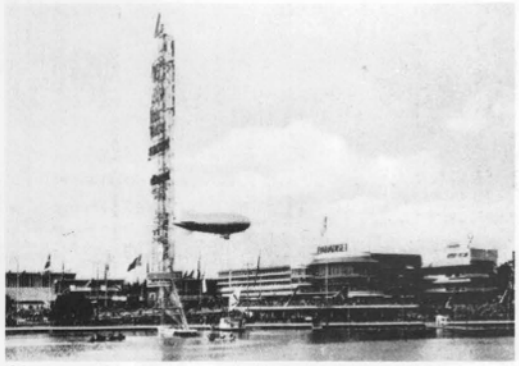
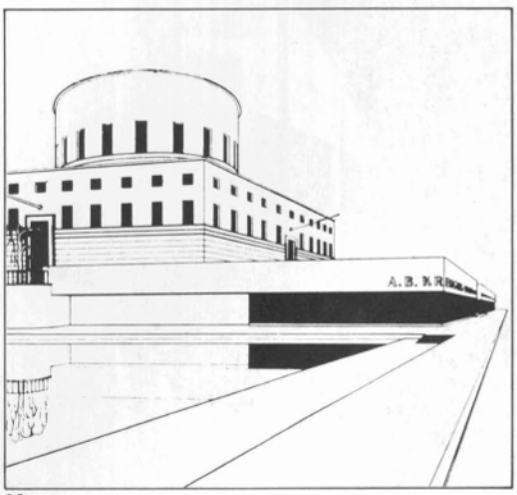
principal, se producirá un importante cambio de dirección que señala el comienzo de una nueva etapa. En este punto clave, donde cabría esperar la presencia de un hito destacado, un pequeño quiosco de venta de postales, cuadrado, levemente girado, sugiere con este gesto sutil y lacónico, amigablemente, el camino a seguir. Todos los recorridos confluirán al fin en el mismo lugar: la espaciosa Festplatz al borde de la bahía, arropada por el extenso despliegue horizontal de las fachadas del restaurante, cruzándose con la espigada verticalidad del mástil que, erguido frente a él, recibe imperturbable la bóveda celeste.
La descripción podría prolongarse indefinidamente si abordamos el tema de los pabellones, magníficos ejemplos de la capacidad de expresión del lenguaje moderno en las manos de Asplund. Sin embargo, de la observación reiterada de planos y fotografías, lógicamente circunscritas a la edificación, podría inducirse alguna conclusión errónea sobre el alcance del papel asignado a esta arquitectura. En realidad ella será tan sólo una pieza, un elemento más de ese gran artificio creado. Dejemos pués los planos y oigamos el testimonio directo, personal, de un visitante de la exposición, buen amigo de Asplund: Alvar Aalto. Estas fueron algunas de sus impresiones, publicadas el mismo verano de la exposición:[5]
".....El objeto de la exposición es una celebración sin ninguna noción preconcebida sobre sí debe ser conseguida por medios arquitectónicos o por otros medios. No es una composición en piedra, vidrio y acero como el visitante anti-funcionalista puede imaginar, sinó más bien una composición en casas, banderas, reflectores, flores, fuegos artificiales, gente feliz y manteles limpios. Para Asplund, el turista finlandes que pedalea en un patín por una corona en la bahía de Djurgärden, es un objeto valioso que da vida a la exposición. Los sorprendentes fuegos artificiales son parte de la exposición con la misma justificación que las vitrinas. Quien critique esta arquitectura tan sólo desde el punto de vista de los ejes y los ángulos de las fachadas, jamás, si en su pequeño ego llega a un juicio positivo o negativo, descubrirá la mentalidad que ha sido la fuerza motriz de esta empresa.
Y para mí, como "amigo de la exposición" es una gran satisfacción que Gunnar Asplund, con su "negación de la arquitectura" haya dado en el blanco y mostrado a los demás una forma de pensar que no había conducido a la arquitectura a ningún triunfo hasta entonces.
Los tulipanes del jardín han recibido la misma atención de los arquitectos que los edificios y los interiores de los pabellones.
Si los exteriores de los pabellones son la vida feliz sin restricciones, el interior es un contraste total, tranquilo y reposado. El exterior es un festival de gala de verano; el interior exhorta al visitante a mirar y pensar....."
Y concluirá:
".....La revista danesa Kritisk Revy publicó una vez una foto de Tivoli: lámparas de papel en las ramas de los árboles sobre una mesa de café. El título era: "Valores Eternos". La exposición de Estocolmo tiene el mismo tipo de valores eternos en su articulación exterior de conjunto. "No hay ninguna exposición que rivalice con esta en su efecto total", dijo Sigfried Giedion al autor, "Considero Weissenhof como históricamente más significativa, desde luego, y unas pocas exposiciones del Werkbund, pero Estocolmo...." Estoy de acuerdo."
Las obras que siguieron a la exposición han sido interpretadas a menudo, como una vuelta atrás. A la inicial sorpresa por la repentina conversión de Asplund al funcionalismo, se sumaría ahora un nuevo pasmo ante su "reacción" contra esa arquitectura, para terminar, al final de su vida, en un también insólito regreso al clasicismo. Todo ello, claro está, a grandes rasgos. Naturalmente, habría siempre pequeños datos que no encajan y por lo tanto es mejor ignorar, como las construcciones comerciales que a manera de base se integrarían a la clásica Biblioteca Municipal, ejecutadas en el más puro estilo internacional dos años antes de la exposición de Estocolmo o el hecho "sorprendente" de que desde su puesto de docente en la Escuela Superior continuará instruyendo a sus alumnos hasta sus últimos días, en los principios del Movimiento Moderno, cuando, en opinión de algunos de ellos, él mismo había dejado de aplicar esos principios en su propio trabajo. Aquí sería conveniente recordar que la sincera aceptación por parte de Asplund de la nueva arquitectura representó, no tanto una ruptura radical con toda su experiencia anterior, como un potente impulso en la dirección que él mismo, desde tiempo atrás, venía explorando. El eclecticismo estilístico de la arquitectura nacional-romántica lo había abandonado ya en su época temprana, evolucionando hacia esa síntesis de un ideal clásico, antiacademicista y permeable a lo tradicional, con una sensibilidad austera radicalmente opuesta a la propia noción lingüística de estilo.
En ese marco, el Movimiento Moderno tenía que aparecer, forzosamente, como una posibilidad de profundización en el proceso de reducción a lo esencial. La síntesis que de ello ha resultado, con peculiaridades propias de cada

