

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID**  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid



**Objetos y Casas: la arquitectura sin  
retórica de Klas Anshelm**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada para optar al título de Doctor por:

**Lorenzo Gil Guinea**

Arquitecto

Madrid, 2024



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de  
Madrid

**Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados**

# **Objetos y Casas: la arquitectura sin retórica de Klas Anshelm**

## **TESIS DOCTORAL**

Presentada para optar al título de Doctor por:

**Lorenzo Gil Guinea**

Arquitecto

Bajo la dirección de:

Dr. José Manuel López-Peláez Morales

Dr. Héctor Daniel Fernández Elorza

Madrid, 2024

Título: Objetos y Casas: la arquitectura sin retórica de Klas Anshelm

Autor: Lorenzo Gil Guinea

Programa de Doctorado: Proyectos Arquitectónicos Avanzados

Dirección de tesis:

Dr. José Manuel López-Peláez Morales, Catedrático de Universidad,  
E.T.S.A.M. (Director)

Dr. Héctor Daniel. Fernández Elorza, Profesor Contratado Doctor,  
E.T.S.A.M. (Director)

Revisores externos:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa

## Agradecimientos

En primer lugar a los responsables del Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo, del Archivo de la Universidad Tecnológica de Chalmers y del Archivo Regional de Västra-Götaland y Göteborg, por vuestro apoyo y dedicación en mi búsqueda.

A Mariana Manner, Peter Torudd, Ingvar Oljelund y Per Qvarnström, por vuestros recuerdos, vuestro trabajo y vuestras palabras.

A Ludvig Ekman, por ser mis *ojos* cuando poco tenía sentido.

A la Revista Europea de Investigación en Arquitectura y a la revista Zarch, donde pude publicar los avances de esta investigación.

A mis compañeros de la Universidad, profesores y alumnos. En especial a Juan, Lola, Daniel, Nieves, Enrique, Nacho y Miriam. Por esa *gimnasia diaria* sin la cual esta tesis no hubiese sido posible.

A José Silva, nunca se conocieron *desayunos arquitectónicos* más nutritivos.

A mis directores. A Héctor Fernández Elorza por tu ánimo, por aquellas primeras palabras, en aquella visita. A José Manuel López-Peláez, maestro y amigo. Por tu confianza y tu paciencia, por empeñarte sin hacerlo, por creer y alentar siempre.

A mis amigos y mis compañeros de estudio. En especial a Carla.

A mis madres, Lola y Mirentxu, no hay nada que no os deba.

A mi hermana Clara, sin retórica.

A mi padre, Lorenzo, tu ejemplo es la base de este trabajo.

A mi hermano Luis, por tus escritos y tus palabras, cuando más falta me hicieron.

Por último a Coto, Olivia y Lea. Me quedo, ahora sí, después de años, sin palabras. A vosotras os dedico esta tesis.

## Abstract / Resumen

### En

*Objects and Houses (Föremål och Hus)* is the name of the exhibition that Klas Anshelm organized in the autumn of 1972 at the Official Art Gallery of Lund, which he himself had built. It showcased sculptures, installations, and houses. Some were scandalized and took the exhibition as a disrespect towards art. Without beauty.

Klas Anshelm may be a little-known architect. Perhaps that is why I want to approach him. His work, silent, has remained hidden in the architectural landscape, overshadowed by more prominent and relevant authors and works. Of a reserved nature, Anshelm rarely spoke of his work. The few words accompanying his publications are limited to pointing out objective issues. There is nothing in them that can reveal his interests. Despite living and working for 30 years in a city like Lund, home to one of the most important universities in Sweden, for which he built numerous buildings, he did not engage in any teaching activities. He also did not write about architecture or any other architect. It was not due to a lack of knowledge; *it was more of an ethical position: what he had to say, he had already built*. Even in his studio, he did not express a didactic vocation. He did not seem interested in transmitting knowledge that he thought was essentially accessible to everyone. His was an anonymous tradition. Neither masters nor disciples. The earth, the sun and the winds, customs, life, and the architecture that had embraced them spoke for themselves.

The thesis analyzes his work from the work itself, through the study of the original documentation that is preserved. It does so by assuming the position of the architect, aware that we are, to a large extent, a reflection of our surroundings, of the people and the environments that accompanied us in our childhood and you-

th. Ultimately, a reflection of our *House*, understood as a fertile, vast, and intimate place at the same time.

The thesis seeks to recognize that substrate. His childhood, his sources, his teachers at Chalmers, his first friends and collaborations left a mark on him that is perceptible: a joy in work and a gaze; a childlike, primordial gaze, *seeing things as if for the first time*, which determines his later work. Thus, the framework is established under which the thesis analyzes his work.

The name of the exhibition is taken, and some objects and houses are selected; examples, if one wishes to consider them lesser, within a production that includes buildings of greater importance and magnitude. In them, certain issues are silenced, obscured, and thus others are perceived with greater intensity. It is in these works where the thesis tries to identify the essential and permanent aspects of his architecture, the traces of his creative and life process.

All of them, *Objects and Houses*, speak to us of a domestic architecture, grown from the very earth. Imperfect, open, alive, it takes root in what surrounds it and in the people who inhabit it. Half-finished, it accompanies and accepts life. The house is then both dwelling and nature. It brings together the most extensive and the most intimate, the territory, with the most primitive and essential aspects of being human.

Thus, his architecture adds to a tradition, that of those who believed in a simpler life and architecture, free of manners, representation, and cultural symbols. Under this perspective, the architect, like the gardener, was to limit himself to caring for, pruning, and revitalizing, on one side and the other, based on knowledge of the environment and tradition, the house, which would grow, like a plant, orga-

nically, from the very earth, according to its own laws, depending on the climate, the soil composition, and the place. Like the discreet gardener, the architect remains behind the work, along with all his effort, will, and knowledge. The work, anonymous, then integrates into life naturally and permanently, receiving its own beauty, as if it had always been there. Without rhetoric.

**Es**

*Objetos y Casas (Föremål och Hus)* es el nombre de la exposición que Klas Anshelm organizó en el otoño de 1972, en la Galería Oficial de Arte de Lund, que él mismo había construido. Mostró esculturas, instalaciones y casas. Algunos se escandalizaron y tomaron la exposición como una falta de respeto por el arte. Sin belleza.

Quizá sea Klas Anshelm un arquitecto poco conocido. Quizá por eso quiera acercarme a él. Su obra, silenciosa, ha permanecido oculta en el paisaje arquitectónico, oscurecida por autores y obras de mayor brillo y relevancia. De carácter reservado, Anshelm rara vez habló de su obra. Las pocas palabras que acompañan sus publicaciones se limitan a señalar cuestiones objetivas. Nada hay en ellas que pueda desvelar sus intereses. A pesar de que vivió y trabajó durante 30 años en una ciudad, Lund, con una de las Universidades más importantes de Suecia, para la que construyó numerosos edificios, no ejerció ninguna actividad docente. Tampoco escribió sobre arquitectura ni sobre ningún otro arquitecto. No se trataba de una falta de conocimiento; *era más una posición ética: lo que tenía que decir ya lo había construido*. Tampoco en su estudio manifestó vocación didáctica. No parecía interesado en la transmisión de un conocimiento que, pensaba, estaba en realidad al alcance de todos. La suya era una tradición anónima. Ni maestros ni discípulos. La tierra,

el sol y los vientos, las costumbres, la vida y la arquitectura que la había recogido, hablaban por sí mismos.

