, 2002

El movimiento organicista siempre se ha asociado a la tradición funcionalista ya que presenta un amplio abanico de parentescos cuya riqueza ha sido dispar en los dos últimos siglos. En contraposición a la interpretación funcionalista, la arquitectura nórdica de la Posguerra buscó una aproximación más humanista hacia el proyecto, llegando también a Inglaterra durante la confrontación bélica. Los valores como la anti-monumentalidad y el respeto hacia el medio ambiente fueron claves para el neoempirismo, nacido en los países nórdicos tras la II Guerra Mundial entre los años 1940 y 1950. El organicismo se puede relacionar con las tesis antropomórficas de Vitruvio y con la antigua tradición del organicismo aristotélico, donde las partes de un todo han de encontrarse anexas y dispuestas en cierto orden siendo combinadas estructuralmente¹⁶.

La arquitectura nórdica había formalizado en los años 20 un racionalismo particular, conocido como movimiento moderno. El programa estricto y el formalismo de la arquitectura racionalista provocó ciertas críticas en la región, pues

la falta de formas artesanales de construcción, la poca adaptación a la naturaleza, la escasa espontaneidad y la poca comodidad doméstica en las viviendas despertó el pensamiento de la carencia de proyectos más humanos. Sin renunciar a las nuevas tecnologías, se produjo una síntesis entre tradición y modernidad: pensamiento (racionalismo) y acción (empirismo). Quizás la búsqueda de una mayor adaptación al entorno encaminó a la arquitectura escandinava, tras la Segunda Guerra Mundial, a concebir una nueva forma de construir, acompañándose de una visión más humanista y alejándose del funcionalismo racionalista. Todo ello ocurría en unos países donde lo urbano y lo rural no estaba tan diferenciado como en el resto de Europa y donde la industrialización apenas se había desarrollado.

El inicio del nuevo estilo empezó por un artículo titulado ‘*New Empiricism*’ y publicado en junio de 1947 en la revista inglesa *Architectural Review*. En el artículo se elogia la humanización de la estética y la racionalización de los aspectos técnicos de la nueva tendencia sueca, construyendo con la crítica que realiza hacia las supuestas

16. PRIETO GONZALEZ, E.A. (2014) “Von innen nach aussen”. Los orígenes filosóficos del organicismo en la arquitectura” en *Cuaderno de Notas*, n. 15, pp. 52-66. <http://oa.upm.es/41236/1/INVE_MEM_2014_228195.pdf> [Consulta: 25 de julio de 2021]

“viviendas objetivas” del movimiento moderno que con los años habían evidenciado la falta de humanidad en su arquitectura.

El organicismo se consideró un movimiento derivado del racionalismo que fue promovido fundamentalmente por los arquitectos escandinavos y por el arquitecto americano Frank Lloyd Wright. Sin embargo, Bruno Zevi¹⁷ defendió en el congreso nacional celebrado en Italia en 1947 que la arquitectura orgánica no fue traída especialmente por Wright a Europa. Para Zevi, la organicidad wrightiana era una consecuencia de la arquitectura funcionalista de Sullivan, por lo que no se podía afirmar que este movimiento nacía de aquel, pues se dice que el organicismo en cuanto ideología se inició con la famosa frase de Sullivan ‘la forma sigue a la función’. Históricamente hablando, pues, el organicismo se presentaba –según Zevi– como una secuencia histórica: arquitectura orgánica americana –arquitectura funcionalista europea –arquitectura orgánica europea¹⁸.

El extenso significado de lo orgánico permitió extender el papel de la arquitectura moderna abarcando generaciones posteriores de arquitectos nórdicos, como Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Jørn Utzon. La arquitectura orgánica y su diseño quiere mostrar la interrelación de la obra con su entorno, funcionando como un todo. Existe una asociación entre forma y contenido: la arquitectura no debe ser simplemente una escultura sino una forma que debe satisfacer las necesidades tanto de quien la habita como del territorio.

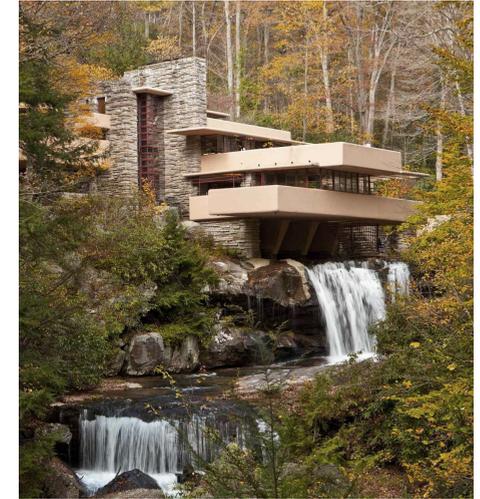


Fig. 16. Fotografía de La casa de la cascada (1936) de Frank Lloyd Wright.

Fig. 17. Fotografía de la casa experimental en Muuratsalo (1953) de Alvar Aalto.

17. Bruno Zevi (1918- 2000), fue un arquitecto, historiador, profesor, autor y editor italiano. Fue un fuerte crítico de la clasicista arquitectura moderna italiana y del posmodernismo.

18. ZEVI, B. (1949) “La arquitectura orgánica frente a sus críticos” en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Vol. mayo 2016. <http://www.upv.es/entidades/CIA/menu_urlpc.html?//www.upv.es/entidades/CIA/info/U0722091.pdf> [Consulta: 27 de julio de 2021]



En Finlandia el proceso de ‘naturalización’ de la arquitectura comenzó en 1930 con **Alvar Aalto** quien, aunque nunca fue partidario de teorizar, forjó una especie de figura paterna en la arquitectura escandinava capaz de adaptarse a la escala del paisaje y a la dureza del clima nórdico y que pocos arquitectos fueron capaces de traducir en enseñanza. En “The humanizing of Architecture” (1940) mostró su rechazo hacia la arquitectura exageradamente técnica y alejada de los valores humanos: si la arquitectura engloba todos los aspectos de la vida humana y de la sociedad, el funcionalismo de la arquitectura debía manifestarse en su funcionalidad bajo el punto de vista humano¹⁹.

En su primera etapa Aalto mostró interés por el funcionalismo participando de una forma activa en los congresos CIAM. No habló de su obra en sí, sino que mostró el gran interés que sentía tanto por la gente como por la arquitectura, y en sus últimos años se alejó de los círculos funcionalistas, adentrándose en una



arquitectura propia del lugar. La idea de que Aalto construía los edificios como mediadores entre la vida humana y el paisaje se exploró en los años de posguerra; Aalto buscaba siempre la forma de combinar la arquitectura moderna con el lugar empleando la estratificación, los volúmenes desplegados, las escalinatas y cubiertas inclinadas. Era profundamente sensible a los contornos del terreno, al ángulo y al recorrido del sol invernal como se pudo ver en la villa Mairea (1938-1941) o en la casa experimental en Muuratsalo (1953). La relación de Aalto con el hombre era otro punto a destacar, se interesaba por cada uno de los deseos de sus clientes sin importarle la clase social.

Fig. 18. Fotografía de Alvar Aalto.

Fig. 19. Fotografía de la casa Mairea(1938-1941) de Alvar Aalto.

19. PÉREZ-MORENO, L.C. (2018). “Vestigios de Alvar Aalto en la ópera prima de Antonio Fernández Alba (1959-62)” en *VLC Arquitectura*, vol. 5, Issue 1, p.63-94. <<https://polipapers.upv.es/index.php/VLC/article/view/7720/9868>> [Consulta: 27 de julio de 2021]



Por otro lado, el arquitecto danés **Arne Jacobsen** fundamentó su postura arquitectónica en 1930, orientándose hacia una arquitectura formal y una materialidad elegante inspirada en la construcción vernácula nórdica. Se puede afirmar que Jacobsen siempre empleaba los mismos mecanismos para situarse en el lugar, obedeciendo a condicionantes como la orientación y la tipografía al igual que Aalto.

Además a lo largo de su carrera se puede observar una constante búsqueda hacia la casa ideal a través de diferentes estados consecutivos; empezó con los clásicos del siglo XIX con un especial interés en los cottages ingleses, estudió las casas largas vikingas (siglo X) y también estudió las posteriores granjas escandinavas del siglo XVII – XIX.

Desde el punto de vista orgánico para Jacobsen una arquitectura organicista es una arquitectura moderna que dominaba el paisaje y que busca la apertura y la visión panorámica del lugar, cómo en su proyecto la casa Kokfelt (1955-1957) en Tisvilde.

Fig. 20. Fotografía de la casa Kokfelt (1955-1957) de Arne Jacobsen.



Los siguientes arquitectos pertenecientes a la tercera generación siguieron las bases de la arquitectura del siglo XX y buscaron cómo ciertos problemas eran resueltos por los que consideraban sus maestros. Uno de ellos, el arquitecto danés **Jørn Utzon**, trabajó con Aalto, estudió la obra de Asplund y visitó a Wright en Taliesin. Se le considera un arquitecto del organicismo tardío porque mostró una actitud hacia la humanidad al igual que Aalto; su visión no estaba basada en una arquitectura mecanicista sino en una arquitectura viva y cálida. Utzon entendía el edificio como una totalidad, el edificio debía de ser construido con afinidad interior y debía mostrar una afinidad entre construcción y naturaleza, como se puede apreciar en su obra Can Lis (1971-1973) situada en un acantilado frente al mar en Mallorca donde realizó unos estudios previos a escala 1:1 para descubrir el potencial del lugar construyendo más tarde un todo orgánico distribuido por

pabellones; la reinterpretación de los materiales locales así como la adaptación al terreno hacen que parezca que la casa surja de las rocas.

Hoy en día, el dialogo entre edificación y lugar sigue estando muy presente. Diseñar sin tener en cuenta el funcionamiento del conjunto, sin tratar a un edificio como un organismo vivo enclavado en un ecosistema, sería considerado por los antiguos maestros como una arquitectura enferma.

Fig. 21. Fotografía de la Can Lis (1971-1973) de Jørn Utzon.