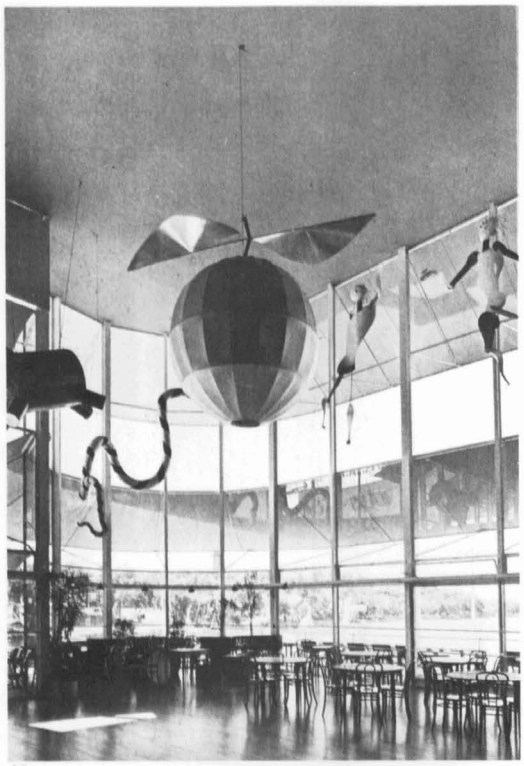
37


38

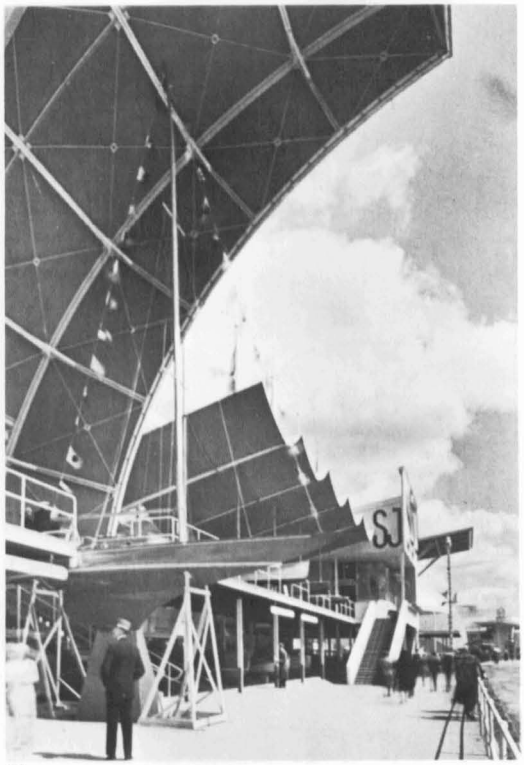


39

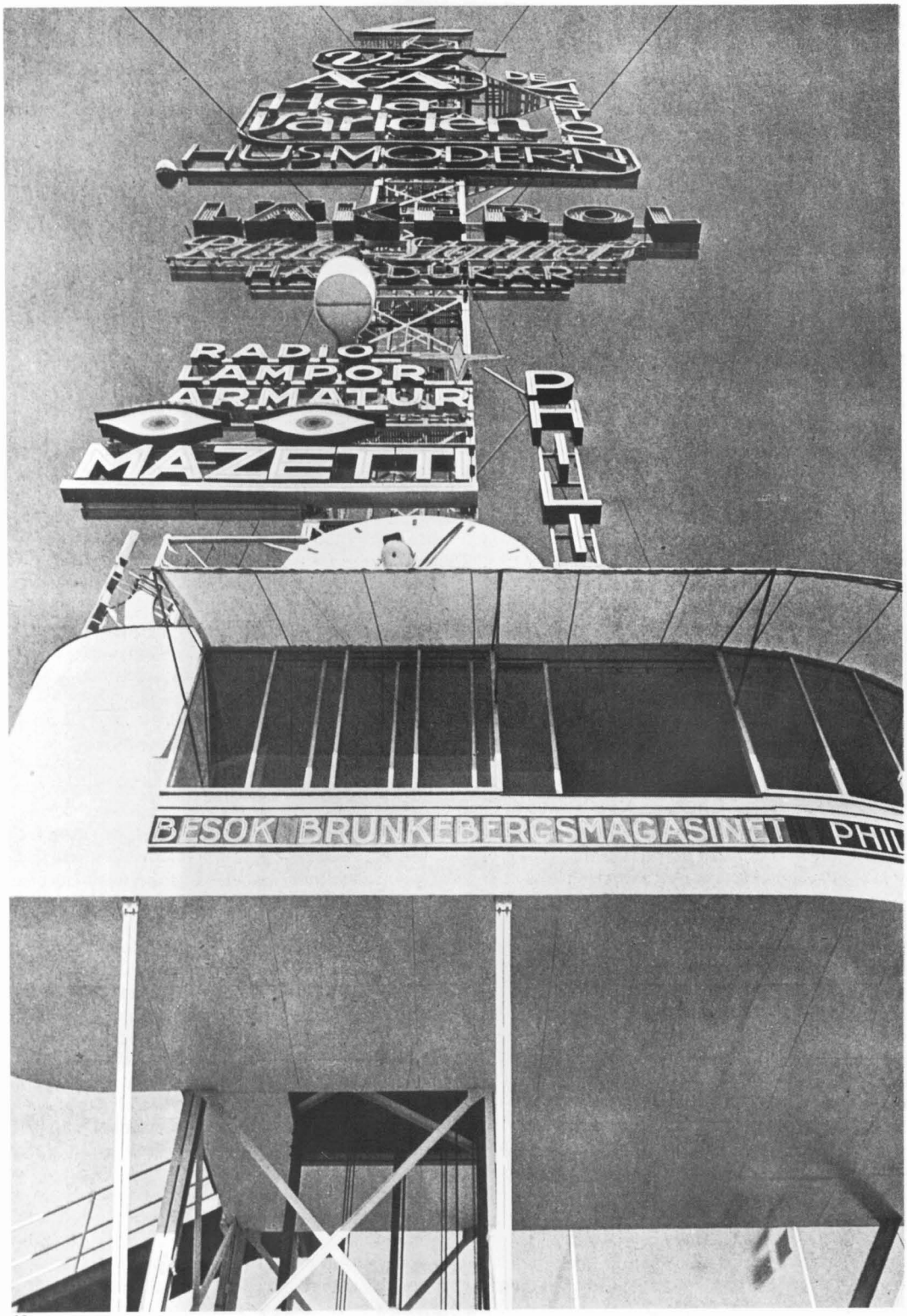
37. Vista General.
38. Vista General.
39. Base para la Biblioteca, 1928.



40



41



42

40. Restaurante principal "Paradiset", primer piso.
41. Pabellón del transporte.

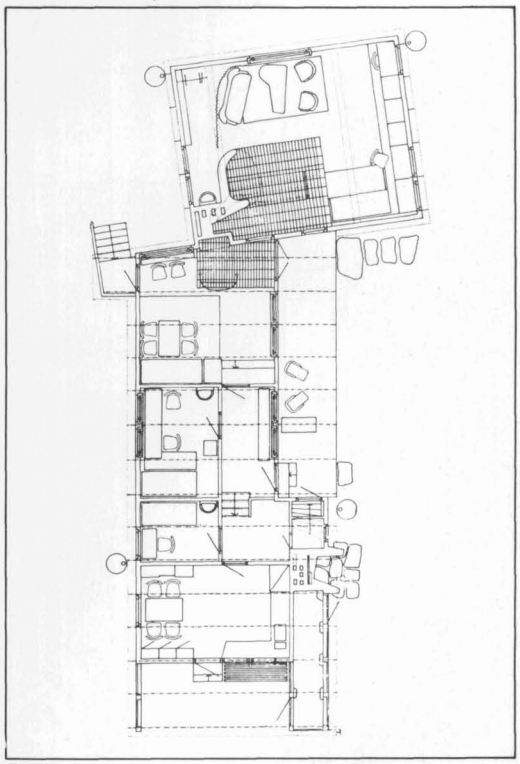
42. Mástil de anuncios y tribuna de Prensa.