La tesis analiza la obra desde la propia obra, a través del estudio de la documentación original que se conserva. Lo hace asumiendo la posición del arquitecto, consciente de que somos, en buena medida, reflejo de lo que nos rodea, de las personas y los ambientes que nos acompañaron en nuestra infancia y en nuestra juventud. En definitiva, reflejo de nuestra *Casa*, entendida como un lugar fértil, vasto e íntimo al mismo tiempo.

La tesis trata de reconocer ese sustrato. Su infancia, sus fuentes, sus maestros en Chalmers, sus primeros amigos y colaboraciones, dejaron en él, una huella, que es perceptible: una alegría en el trabajo y una mirada; una mirada infantil, primigenia, *ver las cosas como por primera vez*, que determinan su obra posterior. Se establece así el marco bajo el cual la tesis analiza su obra.

Se toma el nombre de la exposición, y se seleccionan algunos objetos y algunas casas; ejemplos, si se quiere menores, dentro de una producción con edificios de mayor importancia y envergadura. En ellos, se piensa, ciertas cuestiones se silencian, se oscurecen y así otras se perciben con mayor intensidad. Es, en estas obras, donde la tesis trata de identificar los aspectos esenciales y permanentes de su arquitectura, las huellas de su proceso creativo y vital.

Como se verá, todos ellos, *Objetos* y *Casas*, nos hablan de una arquitectura doméstica, crecida de la propia tierra. Imperfecta, abierta, viva, que se enraíza en lo que le rodea y en las personas que la habitan. A medio hacer, acompaña y acepta la vida. La casa es entonces habitación y naturaleza. Se reúnen en ella lo más extenso y lo más íntimo, el territorio, con lo más primitivo y esencial del ser humano.

Así, su arquitectura se suma una tradición, la de aquellos que creyeron en una vida y una arquitectura más sencilla, sin modales, libre de representación y de símbolos culturales. Bajo esta mirada, el arquitecto, como el jardinero, debía limitarse a cuidar, a podar y reverdecer, por un lado y por el otro, desde el conocimiento del medio y la tradición, la casa, que crecería, como una planta, orgánicamente, de la propia tierra, según sus propias leyes, en función del clima, de la composición del suelo, del lugar. Como el jardinero, discreto, el arquitecto permanece detrás de la obra, y con él, todo su esfuerzo, su voluntad y su conocimiento. La obra, anónima, se incorpora entonces a la vida de forma natural y permanente, y recibe su propia belleza, como si siempre hubiese estado ahí. Sin retórica.

## Índice

### Objetos y Casas: la arquitectura sin retórica de Klas Anshelm

Agradecimientos	II
Abstract / Resumen	III
Hipótesis	11
Introducción	14
Metodología y Estado de la cuestión	35
1. Las fuentes de Anshelm	51
1.1. Arte y tecnología	52
1.2. Melchior Wernstedt. La mirada primigenia	
1.2.1. Tecnología y arte	68
1.2.2. La desaparición de lo humano	71
1.2.3. La calma del artesano	76
1.2.4. Reconectar con la tierra y con el hombre. El ladrillo.	86
1.2.5. La alegría. El camino hacia la sencillez	99
1.2.6. El pabellón Verkstaden. Paisaje interior. Paisaje exterior	113
1.2.7. Lo primitivo y lo moderno. Un mundo a dos velocidades	133
1.2.8. La mirada primigenia	141
1.2.9. Su aprendizaje y su lección	143
1.3. Hans Westman. La gracia frente a la gravedad	
1.3.1. La nueva arquitectura	147
1.3.2. Lund. La tradición medieval	151
1.3.3. El contacto con la Naturaleza	160
1.3.4. La gracia frente a la gravedad	170
1.3.5. La alegría serena	180
1.3.6. Tiempo libre. Ladrillo y tela	182
1.3.7. Estocolmo	188

1.4. Arne Jones. La fuente LTH	
1.4.1. Anshelm en Lund	194
1.4.2. El estudio	210
1.4.3. La LTH	212
1.4.4. Una conversación silenciosa	226
1.4.5. La infancia del arte	235
1.4.6. Agua cayendo-Agua tranquila	251
1.4.7. La fuente de Seattle	266
1.4.8. La fuente LTH. Sin paraguas	283
1.4.9. La Catedral	301
2. En una casa, en una calle, en un jardín	
2.1. La avenida	303
2.2. La casa original	306
2.3. Otras posibilidades	307
2.4. La casa ampliada	317
2.5. El desván	319
2.6. El estanque	323
2.7. Dos accesos. Dos escaleras	324
2.8. El aparcamiento, la casa de estudiantes y el estudio rojo en el jardín	327
2.9. Los objetos	336
2.10. Nuestro jardín	336
2.11. El desván del vecino	340
2.12. Dormir en el jardín, despertarse con el sol	343
2.13. Un nuevo estar al aire libre	345
2.14. Una casa, en una calle, en un jardín	351

3. La casa soñada	
3.1. Un lugar donde vivir y trabajar	361
3.2. Arendala	363
3.3. Kävlingevägen 32	367
3.4. Volver a empezar	369
3.5. La casa	382
3.6. La materialidad	387
3.7. Apenas visible	391
3.8. La carpa	393
4. El último hogar de Lewerentz	397
5. La casa y el árbol	
5.1. Los comienzos	410
5.2. El programa	416
5.3. La casa de Skillinge	420
5.4. Ensayos anteriores	426
5.5. La casa en lo fundamental	433
5.6. Un modelo primitivo	458
5.7. Ya no se puede ver el mar	470
5.8. La barca	488
5.9. La Galería de Arte de Malmö	498
5.10. Un nuevo comienzo	517
6. Conclusiones	
6.1. La <i>Casa</i> , un lugar	523
6.2. La casa de paja. Un terreno fértil	534
6.3. Arquitectura sin retórica	548
6.4. Con los ojos cerrados	560
Bibliografía	562

Hipótesis

## Hipótesis

“Objetos y Casas” (Föremål och Hus) es el nombre de la exposición que Klas Anshelm organizó durante dos semanas en el otoño de 1972 en la Galería oficial de Arte de Lund, que él mismo había construido. Su esposa Anne-Grete llenó al mismo tiempo la planta de arriba con “40 piezas de Kaj, dibujos y bocetos”. Klas Anshelm disponía de la planta baja. Seleccionó y mostró una mezcla libre de esculturas e instalaciones y de sus propios proyectos, con dibujos técnicos, maquetas y fotografías. Algunas de sus casas compartieron espacio con composiciones de objetos cotidianos y piezas de chatarra. Mucha gente se escandalizó y se tomó la exposición como una falta de respeto por el arte. Sin belleza. Quizá se adelantó a su tiempo. Marianne Nanne-Brahammar directora de la galería en aquella época lo recordaba así años más tarde, en 1994:

”Diez años después, Klas Anshelm hubiese sido tendencia”

A lo largo de 30 años de profesión, Anshelm construyó más de cien proyectos. “Hay quienes han diseñado muchos más ...” decía. Entre ellos hay casas, iglesias, fábricas, oficinas, instituciones científicas y de formación, y galerías de arte. Todos ellos construidos desde lo más general hasta lo más pequeño. La mayor parte se pueden encontrar en un radio de menos de 50 kilómetros alrededor de su hogar, en Lund. Un trabajo doméstico, cercano, que, como veremos, ha adquirido con el paso de los años universalidad y validez.

En los grandes encargos su arquitectura cede inevitablemente ante los exigentes requisitos organizativos, económicos o de durabilidad. En sus casas y objetos, obras menores, ciertos aspectos se apagan y así otros se nos muestran con otra cla-

ridad. Este estudio trata de identificar en estos pequeños trabajos los aspectos esenciales y permanentes en su arquitectura, las huellas de su proceso creativo y vital.