La metodología escogida organiza el trabajo en dos partes. En primer lugar, se lleva a cabo una contextualización histórica de los países nórdicos en relación a su arquitectura moderna para, posteriormente, centrarse en el análisis de tres obras de distintos autores escandinavos.

La primera parte corresponde al segundo punto “La arquitectura nórdica y su contexto histórico”, anteriormente explicado y documentado, dónde se hacía hincapié en la contextualización social y política de los países nórdicos, previa y posterior al movimiento moderno, además de la profundización en el movimiento neoempirista nórdico que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX.

En la segunda parte correspondiente al tercer punto “La vivienda del arquitecto nórdico”, se estudiarán las obras seleccionadas del siglo XX. Dos viviendas propias de distintos arquitectos que se sitúan en distintas regiones de los países escandinavos siendo las escogidas:

Erik Gunnar Asplund con La **Villa Stennäs** (1937) situada en la isla de Lison en Suecia.

Heikki y Kaija Siren con la **Residencia de descanso** (1969) situada en la isla de Lingonsö en Finlandia.

Para realizar un estudio exhaustivo y poder conocer el pensamiento propio de cada uno de los arquitectos, primero se introducirán los principios en los que basaron su arquitectura además de una pequeña contextualización de su biografía y trayectoria profesional. Para abordar el estudio de las obras se establecerán 5 parámetros que permitan establecer un análisis comparativamente objetivo de sus viviendas: Entorno, recorrido, forma, función y materialidad.



3.1 ERIK GUNNAR ASPLUND
VILLA STENNÄS
ISLA LISON, SUECIA
1937

“La idea de que tan sólo lo que es creado y percibido visualmente puede conectarse con el arte es demasiado estrecha. No, todo aquello que percibamos a través de nuestros sentidos, a través del conjunto de nuestra conciencia humana y que sea capaz de provocar sentimientos de deseo, placer o cautivación puede ser arte también.”

Erik Gunnar Asplund (1885-1940)

3.1 Erik Gunnar Asplund: Villa Stennäs. Isla Lison (Suecia) – 1937

Biografía

Erik Gunnar Asplund nació en Estocolmo el 22 de septiembre de 1895 en una familia de clase alta. Estudió y se graduó como arquitecto en el Real Instituto de Tecnología en 1909 y, tras un viaje por Alemania y Bélgica donde acudió por ser un alumno becado, decidió continuar sus estudios en la academia la Klara Skola. Fue aquí donde Asplund comenzó a ser un fiel seguidor del Romanticismo Nacional Sueco, influenciado por sus profesores Ragnar Östberg, Karl Westman, Ivar Tengbom y Karl Bergsten, junto con sus coetáneos Sigurd Lewerentz y Osvald Almqvist. Sin embargo Karl Westman fue uno de los principales motores de Asplund en su primera etapa como arquitecto, fomentándole la recuperación de la tradición y construcción local. Muchos historiadores y críticos han hablado de la biografía de Erik Gunnar Asplund. No obstante, Hakon Ahlberg, amigo personal de Asplund, ofrece una visión más clara y ordenada que permite desplegar su obra en tres etapas comprendidas entre los años 1910 y 1940, donde desarrolló la mayor parte de sus proyectos.

En su primera etapa (1913-1918) destacó la presencia del neoclasicismo de la “*Swedish Grace*”²⁰ donde desarrolló el proyecto de cine Skandia (1922-1923). Empezó a trabajar como arquitecto tras ganar el concurso para la *Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo* en 1913, siendo estos

años significativos para su formación, resultando ser la causa de inspiración para emprender en noviembre su viaje de estudios al Grand Tour por Italia y el sur de Francia. Fue en este viaje cuando Asplund quedó maravillado ante la presencia de la arquitectura mediterránea. Su relación con el Svenska Slöjdföreningen, la asociación de las *Arts and Crafts* suecas que difundían las ideas basadas en el *Deutscher Werkbund*, tuvo lugar en esta etapa²¹. En 1917, tras su viaje a Dinamarca, Asplund descubrió los paisajes y la arquitectura nórdica, de donde tomó como referencia para la construcción de la *capilla de Bosque* (1920), un pabellón de caza de la finca en Liselund.

Fig. 22. Fotografía Erik Gunnar Asplund.

20. *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.

21. La *Deutscher Werkbund* fue una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich por Hermann Muthesius. Fue una organización importante en la historia de la Arquitectura moderna, del diseño moderno y precursora de la Bauhaus.

En su segunda etapa (1918- 1930) , denominada "Interludio clásico" según Ahlberg, su diseño tuvo un punto de inflexión en la interpretación clasicista; Asplund comenzó a utilizar elementos y recursos de la arquitectura internacional en su arquitectura. En parte se debió gracias a los viajes de estudios que emprendió entre los años 1920-1930 a Estados Unidos, Alemania e Inglaterra buscando nuevas ideas. Por otro lado, en el panorama sueco, el clasicismo desembocó en el neoclasicismo, si bien Asplund supo cuidar la imagen tosca y brutalista que desprendían los edificios de este nuevo movimiento, supo ofrecer a su vez su toque personal. En 1925, el Comité para la aplicación del ayuntamiento de Gotemburgo, uno de los proyectos más importantes de Asplund, aceptó tras varias propuestas el nuevo diseño.

Tras el proyecto y la inauguración de la Biblioteca de Estocolmo, en Suecia, se empezó a considerar a Asplund como arquitecto esencial de la región y pieza clave en el panorama internacional. Es por ello que se le confió el encargo de la Exposición de Estocolmo de 1930, proyecto que marcó el inicio de su última etapa (1930-1940). Cabe destacar que esta etapa no fue bien valorada por su amigo Ahlberg. La idea de que Asplund abandonase la tradición aceptando los nuevos estilos internacionales en su nueva arquitectura tras la Exposición de Estocolmo, no fue muy bien aceptada por algunos arquitectos clasicistas; para los suecos Asplund fue una decepción y también para sus fieles y amigos, exigiéndole al maestro que se mantuviese en la norma y la tradición.

Sin embargo, fue el período de cambios en la vida y obra del arquitecto que le acabaron llevando al funcionalismo. Asplund pasó en ese momento a ser reconocido como 'funkí'. Sus obras comenzaron a adoptar un carácter más organicista, desprovistas de ornamento y patrones repetitivos.

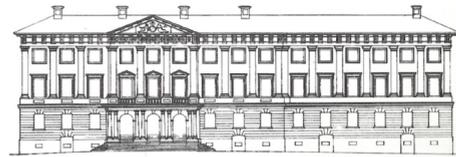
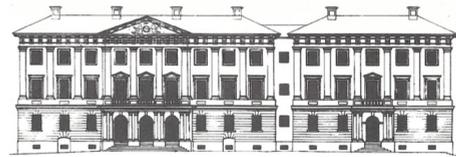


Fig. 23. Alzado de propuesta de 1925 para la ampliación del ayuntamiento de Gotemburg de Gunnar Asplund.

Fig. 24. Alzado de propuesta de 1934 para la ampliación del ayuntamiento de Gotemburg de Gunnar Asplund.

Fig. 25. Alzado de propuesta de 1936 para la ampliación del ayuntamiento de Gotemburg de Gunnar Asplund.



En sus propuestas finales, Asplund invitaba a los usuarios a participar en el proyecto a medida que iban recorriendo el espacio envuelto por agua, terreno y naturaleza. Fue entonces cuando Asplund dio una lección de integración entre racionalismo y funcionalidad. Los arquitectos que le comenzaron a seguir desde sus inicios se mantuvieron leales excepto algunos como Östberg, su maestro, quien no llegó a aceptar el abandono de la arquitectura neoclásica. Tras su ingreso como profesor en 1931 en la Escuela Politécnica de Estocolmo, Asplund comenzó a enseñar a sus alumnos la importancia de una arquitectura funcionalista, destacando aspectos como el confort, la calidez y la creación de un hogar que se adaptase al entorno.

Las duras críticas hacia su nuevo pensamiento y su manera de enseñar provocaron que Asplund se apartase

del funcionalismo, centrándose en el proyecto de los *Almacenes Breidenberg* (1933-1935). Durante estos años también reanudó el proyecto de la ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo y reemprendió el proyecto del *Crematorio para el Cementerio Sur de Estocolmo* (1916-1940), combinándose con la obra de Sigurd Lewerentz. En este último periodo, se puede observar la gran madurez que el arquitecto adquirió tras sus anteriores etapas.

Fig. 26. Fotografía de los Almacenes Breidenberg (1933-1935) de Gunnar Asplund.



Fue entonces, el 20 de octubre de 1940, cuando Erik Gunnar Asplund falleció en Estocolmo con 55 años a causa de un ataque al corazón, siendo incinerado y enterrado en el Cementerio del Bosque.

“La contribución de Asplund a las batallas arquitectónicas de nuestra era fue exclusivamente la del arquitecto, no la del “dialectico” que es ajeno al arte de la arquitectura. Como muchos de aquellos colegas que compartieron sus objetivos, luchó para crear armonía en su trabajo, para atar juntos los hilos de un futuro vivo con aquellos de un pasado vivo.”²²

El contacto con la naturaleza, hombre incluido, estaba claramente discernible en todos los proyectos de Asplund. Se podría escribir mucho sobre su arte y sus diferentes fases, pero si uno las estudia encontrará siempre ese subyacente contacto de reconciliar el arte con la vida.

Fig. 27. Fotografía del Cementerio Sur de Estocolmo (1916-1940) de Asplund & Lewerentz.

22. AALTO, A. (1983). “E.G. Asplund in memoriam” en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, número 157, p. 54. <<https://raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/199056/298100>> [Consulta: 15 de agosto de 2021].