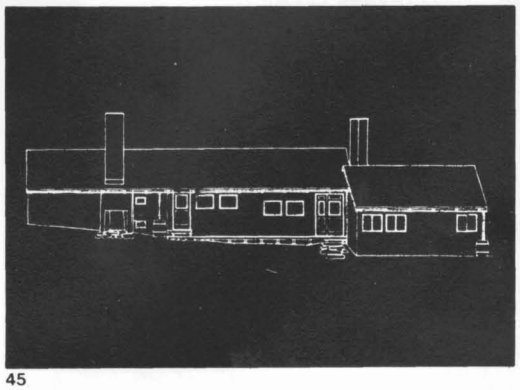
país, y aún de cada arquitecto, presenta una serie de rasgos comunes en toda Escandinavia y no sólo no debe considerarse un retroceso sinó que es uno de los más decisivos y oportunos impulsos que ha recibido, desde su nacimiento, la arquitectura contemporánea. Si ciertamente existen elementos de reencuentro con la tradición y aún con la tradición clásica, ello no significa, necesariamente, una contradicción: podría ser señal, en todo caso, de un cierto componente de regeneración.
Todo ello es aplicable al caso de Asplund. Si el tiempo en que vivió se refleja en sus obras, no era esa, ciertamente, su preocupación. El "qué" de su arte es anterior al "cómo", al que determinará usándo para ello, en cada caso, de libertad total. Su voluntad es sometida incondicionalmente al servicio de la obra que trata de hacer. Lo mismo podríamos decir que es un contemplativo o que es un artesano: su nivel de referencia se eleva por encima de lo empírico hasta lo ideal, de la mera sensación visual a la visión. El lugar y el tema, el carácter de cada proyecto, importan más que el tiempo: El significado, históricamente anterior a la aplicación utilitaria, se entiende, en cierto modo, como intemporal. Desde esta perspectiva se comprende también que Asplund renunciase a diseñar, a diferencia de sus compañeros, un prototipo racionalista de vivienda mínima para su Exposición, aún siendo bien consciente de la importancia logicamente decisiva del tema de la vivienda en la nueva sociedad. El había plasmado, a partir de su propia sustancia, el carácter de una exposición. En ella, la sección de vivienda fué un capítulo aparte en el que Asplund, aún siendo el responsable del montaje global, eludió toda participación.
Unos años más tarde, construirá para si mismo un pequeño refugio a la orilla del mar, alcanzando de nuevo esa totalidad en que la obra de arte, (el arte-facto podríamos decir), acariciando la naturaleza, sin pretender confundirse con ella, imitará no tanto su apariencia, su piel visible, como su íntimo modo de operar.
Se ha dado en comparar esta vivienda con algunos proyectos de Frank Lloyd Wright. Hay por supuesto inevitables coincidencias, pero las discrepancias resultarán, sin duda, más ilustrativas: Asplund no podría haber preferido para su propio descanso una de las que el gran maestro americano llamaba "sinfonías construídas", ni aún cuando se tratase de aquellas menores.
Distintamente, en esta arquitectura se oyen solo murmullos: los árboles, el agua... sencillamente una morada para su soledad, junto a la tierra, bajo el cielo estrellado, mirando al horizonte infinito del mar.

EL CREMATORIO DEL BOSQUE

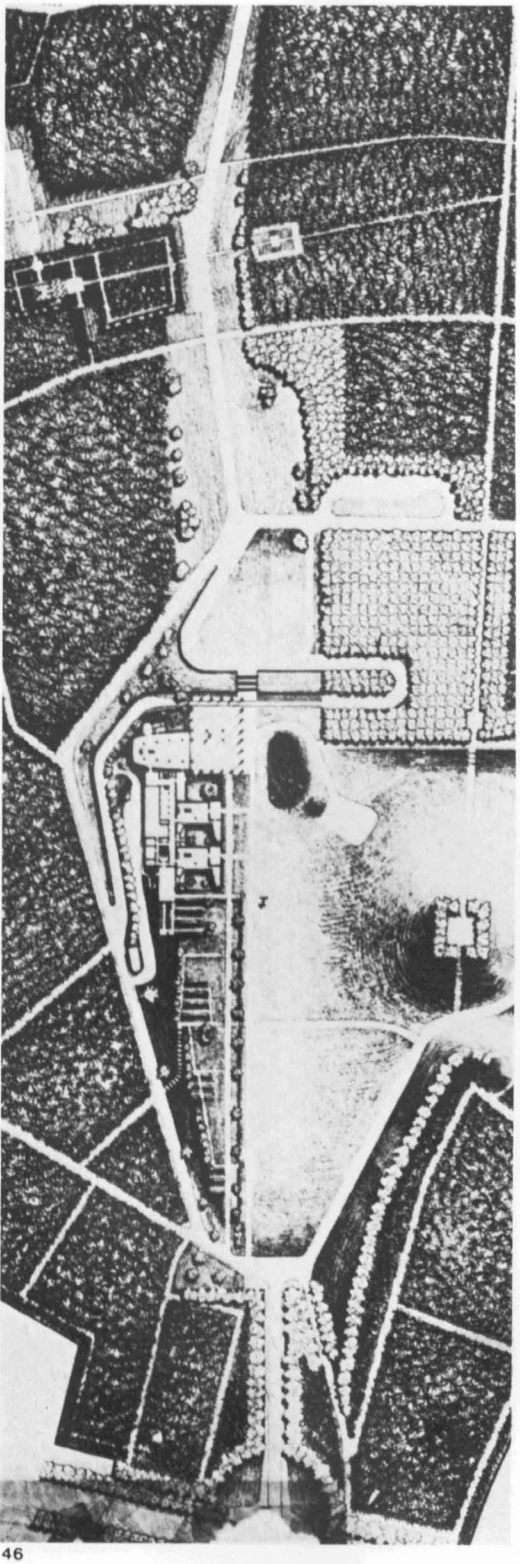
El proyecto del Crematorio del Bosque (1935-1940) en el Cementerio Sur de Estocolmo, fué terminado en el mismo año de la muerte de Asplund. Procedía, como la capilla, del concurso que ganara en colaboración con Lewerentz en 1915.
Durante ese dilatado período, que coincide además con la práctica totalidad de la vida profesional de su autor, el proyecto no dejó nunca de evolucionar pacientemente, trabajosamente, hasta llegar a ser su obra maestra, aquella en que su vida y su trabajo iban a culminar.
No se trata, por tanto, de un genio, sino más bien de un hombre capaz de producir una obra maestra; lo cual, por su propia definición, no es nunca un vuelo individual de la imaginación sinó la obra que realiza un aprendiz al final de su fatigoso aprendizaje: la que le convertirá, para siempre, en maestro.
En el proyecto que los dos arquitectos presentaron al concurso en 1915, tras el viaje de Asplund al Mediterráneo, el cementerio queda diluído entre el frondoso bosque, por el que serpenteaban unos angostos senderos peatonales. El alma del paisaje, su lirismo, jugaba ahí un papel fundamental. Uno de los motivos principales, el llamado camino de la Cruz, se conformaba a la manera clásica, romana, que el arquitecto admirara en Pompeya: situando a ambos lados del camino los sepulcros, libremente dispuestos, de diferentes tipos y tamaños. Era esta una idea que reflejaba ciertamente su época y su país: También en pintura, el naturalismo romántico desplazaba entonces, en el norte de Europa, al impresionismo, al visualismo realista francés de la luz y el color. Pero es evidente que a través de la profunda mutación experimentada por el proyecto hasta llegar a su versión final, permanece e incluso se potencia el tema original.
Al transcurrir los años ha ido adquiriendo fatigosamente su apariencia sobre ese contenido primitivo, maniobrando, adaptándose a él, y cristalizando en el límite del tiempo su mayor perfección. Objetivo que fuera inalcanzable de haber sido el tema principal, el modelo ideal, lo puesto en cuestión y modificado una y otra vez.
En 1923, Asplund y Lewerentz reformaron la propuesta inicial, trasladando la Capilla Principal desde su pintoresca ubicación sobre la cima de la colina, al extremo de un eje alineado con la entrada, a la manera clásica. De acuerdo con esa nueva idea se decidió abrir una vía de acceso para facilitar el tráfico interior. Ya en estado avanzado las obras de desmonte, configurando