Quizá sea Anshelm una figura poco conocida. Su obra, silenciosa, como su persona, ha permanecido oculta en el paisaje arquitectónico, alejada de los focos del espectáculo y de la crítica, eclipsada por ejemplos de mayor brillantez y relevancia. Quizá por eso, en estos tiempos, quiera centrarme en él. La arquitectura de Anshelm celebra el lugar al que pertenece con nuevas posibilidades que lo conectan y lo ennoblecen y lo hace mediante un lenguaje sensato, natural, intuitivo y preciso. Como trataremos de ver, estas cualidades se ocultan bajo una apariencia reservada, discreta, que le otorga su propia belleza y su permanencia.

## Introducción

## Introducción

En la primavera de 2009 visité la casa Varela de Alejandro de la Sota. La conocía a través de la única publicación que existía por entonces sobre su obra. Detrás del gimnasio Maravillas, Sota había dedicado unas pocas páginas a describir esa pequeña casa en la sierra de Madrid. Había ojeado muchas veces esa publicación y siempre había pasado por encima de esta obra, extraña y a primera vista poco agraciada. Mi atención recaía siempre en los proyectos más conocidos, el gimnasio Maravillas, el Cesar Carlos, el Gobierno Civil, ...aquellos de los que me habían hablado, los que creía entender con más facilidad. Aquella mañana me acerqué desde Madrid acompañado por José Manuel López-Peláez, en cuyo estudio trabajaba desde hacía unos años, y por Héctor Fernández Elorza, que preparaba, junto a José Manuel, en ese tiempo, su tesis sobre Asplund y Lewerentz. Por entonces no podía saber que acabarían siendo mis directores en una tesis que aún estaba por definir.

En la casa nos esperaba Álvaro Varela, el hijo menor de la familia, que había pasado allí los veranos de su infancia. Recuerdo que nos llevó un tiempo encontrarla, La posición aislada, rodeada de campos de romero y lavanda, de las fotos originales se había transformado con los años en una retícula de calles y casas, rodeadas de setos altos que dificultaban la visión. Entre las hojas de los árboles, el reflejo del sol sobre el paño de vidrio por el que la casa se asomaba al paisaje delató su presencia. El árido grueso de sus paneles había camuflado bien hasta ese momento la casa contra el fondo rocoso de la ladera. Era para mi hasta entonces una casa gris, en muchos sentidos. Recuerdo, al entrar, la impresión de aquel interior, “*de color miel*” había escrito Manolo Gallego, que calentaba la luz de la mañana. Las fotos, en blanco y negro, habían ocultado en cierta forma una parte de la naturaleza de la casa. Dura por fuera, pero amable y confortable por dentro, como un vestido o

un traje, uno de esos que te pondrías cada día. Estaba llena de pequeños inventos, la puerta de acceso era gruesa como la fachada, pero otras, al interior, finas, como un cartón. Las contraventanas, accionadas mediante un sistema de perfilería sencillo de latón, con guías y palometas, abrían la casa hacía el paisaje o la cerraban por completo, envolviendo y protegiendo “como un nido” a sus habitantes. La apariencia industrial, bruta, prefabricada se transformaba en un interior delicado que parecía hecho con las manos, unas manos hábiles, como de artesano. Todos los elementos eran perfectamente reconocibles, también la forma en la que se había dispuesto, unos junto a otros, hasta componer un todo continuo, diverso y complejo pero coherente y sencillo. Frente al exterior, sólido, el interior, frágil, parecía poder desmontarse con un simple destornillador. En aquel ambiente, en aquella casa extraña y familiar al mismo tiempo, surgió un nombre: “*me recuerda a las casas de Klas Anshelm*” dijo Héctor. Recuerdo que José Manuel y yo nos miramos. Ninguno lo conocíamos.

Ese mismo día, a la vuelta, en casa, en Madrid, busqué el nombre en el ordenador. No sabía bien como se escribía. Finalmente di con algunas imágenes del Museo de Arte Contemporáneo de Malmö. Entre las búsquedas apareció también un libro, *Klas Anshelm Samlade Arbeten*. Estaba escrito por Per Qvarnström, un arquitecto sueco, hacía ya más de una década, en 1998. 260 paginas avanzaba la reseña. Pensé que podría ser útil. En una semana llegó un libro grueso, de tapa gris, en un formato muy cercano al Din A4. Al interior todas las fotos estaban en blanco y negro. Algunas en un tamaño muy reducido. Per me contó más tarde que había tenido que hacer un libro barato; además los ordenadores caseros, por entonces, no tenían ni la potencia ni la capacidad suficientes para manejar el color.

Había sido para él un trabajo muy personal, realizado con medios limitados, al que había dedicado más de dos años, y quizá, decía, “*demasiada energía*”. Entre las páginas se sucedían un gran número de proyectos, algunos muy grandes, formas geométricas simples, de ladrillo, muchos de ellos muy parecidos entre sí. De vez en cuando aparecía un objeto o una forma más extraña. Las casas apenas tenían presencia. Un texto largo, con pequeñas fotografías en los márgenes, también en blanco y negro, ocupaba las primeras 50 páginas del libro. Estaba escrito en sueco. Yo conocía una arquitecta sueca que estaba trabajando en España. Le hablé de Anshelm, del libro, acordamos un precio y durante tres semanas estuvo trabajando en la traducción. El texto resultó inspirador. Aquellas obras, repetidas, poco atractivas, de nuevo extrañas y grises, quedaron iluminadas por las palabras de Per. Vida y obra se intercalaban ordenados según un orden cronológico que en ocasiones se rompía para introducir temas más generales, intereses personales y citas textuales del propio Anshelm, o de aquellos que lo conocieron. Todo escrito en un lenguaje cercano de frases cortas y palabras sencillas. Ninguna parecía sobrar, “*como sí cada palabra costase dinero*”. El texto, discreto y medido, pensé más tarde, acompañaba muy bien la obra y la persona que describían. Me recordaba a la manera sencilla en que se expresaba en sus libros Steen Eiler Rasmussen. Más adelante, en Lund, Per confirmó que para él había sido su fuente de inspiración.

Algunos pasajes eran especialmente elocuentes. En uno de los párrafos, Per hablaba del pequeño estudio que Anshelm había construido para Lewerentz, en el jardín de una de sus casas, una caja negra, sin ventanas, iluminada tan solo por tres lucernarios en el techo, en la que Lewerentz, anciano, pasó sus últimos años ordenando el trabajo de toda una vida. Contaba también que, un día, una enreda-

dera creció entre las tablas del suelo, que había sido colocadas de manera precaria. Lewerentz, según escribía, ayudó a la planta en su camino por uno de los cables de las lámparas hacía la luz. Después, durante el tiempo de preparación de la tesis, leí a Janne Ahlin contar esa misma aparición, la epifanía de la enredadera, en su libro sobre Lewerentz de 1987. La vida abriéndose paso en la oscuridad, a través de la arquitectura. En otro párrafo, Per recogía una cita de uno de sus colaboradores habituales que describía lo difícil que era a veces encontrar a Anshelm por las mañanas. No tenía despertador. Le gustaba despertarse con el sol sobre la cara. Para eso movía la cama levemente todos los días. A veces lo olvidaba; otras, no hacía sol.

Esos dos párrafos, una conexión, Lewerentz, una obra, y un rasgo de su personalidad, bastaron para que, a partir de entonces, dedicase toda mi atención a Klas Anshelm, en esos días, aún hoy, un arquitecto desconocido y olvidado incluso en las escuelas de su propio país.