Método y pensamiento

Antes de abordar el caso de estudio es importante conocer los principios y el método proyectual en el que Asplund basó su arquitectura. En su método ciertos aspectos como el respeto hacia el contexto, la conciencia del pasado, el uso de la luz, el uso de materiales locales y la vinculación sentimental han sido notorios a lo largo de su obra. La toma de conciencia del lugar y el respeto hacia el contexto revelan la profundidad de su pensamiento y sabiduría, y denotan la influencia recibida de sus antepasados y las distintas corrientes a las que se mostró sensible. Los viajes que realizó a lo largo de su vida, sobre todo al finalizar sus estudios, le permitieron conocer otras culturas y adquirir un cierto sentido de trascendencia de los espacios, teniendo presentes las distintas atmósferas que conforman el lugar.

El uso de la luz fue un elemento que Asplund siempre tuvo presente en su obra, como expone José Manuel López Peláez en su tesis doctoral *La Arquitectura de Gunnar Asplund* hablando sobre el Ayuntamiento de Gotemburgo:

“[...] 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. [...]”²³

La naturaleza y el entorno tienen un papel fundamental en su obra y en la arquitectura de Suecia en general. Allí los alrededores no son jardines, la naturaleza se apropia del espacio y consecuentemente de la mano de la naturaleza viene la importancia del uso de materiales locales; Asplund explotará las posibilidades de la madera, material local de los países escandinavos.

Sin duda alguna, su arquitectura fue el concluyente transcurso de una larga trayectoria; un viaje en el que la mente del arquitecto fue influenciada por el conocimiento y la verdad para ayudar en la búsqueda del método, un método que le ayudase a concebir un modo de comunicación, un modo de proyectar la arquitectura.

23. LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. (1997). *La arquitectura de Gunnar Asplund: desde el estudio de las propuestas para ampliar el tribunal de Gotemburgo*. Tesis Doctoral. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

VILLA STENNÄS.
Isla Lison, Suecia.
1937



La Casa Stennäs fue construida por Asplund en 1937 obedeciendo a un programa de verano que el propio arquitecto construyó para él y su familia al sur de Estocolmo. situada en la formación del archipiélago de Skagard, en la bahía de Hästnäsvisken, un paisaje oceánico marcado geológicamente por el movimiento de un glaciar a 60km de la capital. Asplund incorporó su conocimiento histórico de la cultura y tradición sueca y una visión poética y organicista del mundo natural combinándolo con un modernismo muy moderado en la construcción de la casa.

En el lugar, propiedad de la familia, se disponen siete módulos, dos de ellos correspondientes a la vivienda, que se protegen del viento del norte y se abren hacia el Mar Báltico. El resto se sitúan de una manera estratégica en la parcela dando servicio a la casa, siendo estos: la sauna, el baño y zonas de almacenaje.

Coordenadas:

58°55'09.2"N 17°46'06.1"E

Año: 1937

Localización: Hästnäsvägen 55, 148 97 Sorunda, Suecia

Programa: Residencia de verano

Fig. 28. Fotografía de la Villa Stennäs.



Veinte años después de la construcción de Villa Snellman, Asplund publicó el proyecto de Villa Stennäs para tener un lugar de encuentro y refugio con su familia en periodos vacacionales. Al igual que ocurrió con Snellman, tras finalizar la construcción y presentar el reportaje de Villa Stennäs, Asplund no quiso hacer un énfasis en la intención del proyecto; presentó la propuesta hablando de la relación con el lugar y su método de implantación y explicó cómo la vivienda nace en una pradera verde surgiendo la edificación de las rocas, donde la relación con la naturaleza era el objetivo a alcanzar.

"... La casa se coloca como un límite junto a la parte meridional de una de las montañas. Se dispone un espacio de patio, hacia el suroeste, protegido contra el viento y separado de la zona de cocinar. El ámbito al aire libre que se utiliza a diario no corresponde a las vistas, sino que está abierto a este patio... El camino de entrada se

inicia junto al garaje y el aparcamiento de bicicletas. En la zona más alta, en el bosque de abetos, están la casa secreta y las cubas de estiércol vegetal. Fuera, en la gran pradera, el pozo. Abajo, a la orilla del agua, las casetas de los barcos y del bricolaje se sitúan muy cerca del largo muelle."²⁴

Asplund estudió cuidadosamente el terreno y la orientación de la villa dentro de la parcela, y decidió situarla cara a la bahía en dirección norte a sur. Aunque en un primero momento barajó la posibilidad de situarse a lo largo de un eje este-oeste para conseguir una máxima exposición al sol en los dormitorios y el salón, finalmente decidió asentarse sobre el afloramiento rocoso en sus diferentes

Fig. 29. Fotografía aérea de la Villa Stennäs.

24. ASPLUND, E. G. (2002). *Escritos 1906 / 1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis



desniveles, consiguiendo así que el jardín lo conforme el propio paraje natural y haciendo que la villa se lea en su conjunto.

La importancia que Asplund le dio a la comprensión del lugar como totalidad quedó reflejada en el proyecto; las rocas, así como su vegetación, se unieron al giro de las piezas, llegando a actuar en conjunto como un único elemento. Villa Stennäs es un claro ejemplo de yuxtaposición y sustantivación en la arquitectura. Pensar que la adaptación al lugar es un rasgo característico y propio de esta Villa resulta insuficiente porque, a pesar de que Asplund pudo escoger el lugar idóneo para su propia vivienda, siempre mostró una gran conexión y profundización con el paraje natural en todos sus proyectos, como pudo observarse en especial en su última etapa donde el organicismo pasó a formar parte de su obra.



Fig. 30. Fotografía de la Villa Stennäs.

Fig. 31. Plano de situación de la Villa Stennäs.



Recorrido

El lugar donde se emplaza la vivienda Stennäs muestra el valor que Asplund le concedía al recorrido hacia el acceso de sus viviendas. Al igual que en Villa Snellman, previamente es necesario atravesar los elementos del paraje natural que conforman y articulan el espacio exterior para llegar hasta el interior; las rocas y la vegetación se unen acompañando el giro de la casa, la escala y su orientación, logrando relacionar la vivienda con el hábitat.

Asplund de alguna forma obligaba a los usuarios a abandonar el coche antes de llegar a la vivienda. El acceso a la parcela en Villa Stennäs se ubica al oeste donde se inicia el camino hacia la residencia y donde se encontraba un pequeño garaje cubierto. Esto implicaba que la aproximación a la casa se hiciera a pie desde ese punto, conectando así con el entorno.

La idea del coche hasta el acceso principal de la vivienda no tenía lugar en sus obras al no contar con una zona de acceso rodado. Sin duda alguna, la forma de tratar el recorrido era un punto característico de Asplund, como se puede apreciar en el proyecto del *Cementerio Sur de Estocolmo* (1916-1940). El coche también quedaba atrás en el acceso, el acto de andar a través de la naturaleza era un ritual que obligaba a desconectar de lo rutinario y conectar con la esencia del espacio. De alguna forma, quedó plasmada la admiración que presentaba el arquitecto hacia la arquitectura oriental; los japoneses le daban mucha importancia a la transición exterior e interior y a los recorridos en sus viviendas.

Fig. 32. Fotografía de uno de los accesos al interior de la Villa Stennäs.

Al comparar la residencia realizada para la familia Snellman con la Villa Stennäs se observa que la diferencia fundamental fue la distribución y separación de los módulos. Villa Stennäs cuenta con seis módulos estratégicamente repartidos en la parcela, mientras que Villa Snellman no cuenta con módulos; las estancias se agrupaban en el bloque de viviendas al igual que la sauna que se encontraba vinculada al volumen de la vivienda. Asplund optó para su propio hogar por la separación de usos creando distintos recorridos y ambientes exteriores, como se puede observar con el baño, la sauna, los almacenes y la leñera. Esto mostraba la gran importancia que el arquitecto le daba al exterior, a su relación con la naturaleza y la influencia de la cultura japonesa como se observa en la colocación del baño, que se encontraba separado 40 metros de la vivienda.

El rito de la sauna era para Asplund una acción ceremonial, por ello el camino hasta ella también debía serlo. El recorrido hasta la sauna manifiesta la importancia de la tradición vernácula en la cultura nórdica situando el bloque de la sauna de una manera estratégica al igual que en el resto de viviendas nórdicas. La presencia de un lago era esencial para los baños fríos y el ritual de la sauna por ello Asplund ubicó el habitáculo en la zona próxima al lago, estableciendo una relación visual con éste.

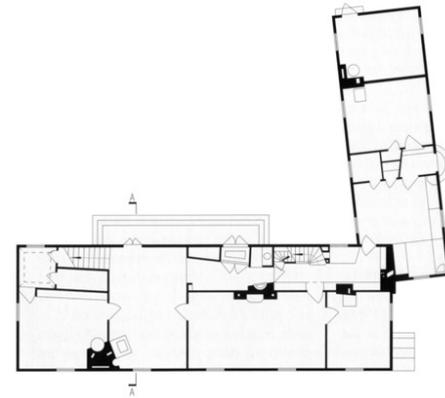
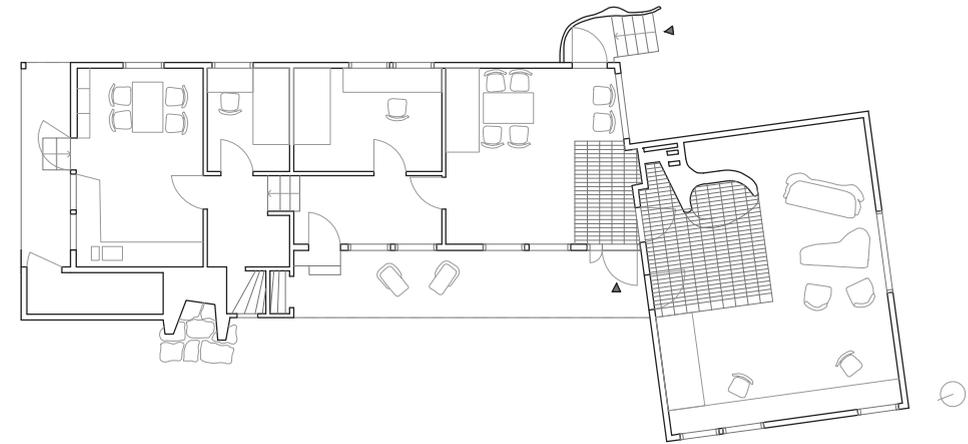


Fig. 33. Planta baja de la Villa Snellman.