43


44


45

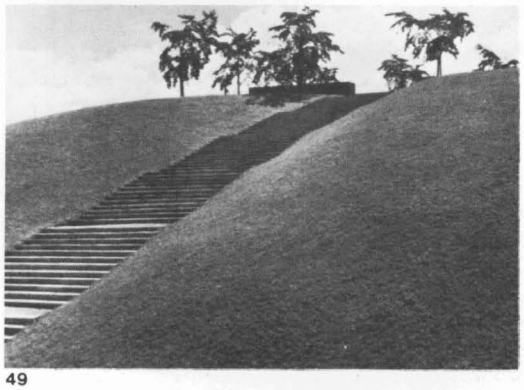
43. "Stenn äs", Lisön, Sorunda, 1937.
44. Planta.
45. Alzado.



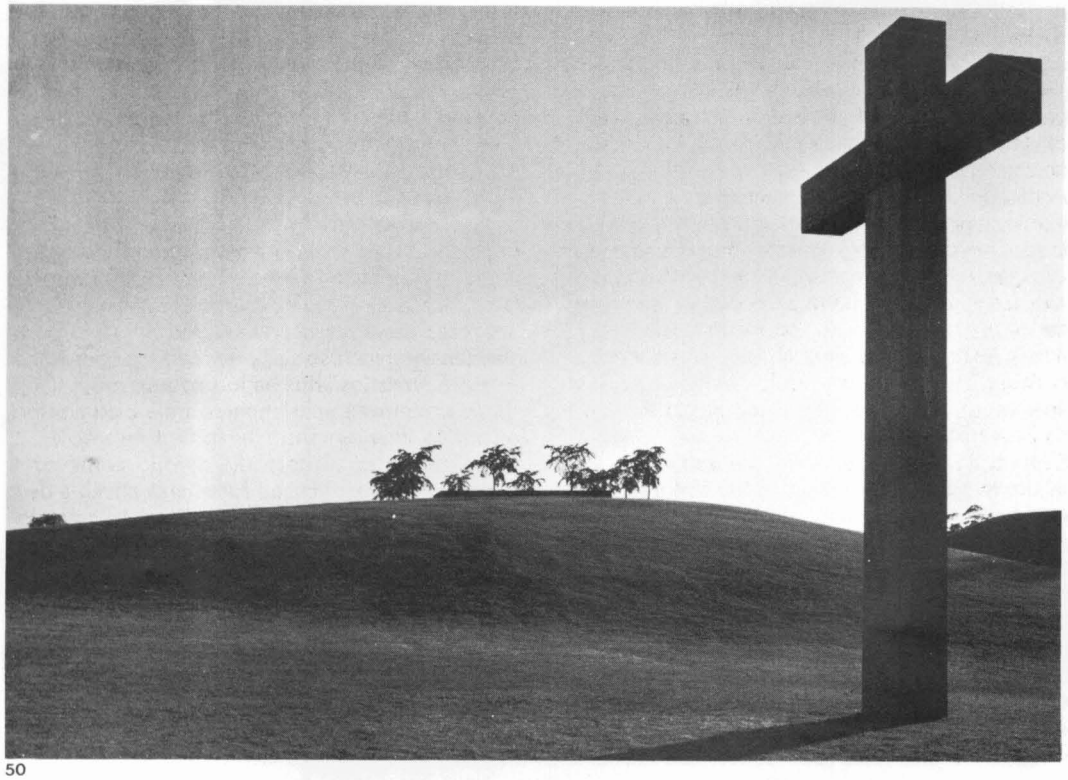
46

47

48



49



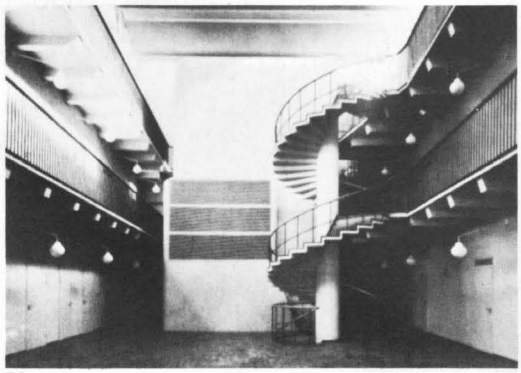
50

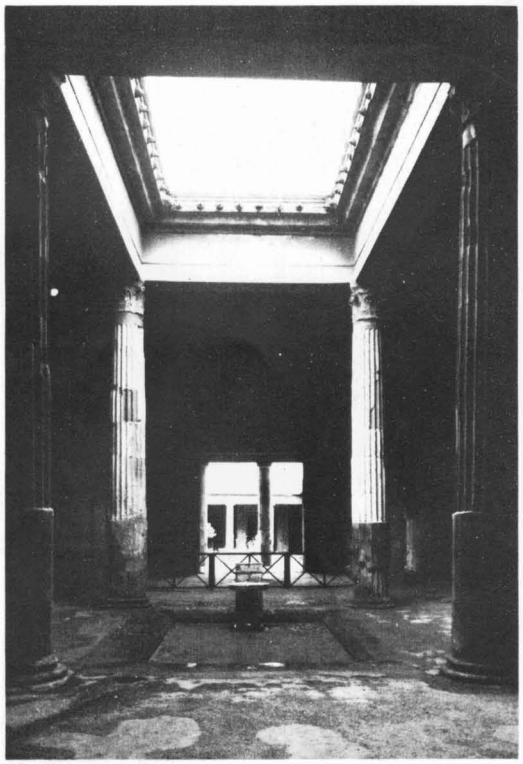
46. Cementerio del Bosque, Estocolmo. Planta General. arriba a la izquierda, la Capilla del Bosque.