En aquel tiempo, mi investigación se había centrado en algunos ejemplos de lo que, pensaba, podía incluirse en lo que Alison y Peter Smithson habían llamado arquitectura *Sin Retorica*. Había traducido el libro *Without Rhetoric*, su texto completo, también el artículo original de 1967 que le daba nombre y otros escritos que, fragmentados, formaban parte de la obra. Lo había estudiado. Me había servido como tema principal en mi último trabajo de doctorado. Por otro lado, el texto sobre los arquitectos silenciosos, escrito por los Smithson con ocasión de la primera exposición sobre Lewerentz, tras su muerte, abría la posibilidad de relacionar estas dos cuestiones, sin retórica y silencio o discreción. Los Smithson hablaban en su libro *Sin Retorica* de una arquitectura que renunciaba, en ese “sin”, a una presencia, la del artista, la del propio autor. La obra hablaría con pleno significado

por sí sola. Por otro lado, en su texto sobre los *arquitectos silenciosos* Alison había tratado de recoger, según escribía, aquellos arquitectos que habían permanecido sin decir nada, sin publicitar lo que hacían, actuando a niveles más profundos; y de cómo, algún día, esos movimientos invisibles se trasladarían a la superficie. Había identificado algunos arquitectos y los había clasificado en tres generaciones. Tres arquitectos por generación, excepto en la tercera, la más reciente, donde Erskine figuraba en solitario. En los años anteriores había dedicado mi tiempo a leer todo lo escrito por Sota, y muchos de los textos que se habían publicado sobre su obra. Me parecía haber encontrado un vínculo, un hilo invisible, que conectaba con la sensibilidad de los Smithson. Ahora, quizá Anshelm podría acompañarlo. Habían nacido el mismo año, y podrían completar, junto a Erskine, años más tarde, esa Tercera Generación. La idea dio lugar a un primer título de tesis: *Anshelm-Erskine-Sota: arquitectura Sin Retórica*.

De los tres arquitectos Anshelm era el más desconocido. Decidí continuar con él. Como más adelante comentaremos, la información sobre Anshelm era muy reducida, algo sorprendente en un arquitecto que demostraba una producción enorme, con algunos edificios de cierta importancia. La tarea fue larga. El tiempo había pasado y se habían publicado nuevas tesis sobre Sota. La documentación que fui obteniendo sobre Anshelm habría nuevos caminos. Después de un tiempo largo de investigación la falta de información, se había transformado en cientos de documentos originales, revistas de época, fotografías inéditas, cartas personales...una documentación valiosa y compleja en la que decidí concentrar mi esfuerzo. Así, el objeto de investigación se fue reduciendo. Erskine y Sota se dejarían para otra ocasión. Respecto a la obra de Anshelm, el estudio de los edificios más importan-

tes, con los que comencé, dio paso a los más pequeños. Sus casas, y también sus objetos. Anshelm disfrutaba construyendo con sus propias manos cosas extrañas, pero también sencillas, aparentemente inútiles, experimentos donde daba espacio a una capacidad creativa, que, en la mayor parte de su obra, eficaz y repetida, aparecía voluntariamente contenida. Sus intereses parecían manifestarse en estas pequeñas obras con más intensidad que en las obras más grandes, necesariamente condicionadas por otros requisitos. En los últimos años de su vida, expuso en algunas galerías. En Lund, donde desarrolló la mayor parte de su obra, lo hizo en su propio espacio, una pequeña galería que había construido al comienzo de su carrera. Después de años de trabajo y edificios relevantes, solo mostró algunas casas y objetos. La selección de Anshelm podía servir como punto de partida. Así la tesis encontró después de algunos años su propio nombre: *Objetos y Casas, la arquitectura sin retórica de Klas Anshelm*.

Anshelm rara vez habló de su propia obra, y a pesar de que la prensa local seguía de cerca su actividad casi nunca concedió una entrevista. Las pocas palabras que acompañan sus publicaciones se limitan a describir cuestiones objetivas. Nada hay en ellas que pueda desvelar sus intereses o influencias. A pesar de que vivió y trabajó durante más de 30 años en una ciudad con una de las Universidades más importantes de Suecia, para la que construyó una gran parte de sus edificios, nunca ejerció una actividad docente. No impartió ninguna clase, ni ofreció ninguna conferencia. Tampoco escribió nunca sobre arquitectura o arte, ni sobre ningún otro arquitecto. Como señala Olle Svedberg, no se trataba de falta de formación intelectual o de conocimiento, como se ha sugerido alguna vez, era más una posición ética, compartida por otros pocos arquitectos: la idea de que lo que tenía que decir,

ya lo había construido.

La tesis atiende a esta cuestión. Analiza la obra desde la propia obra, a través del estudio pormenorizado de la documentación original que se conserva, tratando de escuchar lo que dice. Lo hace asumiendo la posición del arquitecto, su mirada sobre las cosas. Somos en mucha medida reflejo de lo que nos rodea. De las personas que nos acompañaron en nuestra infancia, en nuestros años de formación, en nuestros primeros trabajos. Reflejo también del entorno en el que crecemos y nos desarrollamos. En definitiva, reflejo de nuestra casa. Como un árbol, como una catedral gótica, nos desarrollamos en función de este sustrato y del paisaje, lo construimos y al mismo tiempo participamos de él. Paisaje en su sentido más amplio, natural y cultural, nuestro propio paisaje interior, un paisaje continuo e indivisible.

En su primer capítulo la tesis trata de reconocer ese sustrato. “Las fuentes de Anshelm”, toma su nombre del artículo que José Manuel López-Peláez escribió sobre las fuentes de Asplund. A falta de las palabras de Anshelm, el estudio es un intento por reconocer su manera de pensar, de entender la vida y la arquitectura a través de los lugares y las personas que lo acompañaron. Se divide en tres apartados.

En un primer subcapítulo, “*Melchior Wernstedt. La mirada primigenia*” se analiza parte de la infancia y la formación escolar y universitaria de Anshelm. Desde niño demostró una facilidad especial para el dibujo y otras manifestaciones artísticas. La influencia de su padre, ingeniero y religioso schartuano le llevó a escoger Arquitectura, como una disciplina en la que el arte, su tendencia natural, una actividad no reconocida por su religión, se equilibraba con un necesario conocimiento técnico y científico. Según expone Per Qvarnström, Melchior Wernstedt, su profesor

de arquitectura en Chalmers fue una de las pocas personas de las que Anshelm habló alguna vez como posible fuente de inspiración. Cuando Anshelm comienza sus estudios, en 1937, el funcionalismo en Suecia había llegado ya a su apogeo. En la KTH de Estocolmo profesores educados en esta nueva arquitectura, como Uno Åhrén, se incorporaban a las clases. Wernstedt, uno de los arquitectos olvidados de su generación, había sido compañero de Asplund y Lewerentz en la escuela Klara, y mantenía en sus clases de Chalmers, en Gotemburgo, una posición que podemos entender como de resistencia. La tesis trata de recomponer el contenido de sus clases, aquello que pudo transmitir a sus alumnos en esos años. Para ello indaga en la documentación que se conserva, en su formación, en las obras de sus maestros de la escuela Klara, y en su propia arquitectura. Todo lo que muestra habla de una vida más calmada y en contacto con la naturaleza. Un sentimiento en el que se había educado, que había llegado de fuera a través de la publicación de obras y textos, como la Casa Roja de William Morris, o los escritos de Thoreau; pero fundamentalmente, como la tesis trata de transmitir, un sentimiento profundamente sueco, que a través de la obra del místico Swedenborg, había nutrido el pensamiento de artistas y filósofos y alimentaba las raíces de los mejores ejemplos de arquitectura de su tradición.