Fig. 34. Plano de emplazamiento de la Villa Stennäs con los distintos módulos.



Villa Stennäs consta de dos cuerpos de viviendas con un total de 130 metros cuadrados que, a pesar de la aparente simplicidad, muestran acciones distintas que reflejan lo que Asplund trataba de conseguir. Cabe destacar que las piezas no son perpendiculares entre sí, el giro de los volúmenes entre ellos es algo más de unos noventa grados, al igual que en Villa Snellman; la acción del quiebro consigue acogerse al camino de llegada a la casa, definiendo con minuciosidad el espacio que la conforma.

La casa se desarrolla en una sola planta que, a medida que se recorre, muestra distintos desniveles debido a la topografía. De este modo, la vivienda queda fragmentada en dos piezas: en el bloque más corto se aloja al salón y en el más largo se encuentra el resto del programa. El acceso principal se produce en la intersección de ambos cuerpos, justo dónde se encuentra la chimenea, elemento característico de la casa. El fuego, como elemento

con gran poder de atracción, tiene la capacidad de reunir a las personas desde tiempos remotos. La chimenea es la herramienta principal que provoca el giro. La figura geométrica del círculo se fusiona con los dos rectángulos actuando como la vértebra de la vivienda. La reflexión de José Manuel López-Peláez en su libro 'La arquitectura de Gunnar Asplund' permite entender la importancia de la chimenea y la existencia de lo cálido en las viviendas nórdicas; hay que recordar que la luz en los países del norte es escasa; el fuego juega un papel fundamental en los espacios escandinavos dotando a las atmósferas de la calidez que necesitan.

Fig. 35. Planta la Villa Stennäs.



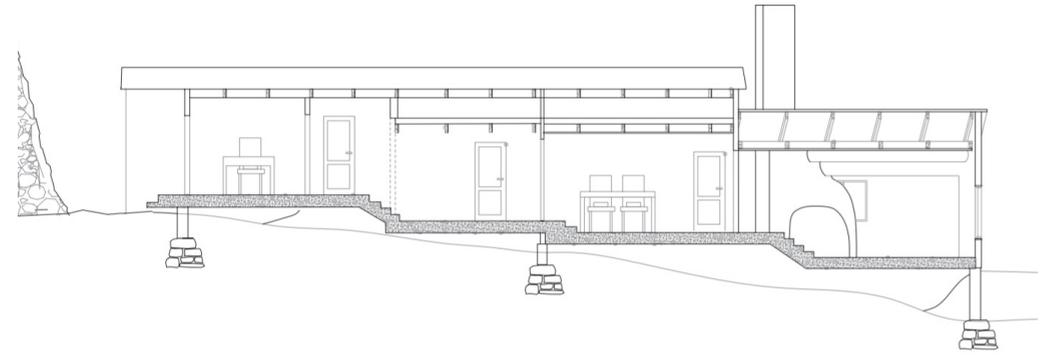
El acceso a las distintas partes de la casa se realiza atravesando una pequeña sala de estar, donde se produce el giro. Las entradas de acceso a la vivienda vuelcan a un hall principal próximo a la chimenea y al salón principal, pudiéndose observar un cambio de pavimentación pensado para indicar el cambio a distintas estancias. La entrada principal se encuentra en el porche de cara al oeste mientras que la secundaria se encuentra ubicada en la cara este tras el ascenso por la escalera. Gracias al quiebro de los volúmenes, la zona de día queda orientada hacia el sur a las vistas de Hästnäsvisken, mientras que el bloque donde se ubica el resto de estancias queda orientado sur-norte volcando al camino de acceso y al gran roble que define el espacio previo al porche de entrada.

El interés de Asplund por la fusión de la tradición y el funcionalismo moderno se puede observar en el interior; el programa y su funcionalidad permiten el movimiento de la casa generando distintos vínculos al exterior gracias a las múltiples conexiones.

Apesar de la separación temporal entre el proyecto de la casa Stennäs y la Villa Snellman, encontramos algunas herramientas que se mantienen. La forma de llegada y de acceso surgen del plano de situación, la planta está condicionada al lugar donde la casa se asienta, las relaciones de uso y los espacios definidos se organizan en función del exterior.

La forma en la que Asplund trató la planta puede observarse también en Villa Snellman: el espacio gira en torno a un elemento organizador como lo es el pasillo. A la mano derecha del acceso Asplund coloca de manera estratégica la sala de estar; la zona de día y de descanso debía de contar con una buena orientación y vistas a la bahía de Hästnäsvisken. Siguiendo el recorrido del pasillo de sur a norte, la vivienda comienza a ascender en

Fig. 36. Fotografía desde el salón hacia el hall de entrada.



distintos desniveles, encontrándose un pequeño dormitorio con un pequeño baño (aunque el baño principal se sitúa en el exterior de la casa en un módulo aparte al estilo "ofuro"²⁵), continuando el pasillo en dirección norte se sitúa al final de la vivienda la cocina con pequeña zona de comedor.

Un rasgo característico de la vivienda son las ventanas y su colocación, Asplund reflexionó sobre la importancia de mantener el contacto visual con el exterior incluso si descansabas sobre el sofá. Las ventanas se sitúan de una manera estratégica; la altura y dimensión se adaptaron a las necesidades interiores del propio uso de la planta y gran parte de ellas no disponían de partición central. Se orientaron además buscando la mayor entrada posible de luz, en los países nórdicos, esta juega un papel importante en el diseño de las viviendas que, junto con la iluminación del fuego, genera calidez en el interior de la vivienda.



Fig. 37. Sección por el pasillo de la Villa Stennäs.

Fig. 38. Fotografía del baño exterior de la Villa Stennäs.

25. El *ofuro* es la forma de baño más común en Japón. En Japón dividen la zona del baño, colocando en una habitación pequeña separada el inodoro, y en otra la zona destinada a bañarse.



Asplund optó por una materialidad tradicional en Villa Stennäs propia de los países nórdicos, diferenciándola de Snellman en la fachada, ya que soluciona tanto los acabados exteriores como los interiores en madera. Así, la fachada se resuelve con tablones diseñados por Asplund, dispuestos horizontalmente y pintados en blanco extendiéndose más allá del zócalo. El método que utilizó Asplund para proyectar la villa, recuerda a la cabaña primitiva noruega hytte muy común en las familias del norte. Necesariamente hay que recordar que el bosque es el principal recurso natural de los nórdicos y la materia prima por excelencia proviene de ellos. Es común observar que construcciones de la zona hagan uso de ella, destacando la importancia que le otorgan a la tradición y al contexto histórico y cultural.

El mobiliario fue diseñado por Asplund, quien recibió ayuda de los agricultores de la zona facilitándole la mano de obra y el material. En su vivienda nos encontramos con mobiliario compuesto en su mayoría de madera, la cual aportaba calidez y confort al interior; un mobiliario basado en líneas sencillas y ligeras curvas.

La estructura de la casa fue resuelta en madera al igual que Snellman y las paredes se protegen con una gruesa capa de aislante entre ellas debido a que finalmente la casa se usó también en época invernal. Aunque la madera fue el material constructivo predominante, Asplund utilizó ladrillo rojo para indicar los cambios de estancia entre los distintos desniveles.

Fig. 39. Fotografía exterior de la villa Stennäs.



Fig. 40. Fotografía desde el hall de entrada hacia la cocina.

Fig. 41. Fotografía del salón.

Tras el análisis y comparación de las dos viviendas que proyectó Asplund se pueden extraer una serie de conclusiones que responden a las cuestiones planteadas al inicio del trabajo. En el apartado de Método y pensamiento, se establecieron las bases de su arquitectura, estudiando las distintas etapas estilísticas que atravesó. En ese punto es donde se encuentra lo más significativo a la hora de analizar de qué modo cambió su arquitectura a la hora de construirse para sí mismo.

En Villa Stennas, a pesar de que se encontrarse en un momento de su arquitectura donde el movimiento moderno predominaba, decidió proyectarse la villa desde el deseo de habitar en relación con la naturaleza, donde gobernase la paz, el silencio y la tranquilidad; un lugar de retiro, fuera de ornamentos y de estilos. Tenía que escapar de lo que el mismo defendía; implantando la vivienda como una arquitectura anónima deshaciéndose así de la tendencia arquitectónica del momento.

De alguna forma Asplund buscaba tratar su casa de manera distinta al resto de sus obras; la importancia de lo tradicional y local fue notoria, centrándose solo en la condición de habitar y en el lugar como comentaba Bruno Zevi en uno de sus artículos: "Asplund proyectó la villa como un organismo arraigado al suelo y sumergido en la naturaleza."²⁶

Aun así, existen puntos de su arquitectura que son invariables; la importancia de la naturaleza, el uso de materiales locales o el recorrido hacia la vivienda seguían estando presentes en el método de proyectar sus obras. Pese a ello, en su vivienda, la gran diferencia se encontraba en la disposición de la planta y sus usos; en Villa Stennas se evidencia la influencia que tuvo la cultura y arquitectura oriental sobre el arquitecto, algo que no se llega a observar en las viviendas que realizó para sus clientes.

26. ZEVI, B. (1949) "La arquitectura orgánica frente a sus críticos" en Boletín de la Dirección General de Arquitectura, vol. mayo 2016. <http://www.upv.es/entidades/CIA/menu_urlpc.html?//www.upv.es/entidades/CIA/info/U0722091.pdf> [Consulta: 28 de agosto de 2021]



3.2 HEIKKI Y KAIJA SIREN
RESIDENCIA DE DESCANSO
ISLA DE LINGONSÖ, FINLANDIA
1969

“No me río o me lamento, o suspiro, la oscuridad del bosque respira en la proximidad, el rojo de las nubes donde el sol se hunde profundamente, el azul de las tempestuosas colinas se queda dormido, la fragancia de las flores, la sombra del agua, con todo esto, está hecha la canción de mi alma.”