47. Crematorio y paisaje desde el paseo de entrada.
48. Camino de la Cruz. Concurso, 1915.
49. Escalera y bosquecillo de meditación, con Sigurd Lewerentz.
50. Cruz de marmol y bosquecillo de meditación.

una topografía no muy distinta de la actual, los arquitectos intuyeron las posibilidades del lugar como paisaje abierto, lo que se reflejó por primera vez en un nuevo proyecto en 1932. Hasta este momento el pequeño montículo debía ir cubierto de pinos y tumbas.
Esta propuesta de 1932, realizada todavía en colaboración con Lewerentz, contiene ya la que va a ser la ordenación definitiva del paisaje: desde la entrada la mirada resbala libremente en un vuelo rasante sobre la pradera para, una vez rebasada la cruz y la suave colina, perderse diluída en la distancia infinita del cielo.
En realidad, tampoco éste era un motivo nuevo para ninguno de los dos arquitectos. En la exposición de Göteborg de 1923, Lewerentz había construído una escalera que conducía a un edificio situado en su cima. El hecho de que la inclinación de la escalera aumentase progresivamente al subir, llamó la atención de Asplund, quién en una reseña sobre la exposición escribió sobre ella favorablemente, planteándole tan sólo una objeción: *"¿Cómo habría quedado sin ningún edificio al final, con el cielo abierto sobre la cima de las escaleras? "*.
Este protagonismo de las escaleras, la importancia de su papel en toda la arquitectura de Asplund es consecuencia lógica de la importancia del cielo. En un breve repaso a sus otros proyectos se observa el especial cuidado, la atención que este elemento ha recibido siempre: Baste con recordar el acceso a la Biblioteca, o la escalera que en el Ayuntamiento de Göteborg asciende hacia la luz atravesando el techo o también la espiral de los Laboratorios Bacteriológicos cuyo diámetro va disminuyendo al aumentar la altura. Si regresamos a nuestro paisaje, vemos a la derecha la pequeña y extraña colina a la que asciende por una escalera cuya inclinación disminuye, en este caso, a medida que aumenta su altura. Al final de la misma, se ve tan solo el cielo entre los árboles del bosquecillo de meditación.
Asplund había llamado "bíblico" a su propio paisaje y no falta sentido a su alusión a los textos sagrados, pues comparte con ellos ese lenguaje parabólico que es al mismo tiempo afirmación e interrogación, un descubrimiento pero también una ocultación.
Su amigo Hakon Ahlberg, en el ensayo biográfico publicado con la obra de Asplund en 1943 prefiere definirlo como "elíseo" y lo compara con los parajes clásicos de Puvis de Chavannes. En cualquier caso, se manifiesta aquí que la arquitectura moderna ha sido asimilada ya por Asplund como una nueva, irreversible y valiosa aportación en el camino hacia su propia verdad; ello no impide que el carácter esencialista y primitivo de sus primeras obras, y aún de todas, no solo se mantenga, sinó que alcance aquí su plenitud. Pero esa aceptación ciertamente entusiasta de la nueva doctrina, nunca consiguió hacer que renunciara a dotar a sus obras de lo que siempre ha sido, junto a su cualidad de construcción y de refugio, consubstancial e intrínseco a la arquitectura: Su condición de Monumento, donde a la Arquitectura se suma la Cultura y la naturaleza misma de la Historia. No ha de extrañar, por tanto, que aquí surja de nuevo, como antes frente a la Capilla del Bosque, el ahora majestuoso pórtico de entrada. La misma unión que entonces: el templo con la casa, pórtico con tejado, renace ahora bajo el azul del cielo, en ese nuevo acuerdo entre lo primordial, en que la casa es ahora la romana, la misma casa clásica que en su juventud admirara en Pompeya. El amplio pórtico, grave y reflexivo, genera en su interior el mismo atrio tetrástilo, puerta celeste por donde escapar vertiginosamente, dejándo atrás el tiempo y el espacio, hacia un empíreo infinito y eterno.
Hay que decir, no obstante, que del templo solo aparecera aquí lo mismo que Asplund viera en la lejana Italia, es decir: sus ruinas. Bruñido por los años, frágil e indestructible a un tiempo, perdido ya cualquier vestigio de ornamentación, conservará sólo la apariencia del mármol. No hay articulación entre el pilar y el arquitrave; ningún relieve en el entablamento. Ni el más leve contraste altera la infinita calma, donde incluso los "toldos", en los patios de las capillas menores, se han tornado de mármol.
La aparente humildad que muestra el arquitecto, su avaricia para con la edificación frente a su largura con la naturaleza en la asignación de sus respectivos papeles, resulta en realidad el recurso más efectivo y astuto para lograr el efecto contrario: son las praderas con sus bosques y el cielo, los que quedan así atrapados por su arquitectura a la que servirán, proyectándola en esa nueva y poderosa unidad hacia lo ilimitado.
La arquitectura, pues, no se subordina: es el lugar el que se elige en función del objeto o, como en este caso, se transforma hasta amoldarse por completo a su fin.
En la agrupación y diseño de los edificios reconocemos una vez más, posturas familiares. Así en la ordenación del conjunto, en esos recorridos lineales a lo largo del muro glosado por los árboles, con sus opciones de recorrido paralelos cruzando la "ciudad" que configuran, dispuestos perpendicularmente al recorrido, esos pequeños paramentos, mezcla de construcción y cabecera, con sus sencillas placas a modo de ventanas donde constan los nombres de aquellos que duermen a sus pies.

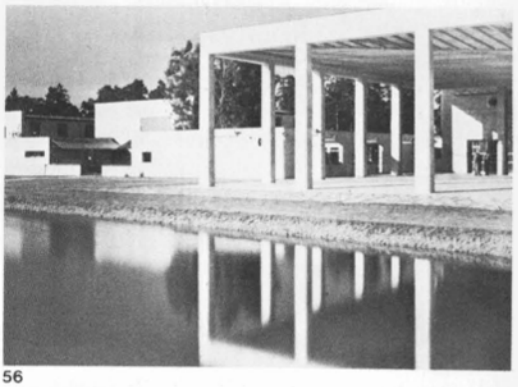
51


52


53

51. Ampliación del Ayuntamiento de Göteborg, 1937. Escalera plantas superiores.
52. Laboratorios Bacteriológicos del Estado 1937.
53. Casa de las Bodas de Plata. Pompeya. Atrio.