Wernstedt viajó en diversas ocasiones y conoció mucha arquitectura, aquella vernácula que había permanecido en su paisaje natal, también la que llegaba desde otros países, como Estados Unidos. Había aprendido de sus maestros la arquitectura con ladrillo cuya técnica medieval manejaba con virtuosismo. Lo había demostrado en numerosas restauraciones de iglesias y capillas románicas y góticas. Conocía a su vez los nuevos materiales, a los que llevaba en sus obras a su límite tecnológi-

co. Hay, sin embargo, como se trata de explicar en la tesis, en esa enseñanza, por encima de un estilo o incluso una técnica o una arquitectura, una manera de mirar el mundo, ingenua y primitiva. Volver a ver las cosas como si se contemplasen por primera vez. Una manera en la que el arte y la tecnología comparten un mismo objetivo. Mejorar la vida del ser humano. Una mirada infantil, primigenia, hablan los autores del momento. Una mirada compartida por los arquitectos de principios de siglo y por las primeras vanguardias artísticas, que Wernstedt mantuvo a lo largo de su vida, resistiendo modas y estilos pasajeros, y que supo transmitir. Quizá, plantea la tesis, sea esta mirada, y no necesariamente su obra o sus conocimientos técnicos, lo que quedó en Anshelm.

Durante años, Anshelm conservó un dibujo que había realizado cuando era niño. El único que mostró durante una entrevista que concedió el último año de su vida. Estaba orgulloso. Lo había dibujado con nueve años, pero mostraba sin embargo un dominio excepcional de la geometría y la proporción. Era una vieja locomotora, obsoleta, que se exhibió en la exposición Internacional de Gotemburgo, su ciudad, en 1923. Anshelm acudió durante una semana a la exposición. Cada día visitaba la locomotora y cada día a su vuelta la dibujaba, a mano, con tinta y rotulador. Las clases de Wernstedt en Chalmers quizá despertaron de nuevo ese recuerdo. Cuando dibujaba aquel objeto inerte, viejo y obsoleto, dibujaba también sus viajes en tren hasta casa de sus abuelos, en el interior de Suecia, los campos y los cultivos, la vida tranquila y calmada, lejos de la industria y la ciudad, que desde entonces anheló.

Allí, en la Exposición Internacional de Gotemburgo, Wernstedt había construido en colaboración con Lewerentz, un pequeño pabellón de exposiciones. Su

primera obra construida. Probablemente Anshelm visitó aquella obra, que se mezclaba, en lo alto de la colina, entre muros, terrazas y pasajes, con las copas de los árboles. Poco importa a aquel niño que sus autores, años más tarde, fuesen a influir en su propio desarrollo, pero aquel ambiente, donde el arte y la tecnología se encontraban en equilibrio con la naturaleza, defiende la tesis, quedó en su memoria.

En un segundo capítulo, "*Hans Westman. La gracia frente a la gravedad*" la tesis profundiza en la influencia que pudo recibir de Hans Westman, el arquitecto para el que trabajó en Lund, antes de establecer su propio estudio. No solo se analiza la influencia del arquitecto, nunca reconocida por Anshelm, sino la influencia que ejerció aquel lugar, el paisaje construido, su naturaleza y su tradición, un lugar capaz de transformar el carácter y la arquitectura de los que lo habitaban. Westman era solo nueve años mayor que Anshelm y acababa de llegar a la ciudad. Se había formado, como Wernstedt, con Lars Israel Wahlman, pero ya en sus primeros trabajos se aprecia un interés por la nueva arquitectura. La llegada a Lund transforma su emergente espíritu funcionalista. De la misma forma muchos de los arquitectos de la región modificaron, en contacto con ese lugar, su manera de hacer arquitectura. Lund, como el resto de la región de Scania, se había mantenido al margen de las corrientes que se habían sucedido en Suecia a lo largo de la primera década del siglo. La arquitectura presente en la ciudad hablaba de su origen medieval y de los maestros alemanes y daneses que lo habían construido. Su herencia seguía presente, no solo en la arquitectura sino en la actividad de algunas instituciones culturales y en el carácter de sus habitantes. El viento, el clima, la llanura, la arcilla disponible, propia de la región, había dado lugar a una expresión natural y propia de la arquitectura, en consonancia con un modo de vida agrícola y artesanal que

todavía conservaba.

Cuando Anshelm comenzó a trabajar con Westman tenía 25 años. Se había alejado de su ciudad natal, de su familia y sus amistades. Westman, con tres hijos, lo acogerá como uno más. El carácter extrovertido y alegre de Westman se había trasladado a su casa y estudio, “*la más luminosa de Lund*”, en la que Anshelm trabajó durante cuatro años. En aquella casa, trabajo y vida están fuertemente imbricados. El carácter de Anshelm era seguramente, por entonces, muy distinto, pero la influencia de la ciudad y de aquel ambiente se deja notar en sus decisiones vitales y en su obra posterior. Westman conocía bien la arquitectura con ladrillo. En Lund aprendió las técnicas locales medievales, que transmitió a Anshelm. La experiencia reforzó la educación recibida en Chalmers y terminó de conformar su personalidad y su manera de entender la arquitectura. Ya desde un primer momento ese lugar está presente en su obra, un lugar del que pasó a formar parte de manera natural, casi sin darse cuenta. Quizá por eso, Anshelm nunca lo nombró como fuente de inspiración. Sin embargo, quedó en él, de aquel tiempo de postguerra, una cierta alegría, una que se manifiesta más hacía dentro que hacía fuera; aquella que surge cuando la vida, la arquitectura y la naturaleza se reúnen en un solo significado.

El capítulo sobre las fuentes de Anshelm termina con un tercer apartado, “*Arne Jones. La fuente LTH*” que profundiza en los comienzos de su actividad profesional y artística. La relación con el escultor sueco Arne Jones, con quien estableció una temprana amistad que duraría toda la vida, articula un breve análisis de sus primeras obras, algunas de gran tamaño, que se extienden en el paisaje y en el tiempo durante años. Durante este tiempo Anshelm establece una forma de trabajo disciplinada, repetida y eficaz, que le permite resolver encargos técnicamente comple-

jos con aparente sencillez y una sorprendente economía de medios. Lund, de tradición universitaria, construía en ese momento su nueva Universidad Tecnológica. Eran tiempos de industrialización, pero Anshelm recurrió a técnicas medievales de construcción con ladrillo, presentes en la tradición local, para muchos constructores del momento caras y lentas, que se demostraron, bajo su mano, más eficaces que los sistemas prefabricados en auge. Construyó así, de esta manera, más que como un arquitecto, como un antiguo maestro de obras, dirigiendo una comunidad de ingenieros y artesanos hacia una obra común; distintos edificios, laboratorios, aulas, institutos, que componen, sin embargo, a lo largo de los años, una obra continua en la que es difícil establecer el momento y el orden de su construcción.

En paralelo a esta arquitectura, casi estandarizada, la relación con Arne Jones despertó en él un fuerte interés por el arte incorporado a la arquitectura y por la experimentación, que había permanecido latente. Su trabajo estético y formal, pero también sus fuertes creencias sociales, se materializan en algunos de los proyectos más importantes de Anshelm. Previamente, Anshelm había diseñado muebles, lámparas, alfombras y otros objetos, algunos de ellos en colaboración con artistas y artesanos del momento, como había visto hacer a los arquitectos de principios de siglo, que completaban de forma coherente el interior de estos grandes edificios. La relación con Jones abrió nuevos caminos. En adelante, se atrevió con otros objetos. Algunos de gran tamaño. Esculturas basadas en modelos matemáticos, cubos de paredes móviles y otras cosas, algunas extrañas, que le permitían experimentar y jugar, casi como un niño, sin las limitaciones de la obra construida. Entre estos objetos se repiten las fuentes. A Anshelm le gustaba probar con distintas configuraciones, casi siempre de vidrio y metal, que condicionaban el movimiento del agua,

sujeto por otra parte, inevitablemente, a las leyes de la naturaleza.