Eino Leino , Nocturne, 1903. Cit. en Russell Walden

3.2 Heikki y Kaija Siren: Residencia de descanso en Lingonsö (Finlandia)- 1969

Biografía

Heikki Siren nació en 1918 en Helsinki, Finlandia. Su padre, Johan Siegfried Siren fue uno de los máximos exponentes del neoclasicismo nórdico y autor de obras como el *Edificio administrativo para Lassila & Tikanoka (1935)*, para quien más tarde trabajó antes de fundar su propio estudio con Kaija Siren. Heikki estudió en la Universidad Tecnológica de Helsinki hasta 1946 y realizó varios viajes por Inglaterra, Francia, Alemania e Italia para nutrirse de distintas culturas antes de iniciar su carrera profesional. Katri (Kaija) Anna-Maija Helena Siren nació en 1920 en Kotka, Finlandia. Estudió también en la Universidad Tecnológica de Helsinki hasta 1948 y tras finalizar sus estudios realizó una serie de viajes por Europa al igual que Heikki. Además de la actividad con su marido en el estudio, tuvo un papel fundamental y una posición pública relevante en relación con la arquitectura social y hospitalaria, trabajando en la década de 1980 como miembro del Consejo de las Artes.

En el año 1944, la pareja de arquitectos decidió unirse en matrimonio fundando en 1949 su propia oficina de arquitectura, donde desarrollaron la mayor parte de su obra. Su trabajo es prolífico, pero a su vez desconocido, a diferencia de la repercusión que tuvieron otros arquitectos en su país como Alvar Aalto o Viljo Revell.

Cabe destacar que el padre de Heikki Siren también sufrió una desatención similar; la única publicación individual que obtuvo fue un catálogo para la exposición «J. S. Siren. Arkkitehti 1889-1961», en 1989, organizada por el Museo Finlandés de Arquitectura. Por razones desconocidas, la atención focalizada sobre una única obra de los arquitectos les condujo al olvido, quizás porque, a pesar de la excelente trayectoria profesional del matrimonio, la atracción generada por figuras de peso provoca en otros, a modo de reacción, el ensombrecimiento.²⁷



Fig. 42. Fotografía de Johan Sigfrid Sirén (1889-1961), padre de Heikki Siren.

27. GIL, P. (2014) “Luces del norte: la presencia de lo nórdico en la arquitectura moderna”. 1a ed. Buenos Aires: Nobuko, 2014. [Consulta: 28 de agosto de 2021]

Protagonizaron un intercambio entre su propia cultura y la cultura occidental, con influencia de la arquitectura japonesa, favorecida por la estrecha relación entre Japón y Finlandia tras la consecución de la independencia finlandesa en 1917, al haber compartido la Unión Soviética como enemigo común. A raíz del éxito que tuvo la tradición japonesa en el panorama finlandés, obras importantes como la propia *residencia de verano de los Siren en Lingönso (1966-1969, Finlandia)* se mostraron receptivas a esta influencia.

Pero sin duda alguna, destacaron por su rigurosidad y su fidelidad de cara al proceso proyectual; su arquitectura sencilla y elegante anclada al trabajo meticuloso fue sin duda una herencia del padre de Heikki, quien también demostró una gran austeridad a lo largo de su carrera profesional. por la asociación SAFA (Asociación Finlandesa de Arquitectos), de quien recibió una medalla diseñada por su hijo, el escultor Hannu Siren.

Método y pensamiento

Su arquitectura se basó en lo esencial, al igual que en la arquitectura japonesa. La relación con el entorno natural, las proporciones y modulaciones, los sistemas constructivos, los elementos móviles, el empleo de la madera como material primario o los espacios de transición nos hablan de la estrecha relación que tuvieron los arquitectos con el método proyectual y la filosofía de las ciudades orientales.

Los Siren entendían la belleza del entorno circundante en cada una de sus obras como una representación e imagen de la humanidad, de ahí la importancia que le daban al famoso poema de Eino Leino (Nocturne, 1905):

“No me río o me lamento, o suspiro, la oscuridad del bosque respira en la proximidad, el rojo de las nubes donde el sol se hunde profundamente, el azul de las tempestuosas colinas se queda dormido, la fragancia de las flores, la sombra del agua, con todo esto, está hecha la canción de mi alma.”



Fig. 43 Fotografía del estudio de Heikki y Kaijia Siren en su residencia habitual. Lauttasaari, Finlandia.



El matrimonio de arquitectos mostraba real preocupación por el respeto hacia la cultura del lugar y la implantación del objeto arquitectónico, prestando especial importancia a la búsqueda de los orígenes para poder realizar un proceso proyectual correcto y coherente. A pesar de la influencia de la arquitectura oriental, también influyó notoriamente en ellos la obra de Mies Van Der Rohe, pudiéndose observar en las *Viviendas Residenciales en Tapiola (1963, Finlandia)*, en el edificio *KOP (1968, Helsinki)* o en la *Capilla de Otaniemi (1957, Espoo, Finlandia)*.

Además, la observación en el diseño que había practicado Heikki con la construcción de veleros les ayudó a encontrar soluciones más funcionales a partir de elementos mínimos. La pareja estuvo interesada en las experiencias más ancestrales de su país y de otros. De acuerdo con Jürgen Joedicke, “la arquitectura autóctona anónima es uno de los recursos de inspiración para ambos arquitectos.

Lo que encontraban fascinante en ella no era su simplicidad y originalidad sino su poder creativo, su certero instinto.” Fueron autores desconocidos internacional y nacionalmente, destacando a pesar de su correcta profesionalidad y meticulosidad constructiva como arquitectos de la arquitectura anónima.

Fig. 44 Fotografía de Heikki y Kaija Siren en su estudio de su residencia habitual. Lauttasaari, Finlandia.



A pesar de la riqueza que muestra el proyecto, la obra de los Siren es bastante desconocida internacionalmente, debido al foco mediático puesto en los arquitectos más consagrados. La residencia de verano se encuentra situada en la isla de Lingonsö, en el archipiélago de Barosund, al suroeste de Helsinki, caracterizado por su origen rocoso con un alto grado granítico en la costa además de una vegetación densa en el interior, siendo ahora propiedad de la familia Siren.

La vivienda se sitúa próxima al mar en el lado más protegido de la isla para evitar el excesivo viento marino, contando con un embarcadero que ofrece servicio al refugio.

La residencia se compone de piezas independientes dispuestas simuladamente de un modo aleatorio recordando a las tradicionales granjas finlandesas.

Coordenadas:

59°53'45.2"N 23°49'50.1"E

Año: 1966-1969

Localización: Lingonsö, 10270
Raseborg, Finlandia

Programa: Residencia de verano

Fig. 45 Fotografía del exterior de la residencia tomada desde la llegada del embarcadero. Lingonsö, Finlandia



Kaija y Heikki Siren mostraron preocupación ante la forma de implantación del proyecto en el lugar. La construcción de la vivienda no fue una tarea fácil, a diferencia de su lugar de residencia en Lauttasaari, que sí disponía de circulaciones rodadas alrededor de la vivienda. El punto elegido para su implantación en la isla debía ser un lugar inhabitado, aislado y la orientación tenía que asegurar la máxima protección del refugio frente al mar. Para lograr estos objetivos, una de las primeras tareas previas a la realización de la vivienda fue la construcción de un espigón en el embarcadero. El refugio se abrió en dos direcciones, hacia el noroeste y hacia el sureste. Era importante protegerse frente al mar sin cerrarse a este, y optaron por un espacio central que articulase toda la vivienda.

Esta herramienta es muy común en los Siren; se puede observar también en la *Villa Siren en Lauttasaari*.

Su obra destaca por tener como protagonista la abundante naturaleza del entorno, a lo que se suma la importancia de lo espiritual en el refugio, como ocurre en la *capilla Otaniemi* realizada en 1957.

Fig. 46 Fotografía aérea del lugar extraída de Google Earth.



Es por ello que, además de la vivienda, construyen en la isla una pequeña ermita alejada del resto del complejo, que denominarán «pabellón del mar» por su apertura hacia este, buscando maximizar la conexión con el entorno y permitiendo la reflexión personal hacia el ámbito religioso o místico tan significativo para ellos, como confirmaba su hijo Jukka Siren:

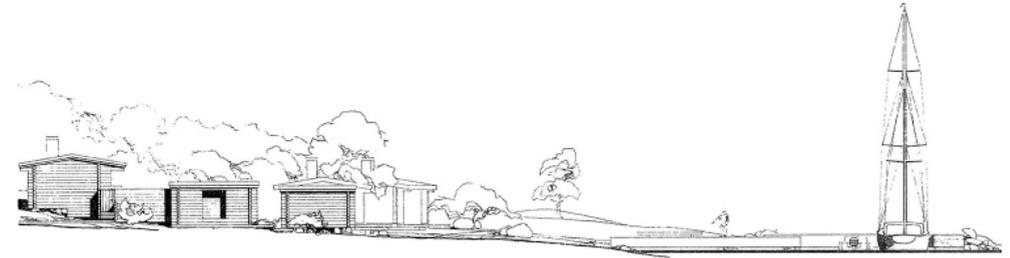
“Es este pabellón, [...] un lugar donde la naturaleza y hombre se encuentran. Un lugar donde el hombre se conoce a sí mismo, protegido del viento y el frío. Aquí puede meditar, observar la luna, las estrellas, oír cómo rompen las olas contra las rocas.”²⁸



28. SIREN (1978). Finnish Architecture. Helsinki: The Otava Publishing Co., p.16.

Fig. 47 Fotografía del exterior de la capilla de la vivienda.

Fig. 48 Fotografía del exterior de la capilla de la vivienda.



Situados en la isla, la única forma de recorrerla es a pie, puesto que se trata de una isla inhabitada cuya longitud máxima no supera los 500 metros. El acceso a ella únicamente se puede realizar por vía marítima a través de una pequeña embarcación, siendo también esta la única manera de proveer a la casa de sus necesidades básicas. La vía de acceso a la isla refleja la pasión y la afición que mostraba la familia Siren hacia el mundo náutico (en otras de sus obras se puede contemplar como referente). Heikki Siren estaba fascinado por la meticulosidad y el método de construcción de las embarcaciones.