54



56

57

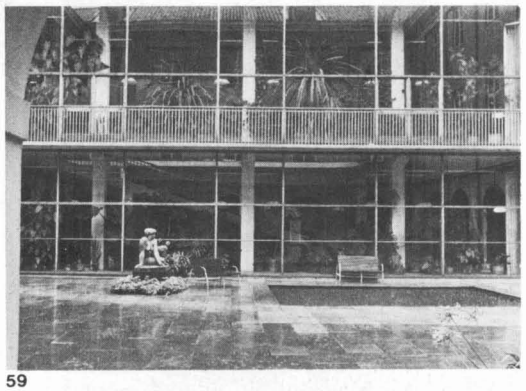
55

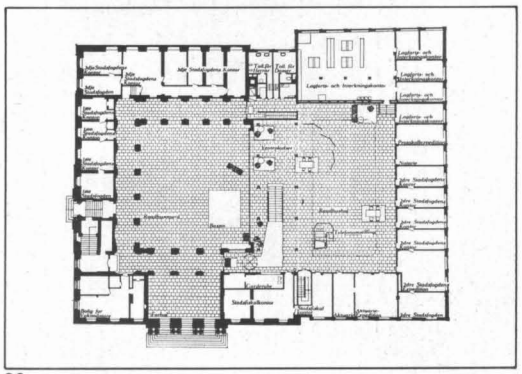
58

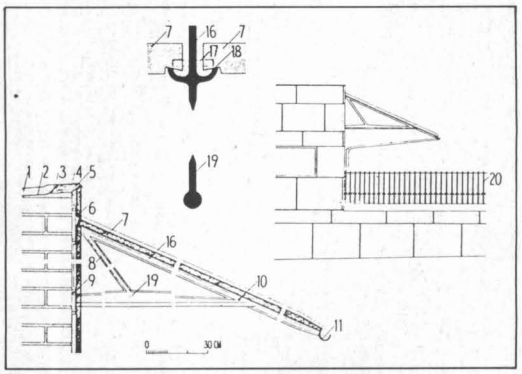
54. Monumento a la resurrección, de John Lundavist.
55. La colina desde el pórtico de la Capilla Mayor.

56, 57 y 58. Pórtico.

El camino prosigue frente a las capillas con la misma alternancia de masas y vacíos. El paralelismo con la exposición o cualquier otro de los proyectos en que cabe una idea analógica de ciudad, es manifiesto.
También aparece aquí esta tensión entre la entrada, de factura netamente clásica, de Lewerentz y el foco puntual que representa la gran cruz al fondo. El resto del conjunto se ha desplazado en bloque hacia la izquierda, fuera del campo de visión del paseo de la entrada, desde el que se adivina tan solo el pórtico, ligeramente adelantado.
El espectador, a medida que avanza, experimenta la sensación de ir modelando visualmente los principales elementos del conjunto, mediante sutiles variaciones de su punto de vista en altura y en dirección. Como en el drama griego, este conocimiento de los personajes desde el primer momento que ya no cesará de aumentar, lejos de atenuar el efecto del final va a hacerlo aún más intenso y conmovedor.
Este proceso, aún teniendo articuladas con claridad una serie de etapas, se caracteriza por la ausencia de interrupción, por un encadenamiento contínuo, de forma que la percepción de los distintos elementos no hace sinó confirmar constantemente una unidad superior de carácter global.
Reconocemos de nuevo al autor en la relación simultánea de oposición y continuidad entre el interior y exterior de los edificios. Hacia el exterior se proyectará el pórtico, como fondo de la plaza de ceremonias dispuesta al aire libre, reflejándose en el pequeño estanque que lo separa del altar exterior. Al arder las antorchas de la columnata, el fuego, la tierra, el aire y el agua constituirán el marco de este ritual. Las formas del atrio son austeras y en cierto modo, duras. En el interior, que se vislumbra a través de la reja, todo será distinto: las columnas, aún siendo continuación de la estructura del pórtico, suavizarán sus formas. La ligera concavidad del suelo, la forma de la planta, la unión de las paredes con el techo, todo esta redondeado, suavizado, acariciado por la luz. Los materiales empleados y las pinturas murales, producen también esa sensación de cálida acogida, de cueva, de refugio, que se siente al entrar.
Contrastes parecidos se producían ya en la mayoría de sus obras anteriores; en todas ellas esta oposición convive sin dificultades con una curiosa interacción entre el exterior y el interior. Si observamos, por ejemplo, lo que sucede en el Ayuntamiento de Göteborg (1936), el papel que en el Crematorio desempeña el pórtico, corresponderá allí al patio del viejo edificio, que al ser utilizado como atrio de entrada permite prescindir de ese elemento en la fachada exterior, preservando así la rotundidad de la misma. Todo el espacio interior, por otra parte, se incorporará al patio del que le separa tan solo una tenue membrana de cristal. En la planta baja, la utilización de un mismo pavimento dentro y fuera reforzará esta idea de unidad.
En el Crematorio, la pesada puerta de bronce desaparece bajo el suelo integrándose así los dos espacios. El despiece del pavimento subrayará también aquí esta unión. En las capillas, el tratamiento "exterior" se aplicará tan solo a las fachadas que dan frente al camino: éstas serán simples planos verticales de mármol blanco sin pulir, independientes de las formas más blandas, en delicado estuco amarillo, que escondidas tras ellas, traducen espontáneamente el espacio interior.
Ahora bien, estos paralelismos no alteran lo más mínimo el carácter concreto, específico, de cada lugar: si el Ayuntamiento está impregnado del carácter de una gran casa para los ciudadanos con sus piezas dispuestas en torno al jardín, todo en el Crematorio nos habla de la despedida, de la estación donde se va a iniciar un viaje dejando atrás el tiempo, marchito ya el reloj.
Si continuáramos descendiendo hasta el detalle, la relación de temas conocidos, que aparecieron ya en toda su producción anterior se haría interminable. De la importancia del camino y del cielo se deriva la atención que recibe el pavimento y el papel cardinal de la escalera y de la luz. El muro, el pórtico y la puerta serán también etapas importantes en ese camino. No se buscaba, pués, la novedad. La grandeza de esta obra, su sencillez y naturalidad, se han logrado tan solo al final del esfuerzo de toda una vida.
El Crematorio del Bosque fué presentado por Asplund en la revista Byggmästaren en 1940, en un artículo que consiste casi exclusivamente en una minuciosa descripción de las características funcionales, constructivas y técnicas del proyecto, acompañada de una relación exhaustiva de planos, fotografías, detalles constructivos, instalaciones, etc. Sin embargo, en mitad del escrito, al hablar del funcionamiento de las tres capillas y aprovechando la alusión a los pintores y escultores que habían colaborado en la decoración interior, expondrá de forma velada, fugaz, su propia idea sobre el carácter de esta obra, sobre su contenido primordial:
"..... Las capillas deben formarse alrededor de su significado principal, en torno del difícil momento de la despedida. La tarea grande y hermosa del artista es, como dijo el presidente