Este apartado se detiene en el análisis de un ejemplo de gran tamaño, la fuente LTH, que configuraba un lugar, entre dos lagos, dos antiguas arcilleras, en el centro de la universidad construida por Anshelm; un contrapunto fuerte y experimental en la arquitectura repetida y homogénea del conjunto. Como una catedral gótica. De la mano de Jones, en trabajo conjunto, Anshelm se había iniciado en las propuestas artísticas monumentales, objetos a medio camino entre la escultura y la arquitectura. Al fin y al cabo, Anshelm siempre había querido ser artista. Arne Jones siempre había querido construir habitaciones y casas. La fuente LTH, proyectada en colaboración, supuso un reto constructivo y tecnológico para el momento, que debía dar prestigio a la emergente Universidad Tecnológica, y que, sin embargo, fracasó. Apoyado en la documentación original se describe el proceso de diseño, su construcción y sus problemas de funcionamiento. Se estudian a su vez otros ejemplos, precedentes, realizados en conjunto por Anshelm y Jones o de manera individual, que sirvieron como ensayos hasta llegar a esta fuente, que condensa sus esfuerzos y conocimientos en este campo. Tecnología y arte se reúnen de nuevo en esta pieza de forma indisoluble. También el lugar y la tradición gótica de la región.

Ya en las pruebas de inauguración los vidrios se rompieron, el agua se desbordaba por el viento, mojando a todo aquel que pasaba bajo la fuente. En plena revolución estudiantil del 68, los jóvenes tecnólogos protestaron. Anshelm no estaba acostumbrado a estas críticas, ni a tener que defender o explicar su trabajo. Fueron tiempos difíciles. Trató de resolver en distintas ocasiones los problemas que surgían, pero siempre ocurría algo inesperado. La fuente nunca funcionó. En los breves momentos en los que lo hizo, el destello de lo que fue, permaneció en la

memoria de los que lo vieron. Una habitación infinita, una catedral de paredes invisibles y vidrieras transparentes, un gótico que no teme a lo que no está construido por el hombre. La experiencia no detuvo a Anshelm. Jones y Anne-Grette, su mujer, supusieron un gran apoyo. Siempre, según los que le conocieron, le empujaron a mirar hacia adelante con optimismo. La sonrisa de Jones fue recordada por Anshelm en las palabras que le dedicó el día de su muerte.

De esta forma, este segundo capítulo, largo y complejo, trata, como se decía, de establecer los principios, los intereses, desde los que se contemplarán las obras en las que a continuación se adentra la tesis. Como quien establece las reglas de un juego. Unas reglas que nos permiten mirar la obra de Anshelm, quizá como la miraba él, bajo principios e intereses que nunca manifestó, pero que la tesis se esfuerza por encontrar e identificar en sus experiencias previas, en su infancia y su juventud, en su educación, en sus primeras colaboraciones, en su ciudad natal y la ciudad en la que vivió y trabajó, en la tradición, en su lugar y su tiempo, y en el ejemplo de aquellos que le acompañaron.

A continuación, la tesis profundiza en algunas de las casas y objetos que Anshelm construyó.

Se han seleccionado ejemplos que por distintas razones implicaron de forma más personal al arquitecto. Su propia casa en Lund, la casa que después soñó en Arendala, la casa para Lewerentz, en cierta manera, su último maestro y la Villa Oljelund, conclusión de un proceso de investigación, para un cliente con el que desarrolló una especial confianza y amistad. Junto a estas casas, surgen otras: su casa en Galjevångsvägen, en las afueras de Lund, su casa de verano en Skillinge, y la Villa Westlund, que construye para unos familiares a pocos metros de la Villa Ol-

jelund. En paralelo a estas casas, algunos objetos, todos muy personales: su kiosco para midsommar, su estanque, sus objetos en el jardín de Kävlingevägen, su coche Hörch, su tienda de campaña, su barca.... Todos ellos, objetos y casas, son, como se decía, frente a edificios de mayor tamaño y representatividad, ejemplos menores, pero a los que, observando la documentación que se conserva, Anshelm se dedicó de forma muy personal, empleando gran parte de su tiempo. La experiencia en estos ejemplos determina el camino que siguen obras de mayor envergadura. En ellos, en los más pequeños, intuye la tesis, algunas cosas se silencian, y así otras, sus intereses y sus principios, aparecen con mayor intensidad.

En el tercer capítulo, *“En una casa, en una calle, en un jardín”*, la tesis profundiza en el estudio de la casa en la que Anshelm vivió y trabajó toda su vida. Era en apariencia una más entre las situadas al lado este de la avenida Kävlingevägen, la noroeste de Lund. Ocupaba una parcela estrecha y alargada, que se extendía hasta perderse en la densa vegetación del cementerio de la ciudad. Anshelm había comprado aquella casa en 1955. Era en origen una pieza pequeña, y mal conservada, de alguna forma desconectada del paisaje alrededor. El capítulo describe, apoyado en la documentación original, cómo en los años siguientes, hasta mediados de los años 60, la casa creció, de forma frondosa y natural, como una enredadera. Se transformó y se extendió hacia el jardín, incluso más allá de los límites de su parcela, hacia las casas vecinas. También el jardín se extendió hacia ella, componiendo un paisaje construido a la vez por la arquitectura y la naturaleza. La documentación encontrada en su archivo personal se utiliza para analizar este proceso por el cual su arquitectura, geométrica, directa y precisa, conectó de nuevo profundamente aquel lugar con la tradición y con la naturaleza cercana, de la que tomó con

el tiempo su misma apariencia salvaje, sencilla y primitiva. Mientras, en esos años, la ciudad creció. El tráfico en la avenida aumentó considerablemente. En 1965 el Ayuntamiento decidió ensanchar la calzada. La ampliación de la avenida dejó al descubierto aquel paisaje continuo y, de alguna manera, se desvaneció. Y Anshelm comenzó a buscar otro lugar para vivir. La casa en Arendala, en las afueras de Lund, en la que se centra el siguiente capítulo.

En el cuarto capítulo, *“La casa soñada de Arendala”*, la tesis desvela el proceso de proyecto de una casa prácticamente desconocida incluso para sus colaboradores más cercanos. Como se trata de describir, la casa representa para Klas Anshelm un lugar de refugio, pero también de contacto con lo que le rodea. Había vivido y trabajado durante cincuenta años en Lund, en una casa con jardín extenso, reflejo de su manera de entender la vida y la arquitectura que la debía acoger. A finales de los años 60, el Ayuntamiento ensanchó la calle, la obra afectó a su jardín delantero, y el equilibrio, largamente construido, se perdió. Anshelm inició la búsqueda de un nuevo lugar donde vivir y trabajar. En Arendala, la este de Lund, entre campos de cultivo, encontró un nuevo lugar para vivir y trabajar. Nunca se construyó. El Ayuntamiento no le concedió el permiso. De nuevo, la documentación de su archivo nos permite reconstruir el proceso de proyecto y desvelar los intereses que dan sentido a esta arquitectura. La *casa soñada materializa esa visión amplia de la vida* que tenía Anshelm, la que le habían inculcado, la que había vivido en casa de Westman, donde las distintas partes, familia, trabajo y tiempo libre se unen en un conjunto indivisible, continuo, con un sentido único. Una obra discreta, prácticamente invisible, enraizada profundamente en lo que le rodea, que reestablece, como también buscaban las primeras obras del siglo, el vínculo original entre el ser humano, la

arquitectura y la naturaleza. “Confío...” escribió Anshelm, “...en que los árboles, liguen la casa con la tierra”