Las posibilidades de entrada a la vivienda son varias, puesto que no existe una única puerta; las distintas estancias en células independientes cuentan con entrada propia. Las piezas que conforman el volumen se encuentran conectadas a través de un recorrido exterior formado por una plataforma de madera parcialmente protegida por aleros perimetrales. Esto nos recuerda a las casas japonesas tradicionales, que disponían de recorridos exteriores para acceder a las distintas estancias. De alguna forma, el modo que tuvieron de tratar el recorrido se puede asociar a la estrecha relación que tuvieron con

el mundo oriental y a la fascinación por su cultura y su método de construcción ancestral. La residencia quedó condicionada de esta forma a la cultura oriental, a su espiritualidad y a la condición de habitar.



Fig. 49 Alzado General de la Vivienda de Descanso y el embarcadero.

Fig. 50 Fotografía de la tarima exterior que conecta con el resto de bloques.

La disposición de las piezas y su proximidad entre ellas, además de la repetición de los mismos mecanismos, aportan una sensación de unidad al conjunto. De alguna forma, la vivienda de descanso en Lingonsö recuerda a la arquitectura careliana que describe Alvar Aalto: “[...] un edificio que empieza por una sola célula humilde o por edificios embrionales dispersos –cobertizos para personas y animales– y que crece año tras año. [...] La ‘gran casa careliana’ puede en cierto sentido compararse a un grupo biológico de células o a un conjunto mayor de formas cristalinas”.²⁹

La forma de crecimiento de este tipo de arquitectura no es desconocida para ellos. En su residencia habitual en Lauttasaari utilizan esta misma herramienta para desarrollar la planta, pues, a pesar de que el objetivo era distinto, la manera de disponer las distintas células acabó resultando muy similar a la del proyecto de Lingonsö.

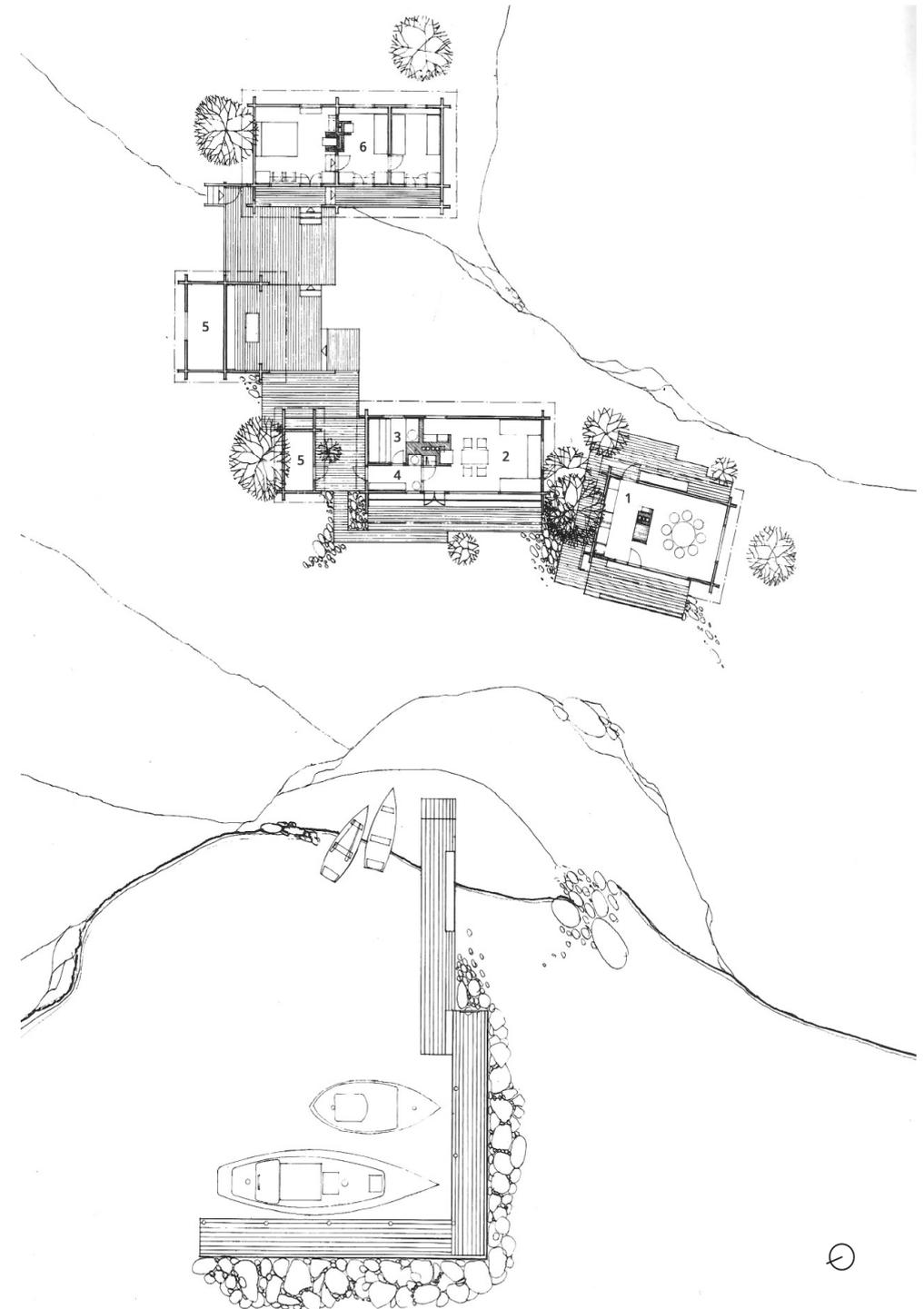
Al hacer referencia a que el objetivo fue distinto, se hace alusión a que la planta de Lauttasaari fue ampliada en dos etapas distintas, primeramente, por la necesidad de aumentar su núcleo familiar y, en segundo lugar, por la necesidad de incorporar el estudio en su lugar de residencia. Sin embargo, en su vivienda vacacional el proceso de proyectar fue distinto; partieron desde el inicio de una distribución ordenada en función de los usos de cada uno de ellos. La orientación de los distintos elementos que componen la vivienda huye de

una posición en contacto directo con el mar, retranqueándose ligeramente y generando a través de la colocación de las células una especie de “U”, con un pequeño patio sobre el que vuelcan todas las estancias, y que ofrece una protección frente al viento y una mayor privacidad al pabellón destinado a dormitorios.

La vivienda se compone de seis bloques sin contar la capilla, todos ellos conectados entre sí. En el bloque uno encontramos la cocina alejada del resto de estancias, en consecuente bloque, encontramos las estancias tres y cuatro donde se sitúa la sauna y su entrada, la cual fue construida primeramente compartiendo ubicación con la estancia dos, el salón. En los dos bloques intermedios que corresponden al cinco, se sitúan los espacios de almacenamiento y por último en el bloque seis se encuentran los dormitorios.

Fig. 51 Planta General de la Vivienda de Descanso y el embarcadero.

29. SCHILDT, G. (2000). “La arquitectura de Carelia” en Alvar Aalto. De palabra y por escrito. Madrid: El Croquis Editorial, p.165.



Observando la casa se pueden apreciar matices que no se reconocen como rasgos proyectuales habituales de la cultura nórdica. Nuevamente se distingue la influencia oriental en la forma. En primer lugar, por las plataformas perimetrales que conectan las distintas piezas aportando cohesión. Estas plataformas destacan en número a diferencia de las utilizadas en la cultura finlandesa. Además, los aleros que permiten la circulación exterior recuerdan a los *engawa japoneses* tradicionales, bordeando el perímetro de los distintos elementos para protegerlo de las duras condiciones del clima nórdico, haciendo más llevadera la salida al exterior en época invernal.

Como culminación de la planta, en 1969, Heikki y Kaija decidieron construir un pabellón de descanso alejado del lugar de residencia, ubicándolo en la orilla opuesta del emplazamiento de la vivienda, con acceso a pie. La disposición y construcción fue sencilla y rebuscada a su vez; los soportes que sujetaban el pabellón se asemejan al bosque; su apariencia tosca y natural conecta con la construcción finlandesa tradicional. La envolvente transparente que configura el volumen del pabellón recuerda sin duda al proyecto de la *Capilla Otaniemi (1957)* y envuelve al hombre con la naturaleza, tal como describió Helmut Borchardt en su libro 'Hombre y Arquitectura':

"Es este pabellón [...] un lugar donde la naturaleza y hombre se encuentran. Un lugar donde el hombre se conoce a sí mismo, protegido del viento y del frío. Aquí puede meditar, observar la luna y las estrellas, oír como rompen las olas contra las rocas." ³⁰



Fig. 52 Fotografía desde el exterior a una de las estancias de la vivienda.

30. BORCHERDT, Helmut. (1965). "Hombre y arquitectura". Op. Cit. 5, p. 16.



La casa presenta exteriormente dos materialidades claramente diferenciadas, la madera y el vidrio, que responden a la intención de los Siren de relacionar el espacio exterior con el interior. La residencia se resuelve con el método tradicional de troncos blocados, siendo el procedimiento constructivo y su composición el fruto de la necesidad a una respuesta. El difícil acceso a la zona condicionó también la elección del material. La construcción en una isla inhabitada obligó a emplear los materiales que se encontraban al alcance de la mano. En la composición de la fachada se puede apreciar la influencia de la obra del maestro Mies van der Rohe, especialmente en el uso inteligente del vidrio tanto en la residencia de descanso Lingonsö como en su *residencia habitual en Lauttasaari*.



Fig. 53 Fotografía de la zona de la cocina y la sauna de la vivienda.

Fig. 54 Fotografía de uno de los dormitorios de la vivienda.

Gracias al uso del vidrio en ambas viviendas, la imagen desde la interior queda enmarcada con el paisaje exterior.