59

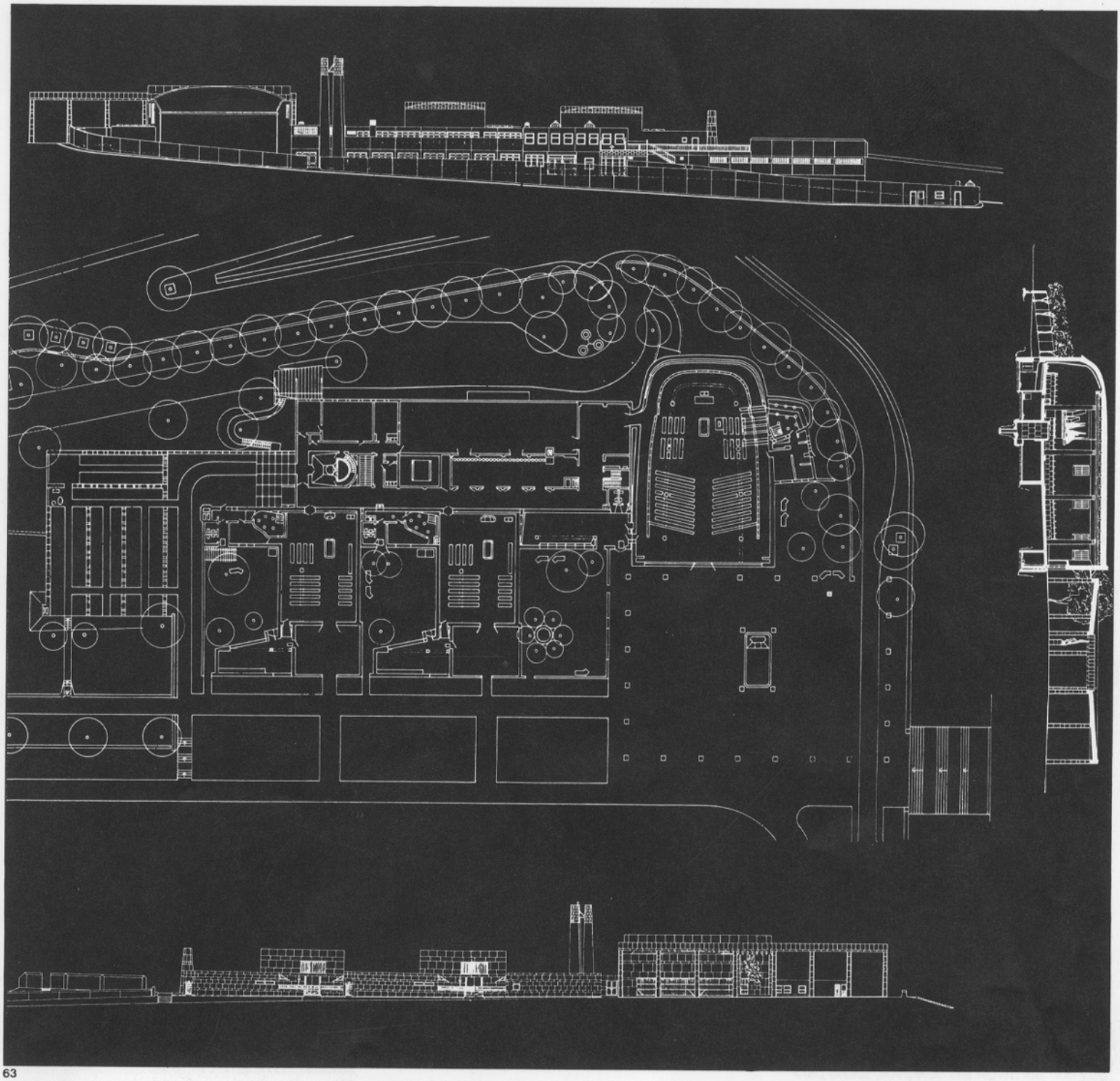

60



61

62

59. Ampliación del Ayuntamiento de Göteborg 1937.
60. Planta baja.
61. Crematorio. Tejadillos de mármol.
62. Paramentos con urnas.