La experiencia en su *casa soñada* se dejó notar en los siguientes proyectos. La llegada a Lund de Lewerentz cerraba el capítulo de la fuente LTH y abre el quinto capítulo. “*El último hogar de Lewerentz*” que describe brevemente el estudio que Anshelm, bajo las indicaciones de Lewerentz, construyó para el anciano maestro en el jardín de una de las casas de su propiedad. El fracaso de la fuente LTH, y la imposibilidad de construir su *casa soñada*, sucesos que se producen en el mismo año, debilitan en parte la confianza de Anshelm. La cercanía del maestro, su energía, todavía fuerte, se deja notar en el ánimo de los que le acompañaron en los últimos años de su vida. Bernt Nyberg, antiguo colaborador de Anshelm, que había establecido amistad con Lewerentz, Bengt Edman, arquitecto en Lund, al que conocía bien, y el propio Anshelm, comparten con Lewerentz momentos de trabajo y conversación. El capítulo describe aquel ambiente, en una caja negra, sin ventanas, iluminada tan solo por tres lucernarios. Una situación aislada, de acuerdo con el carácter seco e introvertido de Lewerentz. Un “*encargo extraño*” escribe Anshelm, una “*nada*”, que se llenó con su presencia y con el trabajo de toda una vida. Un día, una enredadera surgió entre las tablas del suelo. Lewerentz se sorprendió de aquella vida abriéndose paso entre la arquitectura y la oscuridad, y la ayudó a subir, por el cable de la lámpara hacía la luz. La última lección de Lewerentz.

Por último, el sexto capítulo, aborda el proceso de construcción de la Villa Oljelund, la última casa que Anshelm construyó. En las afueras de Göteborg, en lo alto de un montículo rocoso, expuesto al sol y al viento, Anshelm construyó una casa, ligera, de madera. No tocaba la tierra, pero estaba profundamente enraizada

en el lugar y la tradición. La documentación original que se conserva, muy extensa, inédita en gran parte, y la conversación con Ingvar Oljelund, el propietario original, permiten recomponer no solo el proceso de diseño y construcción de la casa sino la vida que albergó.

En el capítulo se profundiza a su vez en otros ejemplos. La Villa Westlund es un precedente de la Oljelund, inmediatamente anterior, construido de la misma forma. También se describe brevemente la casa que Anshelm rehabilitó en Skillinge, en la costa este de Scania, donde le gustaba pasar los meses de verano, entre abril y agosto. Allí inició sus experimentos con el tablero de contrachapado con el que más tarde construirá estas casas. Su barca, construida en el jardín de aquella casa, representa una conclusión en el entendimiento de este material. Su forma y tamaño, como en éstas, deriva directamente de las características y medidas del material y sus posibilidades de construcción. Estos experimentos se trasladan a su obra más reconocida, la Galería Oficial de Arte de Malmö, que se describe brevemente. Casa, barca y Galería se enlazan en el material y en su relación con el mar. De una u otra forma, los barcos de su Gotemburgo natal, están presentes en estas obras. La casa se eleva para ver el mar, las ventanas enrasadas y atornilladas, la tela blanca, sobre la terraza, trae el recuerdo de las velas; los árboles que atraviesan las terrazas hacen las veces de mástiles. También los toldos del museo se inspiran en el color rojizo oxidado de los barcos tradicionales del lugar. Anshelm los había contemplado muchas veces, también los había estudiado. Como se describe a lo largo del capítulo, el deseo de elevarse para ver el mar anima el proceso de diseño y construcción de esta casa. *“Me siento como un capitán en su puente de mando”*, expreso Ingvar, recordando también su infancia, en la visita que pude compartir con él.

Ingvar había previsto un tiempo para la casa. En quince años cambiaría de forma, o la dejaría para irse a vivir al centro. La casa, en su construcción, expresa esta condición temporal, una cierta fragilidad. Los árboles existentes en la parcela, azotada por el viento, apenas levantaban unos metros del suelo. Hoy son los más altos de la zona. También la casa, 50 años más tarde, se mantiene casi como el primer día. Nunca ha sido reformada ni rehabilitada. De alguna forma, la casa protegió los árboles, y los árboles protegieron la casa.

El capítulo final “*Conclusiones*”, se extiende inicialmente en el estudio de un último ejemplo, una casa de paja, el último proyecto de Anshelm. Como decíamos, Anshelm nunca habló de su obra, pensaba que esta debía hacerlo por sí misma. La tesis trata de concluir de esta misma manera, dejando hablar.

La *casa de paja* es quizá su obra más intensa. Seguramente la expresión más primitiva y esencial de su arquitectura, y de los principios e intereses que la animan. En ella se condensa lo aprendido a lo largo de toda una vida. El texto que acompaña los planos originales es también especialmente elocuente en sus intenciones. La construyó con sus propias manos, en un invierno frío, en Estocolmo, cuando ya estaba enfermo, con ocasión de la Exposición A.R.A.R.A.T, que trataba de dar respuesta a la crisis energética del petróleo y a la sobreexplotación de los recursos naturales, evidenciada en aquella segunda mitad de la década de los 70. Cuando todos miraron hacia el cielo, al sol, a la última tecnología, Anshelm miró hacia la tierra. Tomó aquello que los campos ofrecían de forma natural y construyó el germen de una nueva arquitectura.

El ejemplo nos devuelve al comienzo de la tesis, también a los primeros años del siglo, cuando frente al avance de la industria y la tecnología, algunos miraron

hacía la vida calmada, lenta y tranquila de agricultores y artesanos. No con la mirada puesta en el pasado, tampoco tratando de restaurar un orden perdido. Creían firmemente, como Anshelm, en un futuro más primitivo y en contacto con la naturaleza. A Anshelm le gustaba cuidar de su jardín. Su boina habitual, que le daba un cierto aire *avant garde*, se sustituía por su gorro de pescador, que utilizaba como gorro de jardinero. En cierta manera cuidaba del jardín como cuidaba su arquitectura. Quizá así veía el futuro de la arquitectura, un futuro no tecnológico sino biológico. La casa surgiría como una planta de forma natural, en función del clima, del lugar y del sustrato. El arquitecto, como el jardinero, discreto, llevado por la intuición, pero también por el conocimiento preciso de las leyes de la naturaleza, se limitaría a podar y recortar, a reverdecer por un lado y por el otro lo surgido, como sí de una planta se tratase. Una arquitectura sin retórica.

### Metodología y estado de la cuestión

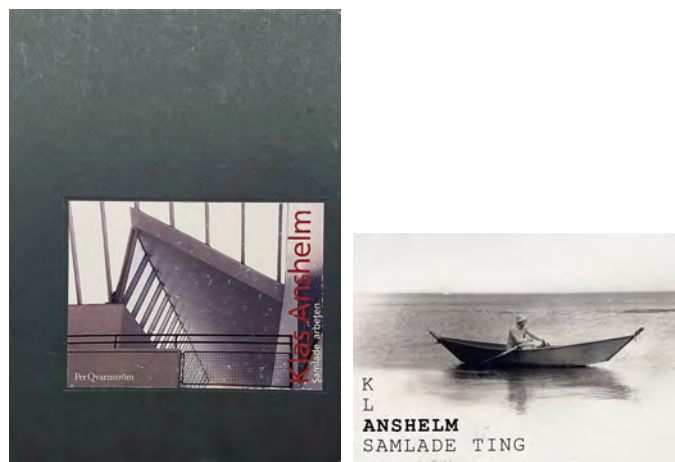
La forma de hacer de Anshelm y su manera de entender la vida están directamente relacionadas y constituyen una unidad coherente e indivisible. Investigar en su obra es indagar en su carácter, del mismo modo que acercarnos a su día a día es también desvelar los principios que animan sus proyectos. La tesis trata de buscar sus fuentes en estos dos aspectos. Por un lado, acceder a la información precisa de su obra. Por otro profundizar en su infancia, en su educación, en su formación previa a su actividad profesional, en sus amistades y sus intereses personales, en definitiva, en su vida cotidiana.