La residencia de descanso facilitó el retorno a una arquitectura tenaz, empatizada con el lugar, que muestra una tendencia hacia la discreción y el anonimato, huyendo claramente de personalismos. La volumetría y el complejo dejaron de someterse al estilo moderno, y los materiales empleados fueron lo más naturales e inmediatos posibles, como ocurría con las antiguas cabañas Hytte, propias de los países nórdicos. La madera como principal material por su abundancia y fácil acceso hizo posible su empleo generalizado para la mayoría de elementos constructivos del proyecto, dando como resultado una arquitectura más humanizada y concienciada con el contexto cultural.



Fig. 55 Fotografía interior de uno de los dormitorios de la vivienda.

Fig. 56 Fotografía del exterior de la capilla de la vivienda.

Tras el estudio de la obra de los Siren se obtienen distintas conclusiones que revelan las cuestiones expuestas en el trabajo. Puesto que los Siren fueron arquitectos poco reconocidos internacionalmente, pocas de sus obras obras pueden mostrarnos cómo actuaban en el ámbito de la vivienda no propia. Un punto está claro, y es que, la rigurosidad y precisión destacan en todos sus proyectos. La importancia de lo sagrado se encuentra en ambas de sus casas, tanto en el lugar de descanso en verano como en Villa Siren su lugar de residencia habitual. La importancia del recorrido y del lugar nos muestra la gran influencia que tuvo el matrimonio con la vivienda japonesa.

Una herramienta que les representa es el uso de distintos elementos para la organización de los espacios; tanto para sus dos viviendas como para las *Viviendas Tapiansolu en Tapiola (1963)*, los Siren ordenan y planifican el lugar disponiendo las unificando los distintos ámbitos siendo posible la conexión entre ellos. De esta forma, su idea del espacio a través de un patio central que organiza y conecta con el resto de estancias aparece repetidamente en sus arquitecturas. Sin embargo, la espiritualidad de la forma y la distribución de la planta, no se puede observar en viviendas ajenas. Finalizando, es claro que proyectar para sí mismo concede al arquitecto la libertad de escoger sus propios condicionantes; no existen terceros que dictaminen las pautas y por lo tanto, el arquitecto es libre de experimentar y construir su espacio.

AALTO, A. (1983). "E.G. Asplund in memoriam" en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, número 157, p. 54. <<https://raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/199056/298100>> [Consulta: 15 de agosto de 2021].

ANDERSSON, T. (2009). "Paisajes de resistencia" en *PaiseaDos*, número 8, p.4-5.

ASPLUND, E. G. (2002). *Escritos 1906 / 1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis

BENÉVOLO, L. (1994). *Historia de la arquitectura moderna*. 7ª Edición. Barcelona: Gustavo Gili.

GIEDION, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Edición definitiva. Barcelona: Reverte.

GIL, P. (2014). *Luces del norte: la presencia de lo nórdico en la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko.

HENDERSON, B. & VIKANDER, N. (2007). *Nature First. Outdoor Life the Friluftsliv Way*. Nature Canada: Natural Heritage Books. The Dundurn Group, p.4.

J.R. CURTIS, W. (2006). "Extensión y crítica en la década de 1960" en J.R.Curtis, W. *La arquitectura moderna desde 1900*. Nueva York: Phaidon Press Inc.

LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. (1997). *La arquitectura de Gunnar Asplund: desde el estudio de las propuestas para ampliar el tribunal de Gotemburgo*. Tesis Doctoral. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. (1981). "La ampliación del palacio comunal de Göteborg" en *Arquitectura COAM*, vol 229, p.35-46. <<https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1981-n229-pag35-46.pdf>> [Consulta: 28 de julio de 2021]

MALMANGER, N. (2003) "Hytte, cabañas de madera en Noruega" en *AITIM*, Vol. 224 Julio-agosto, p.42-44. <https://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_4660_13695.pdf> [Consulta: 3 de julio de 2021]

PAMPILLÓN OLMADO, R. (2008) "El modelo nórdico" en *Revista de Economía Mundial*, vol.18, p.155-165. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86601813>> [Consulta: 3 de julio de 2021]

PÉREZ-MORENO, L.C. (2018) "Vestigios de Alvar Aalto en la ópera prima de Antonio Fernández Alba (1959-62)" en *VLC Arquitectura*, vol. 5, Issue 1, p.63-94. <<https://polipapers.upv.es/index.php/VLC/article/view/7720/9868>> [Consulta: 27 de julio de 2021]

PRIETO GONZALEZ, E.A. (2014). ""Von innen nach aussen". Los orígenes filosóficos del organicismo en la arquitectura" en *Cuaderno de Notas*, n. 15, pp. 52-66. <http://oa.upm.es/41236/1/INVE_MEM_2014_228195.pdf> [Consulta: 25 de julio de 2021]

SCHILD, G. (2000). "La arquitectura de Carelia" en *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, p.165.

ZEVI, B. (1949). "La arquitectura orgánica frente a sus críticos" en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, vol. mayo 2016. <http://www.upv.es/entidades/CIA/menu_urlpc.html?//www.upv.es/entidades/CIA/info/U0722091.pdf> [Consulta: 27 de julio de 2021]

WV.AA. (2007). 16 análisis y proyectos modernos de ladrillo. Madrid: Cátedra Hispalyt. <https://www.catedrahispalyt.es/Uploads/docs/16_obras.pdf> [Consulta: 30 de julio de 2021]

BIGAS, M., BRAVO, L. Y CONTEPOMI, G. (2011). "Proyectar el contexto. Sobre la evolución reciente del concepto de rehabilitación en arquitectura" en *Revista EGA*, vol. 18, p.140-157. <file:///C:/Users/ainho/Documents/TFG%20CLAU/TFG%20y%20articulos/057_bigas.pdf> [Consulta: 30 de julio de 2021]

ARKITEKFORENINGEN: DANISH ASSOCIATION OF ARCHITECTS. <<https://arkitektforeningen.dk/>> [Consulta: 23 de julio de 2021]

ARREDONDO, D. (2011). Arquitectura nórdica [Diapositiva de PowerPoint]. Compoarq. <<https://compoarq.files.wordpress.com/2011/02/8-nordicos.pdf>> [Consulta: 20 de julio de 2021]

BADA, M. (2017) "KAIJA SIREN 1920-2001" en Un día una arquitecta, 2 de enero. <https://undiaunaarquitecta2.wordpress.com/2017/01/02/kaija-siren-1920-2001/> [Consulta: 15 de agosto de 2021]

BARCHITECTS. (2014) "[viernes clásico] Viviendas para el frío. Casa Stennäs. Gunnar Asplund, Suecia, 1937" en Alrededor de la arquitectura, 26 de diciembre. <https://alredordelaarquitectura.wordpress.com/2014/12/26/viernes-clasico-viviendas-para-el-frio-casa-stennas-gunnar-asplund-suecia-1937/> [Consulta: 18 de agosto de 2021]

CIRCARQ. <https://circarq.wordpress.com/> [Consulta: 28 de junio de 2021]

EL ORDEN MUNDIAL (2020) "¿Cuál es la diferencia entre países nórdicos y escandinavos?" en El Orden Mundial, 15 de mayo. <https://elordenmundial.com/diferencia-entre-paises-nordicos-escandinavos/> [Consulta: 29 de junio de 2021]

GRANADOS, J. (2018) "Arne Korsmo: arquitectura de la modernidad en Noruega" en Arquitectura y empresa, 13 de marzo. <https://arquitecturayempresa.es/noticia/arne-korsmo-arquitectura-de-la-modernidad-en-noruega> [Consulta: 15 de julio de 2021]

MAZILU, M. (2019) "Breve historia de los países escandinavos" en El Heraldo, 14 de noviembre. <<https://www.heraldo.mx/breve-historia-de-los-paises-escandinavos/>> [Consulta: 28 de junio de 2021]
<https://www.finnishdesignshop.com/design-stories/architecture/a-chapel-on-the-island-of-kemio>

MINUE. (2011) "Historia del diseño nórdico" en Decoesfera, 27 de octubre. <https://decoracion.trendencias.com/otros-estilos/historia-del-diseno-nordico> [Consulta: 28 de junio de 2021]

Fig. 1. Åsgårdsreien (1872) de Peter Nicolai Arbo. <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Peter-Nicolai-Arbo/768985/The-wild-Hunt-of-Odin,-1872.-.html> [Consulta: 04 de agosto de 2021]

Fig. 2. Mapa de los países Escandinavos. (Editada por la autora) https://es.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%ADses_n%C3%B3rdicos [Consulta: 04 de agosto de 2021]

Fig. 3. La cabaña en Rollstadbu (1920) fotografía de Anders Beer Wilse. <https://talknorway.no/hytte-the-ancestral-call-from-the-mountain-cabin-norway/> [Consulta: 04 de agosto de 2021]

Fig. 4. Fotografía del Museo Nacional de Finlandia (1902) de Saarinen & Lindgren. <https://bajolaluzdelaauroa.art.blog/2019/08/20/estacion-central-de-tren-de-helsinki-ii/amp/> [Consulta: 04 de agosto de 2021]

Fig. 5. Cartel de la Exposición de Estocolmo (1930). <https://spa.archinform.net/projekte/3741.htm> [Consulta: 12 de agosto de 2021]

Fig. 6. Fotografía del restaurante Paradise (Asplund & Lewerentz) para la Exposición de Estocolmo (1930). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stockh_1930_Paradiset.jpg [Consulta: 12 de agosto de 2021]

Fig. 7. Fotografía del Ayuntamiento de Säynätsalo (1951) de Alvar Aalto. <https://divisare.com/authors/2144734746-alvar-aalto> [Consulta: 12 de agosto de 2021]

Fig. 8. Fotografía de la fachada principal del Ayuntamiento de Gotemburg y su ampliación (1934) de Erik Gunnar Asplund. <http://spring2018.thedude.oucreate.com/uncategorized/gothenburg-city-hall-gunnar-asplund/> [Consulta: 12 de agosto de 2021]