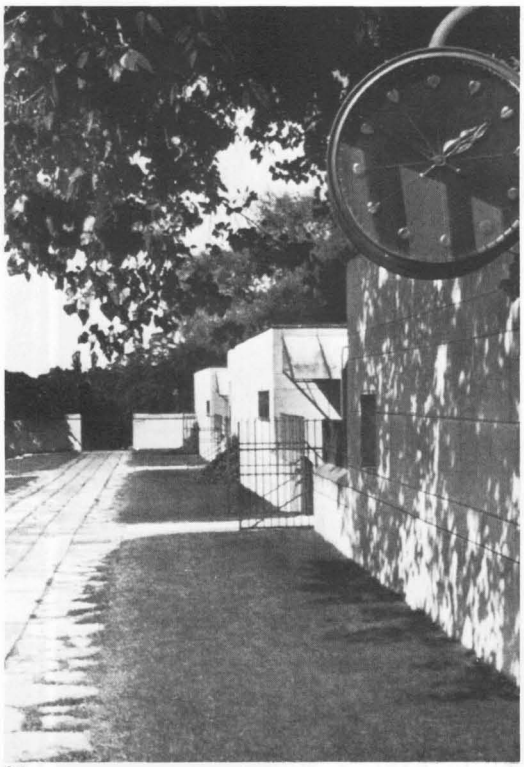


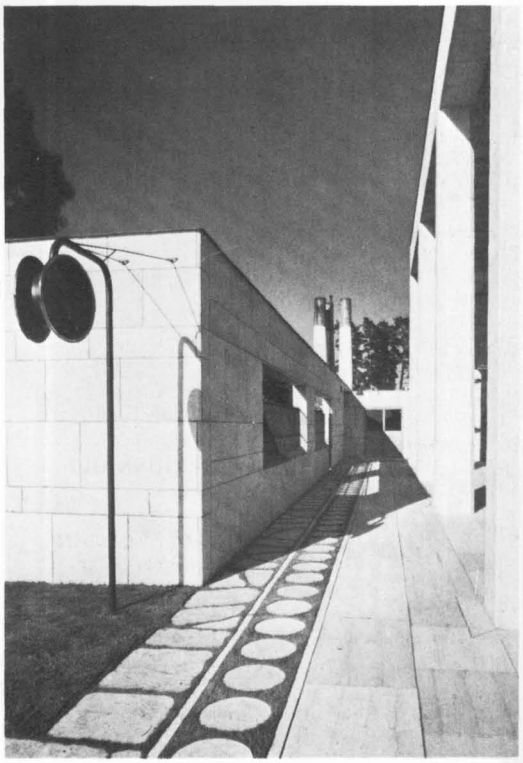
63

63. Planta conjunto, Sección y Alzados.

de la Comisión de Cementerios en la inauguración: "con el lenguaje de la belleza, hablar a los desconsolados sobre la paz que sobrepasa toda comprensión....."
Las reseñas sobre la obra de Asplund, suelen cerrarse con una alusión a la naturaleza principalmente "artística" de la misma. Es éste un muy amplio y práctico concepto con el que puede clausurarse dignamente cualquier exposición. Cedamos, pués, a esta tentación y admitamos que la suya fué, realmente, la labor de un artista. Pero lo fue en un sentido radicalmente opuesto a la actitud estético-esnobista de aquellos cuya preocupación fundamental ha sido siempre "expresarse a sí mismos", no compartiendo en absoluto ese concepto peculiar de la cultura como algo que és inútil y a pesar de ello (o por ello tal vez), estimable.
Absorto ante los restos de la antigüedad, no ocultó su nostalgia de aquel tiempo en que la agricultura y la pintura, la construcción, la carpintería o la música fueron todas por igual formas de poesía y creación, fieles a sus modelos ideales (y por lo tanto, bellas) pero impensables como algo separado de su aplicación; un tiempo en que incluso la música, acompañaba siempre a algún tipo de acción. Asplund, sin embargo, no miraba tan solo al pasado. Su obsesión por reconciliar el arte con la vida, la compartía con los otros grandes maestros de su tiempo que, como él, creían vislumbrar ya el umbral de una futura regeneración que, por su propia condición, no podía dejar de referirse a los orígenes.

Erik Gunnar Asplund murió en Estocolmo el 20 de Octubre de 1940, cuando contaba cincuenta y cinco años. Alvar Aalto, glosaba así de forma sencilla y emotiva a la vez, su figura y su obra:[6]
".....Suecia, pero sobre todo, la arquitectura, ha sufrido una gran pérdida. El más destacado entre los arquitectos, el que en un sentido más amplio ha sido a un tiempo pionero y explorador para la arquitectura viviente de su propia era, nos ha dejado. La muerte de Gunnar Asplund ha privado a Escandinavia de un arquitecto insustituible. Aunque sus edificios existen intactos, como siempre debería ocurrir con el trabajo de un arquitecto, la pérdida personal es irreparable.
La contribución de Asplund a las batallas arquitectónicas de nuestra era fué exclusivamente la del arquitecto, no la del "dialéctico" 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. En la creación de formas, el "pastiche" y las copias fueron tan ajenos a él como el constructivismo tecnocrático sin raíces. Evitó imitar las formas propias de la arquitectura, lo mismo que rehuyó un árido constructivismo. En su lugar encontró un sendero directo a la naturaleza y a su mundo de formas. Recibí una vívida impresión de este aspecto de su trabajo, ya la primera vez que conocí a Asplund. Estábamos sentados en el teatro Skandia coloreado de azul añil, pocos días antes de ser terminado. "Mientras construía esto, pensaba en los anocheceres de otoño y las hojas amarillas" dijo Asplund mostrándome el espacio sin límite de la sala con sus lámparas amarillas. Yo tuve la impresión de que aquella era una arquitectura donde los sistemas habituales no habían servido como parámetros. Aquí el punto de partida era el hombre, con todos los infinitos matices de su vida emocional y la naturaleza.
Este contacto con la naturaleza, hombre incluído, estaba claramente discernible en todos los proyectos de Asplund. Se podría escribir mucho sobre el arte de Asplund y sus diferentes fases, pero si uno las estudia encontrará siempre ese subyacente contacto directo con la naturaleza.
Los motivos de una gran proporción de nuestra arquitectura convencional son aún fragmentos de una era pasada. Otra arquitectura ha llegado, que construye para el hombre y considera esencialmente a la gente como un fenómeno social, mientras al mismo tiempo toma la ciencia y la investigación como punto de partida. Pero más allá, todavía, una arquitectura más nueva ha hecho su aparición; una que continúa utilizando las herramientas de las ciencias sociales, pero que también incluye el estudio de los problemas psicológicos—" la naturaleza desconocida del hombre"— en su totalidad. Esta última ha probado que el arte de la arquitectura continúa teniendo recursos inagotables y medios que fluyen directamente de la naturaleza y de las inexplicables reacciones de las emociones humanas. Dentro de esta última arquitectura Asplund tiene su sitio....."


64


65

64. Ingresos a las capillas, desde el pórtico.
65. Reloj y pavimentación.

NOTAS

1. "Gunnar Asplund Architect 1885-1940" *Gustav Holmdahl. Sven Ivar Lind. Kjell Ödeen.* Con un ensayo de *Hakon Ahlberg* (Próxima edición española por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia). S.A.R. Estocolmo, 1943. (Edición en inglés en 1950).

2. Ver al artículo "La Ampliación del Palacio Comunal de Göteborg. Historia de un edificio" por *José Manuel López-Peláez* en el nº 229 de la revista Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

3. "Gunnar Asplund Architect 1885-1940" Op. Cit.

4. Los comentarios del propio *Asplund* sobre sus proyectos están publicados en la revista de la Asociación Sueca de Arquitectos cuyo nombre hasta 1918 fué "Teknisk Tidskrift", de 1918 a 1921 "Arkitektur" y desde 1922 en adelante "Byggmästaren".

5. "The Stockholm Exhibition I"
"The Stockholm Exhibition II"
Alvar Aalto (en "Sketches" Göran Schildt. M.I.T. Press, 1978.)

6. "E. G. Asplund in memoriam" *Alvar Aalto* (en "Sketches" Op. Cit.).

BIBLIOGRAFIA

Artículos:
(Además de los ya citados en las notas).

Elías Cornell
"Himlen som ett Volv.– Om Asplund's Rums Gestaltning". Arkitektur, 1961, p. 93.
("El Cielo como una bóveda – Acerca de la formación del espacio en Asplund". Próxima edición española por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia).

Dimitry Porfyrios
"Reversible Faces: Danish and Swedish Architecture, 1905-1930" Lotus Internacional No. 16, p. 35.

Libros:

Gustav Holmdahl – Sven Ivar Lind – Kjell Ödeen
"GUNNAR ASPLUND ARCHITECT 1885-1940". Con un ensayo de **Hakon Ahlberg.** S.A.R. Estocolmo. 1943. (Edición en Inglés en 1950).

Stuart Wrede
"THE ARCHITECTURE OF ERIK GUNNAR ASPLUND". The M.I.T. Press. 1980.

Eric de Maré
"GUNNAR ASPLUND, A GREAT MODERN ARCHITECT". Art & Technics. Londres. 1955.

Bruno Zevi
"ERIK GUNNAR ASPLUND". Milán. Il balcone. 1948 (Versión española: Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1957).

Nagy Elemer
"ERIK GUNNAR ASPLUND". Budapest, 1974.

E. Kiyota
"E. G. ASPLUND". Tokyo.

66

66. Tumba de E.G. Asplund. Crematorio del Bosque.