Fig. 9. Fotografía del patio del Ayuntamiento de Gotemburg (1934) de Erik Gunnar Asplund. https://helio-pinon.org/afinidades/autor-asplund_erik_gunnar_i78366 [Consulta: 17 de agosto de 2021]

Fig. 10. Dibujo de La casa del futuro (1929) de Arne Jacobsen. <https://findelblocarquitectos.blogspot.com/2017/06/la-casa-del-futuro-arne-jacobsen.html> [Consulta: 17 de agosto de 2021]

Fig. 11. Fotografía de Turun Sanomat (1928-1930) de Alvar Aalto. <https://www.pinterest.ca/pin/386676317991266697/> [Consulta: 17 de agosto de 2021]

Fig. 12. Fotografía aérea de Sanatorio de Paimio (1929-1933) de Alvar Aalto. <http://2.bp.blogspot.com/--QwYs6QaSks/VBZlY6c2iqI/AAAAAAAAD1w/ISQjlas-pew/s1600/932.JPG> [Consulta: 17 de agosto de 2021]

Fig. 13. Fotografía de La Villa Dammann (1932) de Arne Korsmo. https://www.urbipedia.org/hoja/Villa_Dammann#/media/File:ArneKorsmo.VillaDammann.jpg [Consulta: 23 de agosto de 2021]

Fig.14. Fotografía de Las viviendas en Planetveien (1953) de Arne Korsmo y Norberg-Schulz. <http://arxiubak.blogspot.com/2015/01/viviendas-en-planetveien-arne-korsmo-y.html> [Consulta: 23 de agosto de 2021]

Fig.15. Fotografía de la vivienda Eames (1949) de Charles y Ray Eames. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/766064/una-mirada-virtual-de-eames-case-study-house-number-8> [Consulta: 23 de agosto de 2021]

Fig. 16. Fotografía de La casa de la cascada (1936) de Frank Lloyd Wright. <https://oir.mobi/676348-dom-nad-vodopadom-frjenk-llojd-rajt.html> [Consulta: 26 de agosto de 2021]

Fig. 17. Fotografía de la casa experimental en Muuratsalo (1953) de Alvar Aalto. <https://en.docomomo.fi/projects/muuratsalo-experimental-house> [Consulta: 26 de agosto de 2021]

Fig. 18. Fotografía de Alvar Aalto. <https://www.metalocus.es/en/news/alvar-aalto-1898-1976-organic-architecture-art-and-design> [Consulta: 26 de agosto de 2021]

Fig. 19. Fotografía de la casa Maireia (1938-1941) de Alvar Aalto. <https://www.houzz.com/magazine/must-know-modern-homes-villa-maireia-stsetivw-vs~8068206> [Consulta: 26 de agosto de 2021]

Fig. 20. Fotografía de la casa Kokfelt (1955-1957) de Arne Jacobsen. <https://veredes.es/blog/kokfelt-casa-minima-intensidad-maxima-rodrigo-almonacid/> [Consulta: 26 de agosto de 2021]

Fig. 21. Fotografía de la Can Lis (1971-1973) de Jørn Utzon. <https://www.pedropegente.es/2017/can-lis-porto-petro/> [Consulta: 01 de septiembre de 2021]

Fig. 22. Fotografía Erik Gunnar Asplund. https://es.wikipedia.org/wiki/Erik_Gunnar_Asplund [Consulta: 30 de agosto de 2021]

Fig. 23. Alzado de propuesta de 1925 para la ampliación del ayuntamiento de Gotemburg de Gunnar Asplund. file:///C:/Users/ainho/Documents/TFG%20CLAU/TFG%20y%20articulos/057_bigas.pdf [Consulta: 30 de agosto de 2021]

Fig. 24. Alzado de propuesta de 1934 para la ampliación del ayuntamiento de Gotemburg de Gunnar Asplund. file:///C:/Users/ainho/Documents/TFG%20CLAU/TFG%20y%20articulos/057_bigas.pdf [Consulta: 01 de septiembre de 2021]

Fig. 25. Alzado de propuesta de 1936 para la ampliación del ayuntamiento de Gotemburg de Gunnar Asplund. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1981-n229-pag35-46.pdf> [Consulta: 01 de septiembre de 2021]

Fig. 26. Fotografía de los Almacenes Brendenger (1933-1935) de Gunnar Asplund. <http://www.postalesinventadas.com/2011/12/stockholm-drottninggatan-querida.html> [Consulta: 01 de septiembre de 2021]

Fig. 27. Fotografía del Cementerio Sur de Estocolmo (1916-1940) de Asplund & Lewerentz. <https://habitar-arq.blogspot.com/2013/02/el-cementerio-del-bosque.html> [Consulta: 01 de septiembre de 2021]

Fig. 28. Fotografía de la Villa Stennäs. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 01 de septiembre de 2021]

Fig. 29. Fotografía aérea de la Villa Stennäs. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/stennaes-sommarhus/> [Consulta: 07 de septiembre de 2021]

Fig. 30. Fotografía de la Villa Stennäs. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 07 de septiembre de 2021]

Fig. 31. Plano de situación de la Villa Stennäs. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/stennaes-sommarhus/> [Consulta: 08 de septiembre de 2021]

Fig. 32. Fotografía de uno de los accesos al interior de la Villa Stennäs. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 09 de septiembre de 2021]

Fig. 33. Plantabaja de la Villa Snellman. <https://texnh.tumblr.com/post/65881544976/erik-gunnar-asplund-villa-snellman-djursholm> [Consulta: 11 de septiembre de 2021]

Fig. 34. Plano de emplazamiento de la Villa Stennäs con los distintos módulos. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 14 de septiembre de 2021]

Fig. 35. Planta la Villa Stennäs. Redibujo de la autora. [Consulta: 14 de septiembre de 2021]

Fig. 36. Fotografía desde el salón hacia el hall de entrada. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 15 de septiembre de 2021]

Fig. 37. Sección por el pasillo de la Villa Stennäs. https://www.catedrahispalyt.es/Uploads/docs/16_obras.pdf [Consulta: 15 de septiembre de 2021]

Fig. 38. Fotografía del baño exterior de la Villa Stennäs. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 16 de septiembre de 2021]

Fig. 39. Fotografía exterior de la villa Stennäs. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 16 de septiembre de 2021]

Fig. 40. Fotografía desde el hall de entrada hacia la cocina. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 16 de septiembre de 2021]

Fig. 41. Fotografía del salón. <http://chenhao.studio/e-g-asplunds-summer-house/> [Consulta: 16 de septiembre de 2021]

Fig. 42. Fotografía de Johan Sigfrid Sirén (1889-1961), padre de Heikki Siren. <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.archinform.net%2Farch%2F8332.htm&psig=AOvVaw2wOA24ZgKhg-> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 43. Fotografía del estudio de Heikki y Kaijia Siren en su residencia habitual. Lauttasaari, Finlandia. <http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2020/07/17-15.jpg> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 44. Fotografía de Heikki y Kaijia Siren en su estudio de su residencia habitual. Lauttasaari, Finlandia. https://www.floornature.es/media/photos/1/15920/02_exhibition_Kaija-Heikki-Siren_home_sez.jpg [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 45. Fotografía del exterior de la residencia tomada desde la llegada del embarcadero. Lingonsö, Finlandia. <https://pbs.twimg.com/media/DxymzX9XcAUOCSB?format=jpg&name=large> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 46. Fotografía aérea del lugar extraída de Google Earth. [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 47. Fotografía del exterior de la capilla de la vivienda. https://64.media.tumblr.com/tumblr_mbl5ur9Gp91r56udmo1_1280.jpg [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 48 Fotografía del exterior de la capilla de la vivienda. <https://i.pinimg.com/originals/54/37/00/543700d02318ccc85da9bd02a580c7c6.jpg> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 49 Alzado General de la Vivienda de Descanso y el embarcadero. <https://finnisharchitecture.fi/linganso/#&gid=1&pid=9> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 50 Fotografía de la tarima exterior que conecta con el resto de bloques. <https://finnisharchitecture.fi/linganso/#&gid=1&pid=2> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 51 Planta General de la Vivienda de Descanso y el embarcadero. <https://finnisharchitecture.fi/linganso/#&gid=1&pid=8> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 52 Fotografía desde el exterior a una de las estancias de la vivienda. http://4.bp.blogspot.com/-6Xv9uUJ3BoI/T_fXYFTtcqI/AAAAAAAAAPTE/jGwrwKNjHtE/s1600/_MG_9171.JPG [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 53 Fotografía de la zona de la cocina y la sauna de la vivienda. https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com.mx%2FARSAlexGuerrero%2Fheikki-kaija-siren%2F&psig=AOvWaw1OHhEBKi1QTJKfSWWhGc2CX&ust=1632152042472000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwitw_qmrovzAhUw1uAKHV77CBoQjRx6BAGAEAk [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 54 Fotografía de uno de los dormitorios de la vivienda. <https://finnisharchitecture.fi/linganso/#&gid=1&pid=4> [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 55 Fotografía interior de uno de los dormitorios de la vivienda. http://3.bp.blogspot.com/-SdTh7pUcAoM/T_fXiWUDXbI/AAAAAAAAAPTU/HbfdSWrjpc/s1600/_MG_9241.JPG [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Fig. 56 Fotografía del exterior de la capilla de la vivienda. http://1.bp.blogspot.com/-VRicwDEC-UY/T_fd1njM5BI/AAAAAAAAAPUE/f1PbvXxDtQ/s1600/_MG_9008.JPG [Consulta: 17 de septiembre de 2021]

Erik Gunnar Asplund. Villa Stennäs. Isla de Lison. 1937

Las siguientes imágenes son propiedad de <http://chenhao.studio/>. Los dibujos pertenecen a la Asociación Nacional de Arquitectos Suecos, Gunnar Asplund Architect 1885-1940 y han sido reimpresos por Byggforlaget, Estocolmo, mayo de 1986.





Proyectar para uno mismo: la casa del arquitecto nórdico
Bibliografía, relación de imágenes y anexo documental



Proyectar para uno mismo: la casa del arquitecto nórdico
Bibliografía, relación de imágenes y anexo documental