Como avanzábamos en la introducción, Anshelm nunca escribió sobre su propia obra, ni sobre ningún otro arquitecto. Tampoco impartió clase ni ofreció ninguna conferencia. Apenas concedió entrevistas. Las memorias que acompañaban la publicación de su obra eran siempre breves, y se limitaban a describir de forma enunciativa cuestiones objetivas del proyecto.

El primer encuentro con Anshelm se produjo a través de la publicación sobre su obra completa realizada por Per Qvarnström y editada por Bygghörsningsrådet en 1998, *“Klas Anshelm. Samlade Arbeten”*. Su texto principal reunía desde un principio estas dos cuestiones principales para la tesis, vida y obra. El libro no es una tesis, es un catálogo extendido, que, consciente de su limitación, deja la puerta abierta, generosamente, a nuevas investigaciones. Durante un tiempo inicial de preparación de este estudio, esta obra constituyó la principal fuente de información. El texto está bien escrito, es claro y sugerente. Las citas son numerosas y esclarecedoras, pero, sin embargo, no están nunca reverenciadas. Las fuentes permanecen casi siempre ocultas. Todas las fotos se publicaron en blanco y negro, la mayor parte a muy pequeña escala, con un método de impresión tramado que dificultaba su estu-

dio a través del escáner o su reproducción a mayor escala. El formato y la ambición por abarcar la mayor parte de su obra limita en parte la cantidad de información sobre los proyectos. En el caso de los proyectos menores, las casas y los objetos, a veces esta limitación se hace más patente. Pronto fue evidente que, sí se quería avanzar sobre lo ya estudiado, lo ya dicho, sería necesario acudir a las fuentes originales.

Salvo excepciones, la mayor parte de la documentación que se ha manejado en la elaboración de esta tesis está escrita en sueco, un idioma hasta entonces para mí completamente desconocido. Se han traducido al español todas las publicaciones originales, libros, revistas, entrevistas, memorias y cartas personales que se han encontrado, un trabajo extenso que no siempre fue fácil de llevar a cabo. Cuando se inició este estudio los sistemas de traducción automática no estaban muy desarrollados. El sueco, además, no estaba considerado por los sistemas operativos como un idioma principal. Las herramientas de reconocimiento de texto, OCR, no eran precisas en un idioma que incorpora caracteres poco habituales en los lenguajes más extendidos. Para el texto principal, en el *prólogo* de *Samlade Arbeten*, se recurrió a la traducción de una arquitecta con dominio nativo del idioma. Los documentos escritos a mano, aquellos que los sistemas informáticos no pueden reconocer, fueron traducidos por Ludwig Ekman, un joven arquitecto sueco residente en Estocolmo, que colaboró además asistiendo en la recopilación de la documentación original. El resto de los documentos se han traducido siempre por el autor de la tesis, sirviéndose de la tecnología disponible, que fue, con el paso del tiempo, avanzando. En los últimos años, la traducción con inteligencia artificial supuso una mejora considerable en el reconocimiento del contexto y el tono de los textos, a ve-



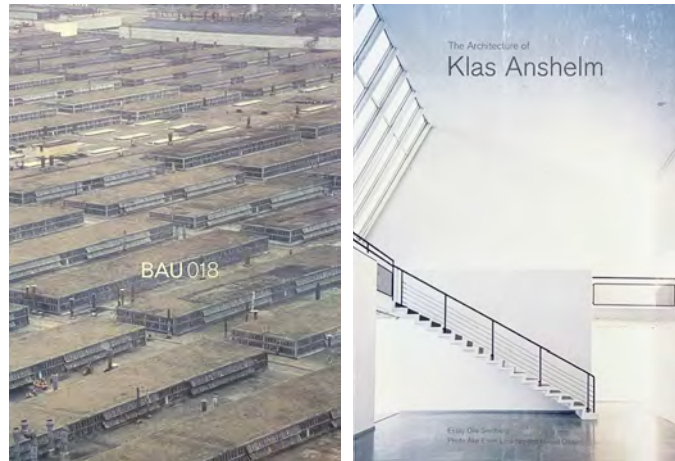
ces tan importante, y muchos de los escritos traducidos con anterioridad con otros métodos se revisaron de nuevo.

La tesis en su cuerpo principal se nutre de cuatro fuentes sustanciales. Una primera fuente está formada por las publicaciones existentes sobre su obra, libros, revistas y ponencias. En segundo lugar, se fundamenta en la documentación original disponible, croquis, planos, maquetas y memorias. El conocimiento directo de la obra de Anshelm, en su mayor parte bien conservada, constituye una tercera fuente fundamental. Por último, las conversaciones mantenidas con aquellos que tuvieron, en distintas formas, contacto con Anshelm.

A continuación, se describen con más detalle, y se señalan las aportaciones que cada una de ellas ha supuesto para la tesis.

La publicación principal de Per Qvarnström, a la que se ha hecho referencia, sirvió desde un inicio como una guía, un mapa que, sobre un territorio casi inabarcable, en ocasiones, señalaba con claridad algunas cuestiones importantes pero que, otras veces, tan solo esbozaba el trazado de posibles caminos aún sin explorar. La tesis trata de identificar y desvelar algunos de esos caminos intransitados. Per publicó con el paso del tiempo otros pequeños libros. A veces extractos del principal, ligeramente extendidos, orientados a un proyecto o un aspecto particular. Las publicaciones sobre sus objetos, “*Samlade Ting*” o sobre la Galería de arte de Malmö, sirvieron para profundizar sobre lo ya expuesto en la obra completa.

A su vez, esta obra, *Samlade Arbeten*, ha constituido el texto de referencia para muchas de las publicaciones que se han realizado sobre la obra de Anshelm. Constituye un archivo en sí misma. La revista *BAU* en su número 018 reprodujo en 1999



un fragmento del texto recién escrito entonces por Per Qvarnström, que se tituló “*La ciudad como proyecto*”, que fue traducido al español. También en español, autores como José Ignacio Linazasoro, en C.P.A “*La discreta arquitectura de Klas Anshelm*” (2010) o José Villacé, en la revista *Obradoiro*, “*El viaje de Anshelm*” (2012) habían publicado textos que aportaban, en parte, nuevas interpretaciones, que la tesis ha tenido en cuenta. Carlos Puente, en el número 365 de la revista *Arquitectura COAM*, puso de manifiesto en su artículo, “*9.000m3 de luz*” (2012), la condición de “chabolista ilustrado” de Anshelm. Está fue la última de las publicaciones, hasta el momento, sobre la obra de Anshelm en nuestro idioma.

Además de Per Qvarnström, Olle Svedberg ha dedicado a la figura de Anshelm más de un escrito, que han sido una referencia para el presente estudio. Su libro “*The Architecture of Klas Anshelm*”, en sueco y en inglés, con un texto inicial titulado “*Architecture cannot be invented*”, (2004) aporta nuevas y valiosas interpretaciones anteriores a la obra de Per Qvarnström. El texto se centra brevemente en los edificios más representativos de Anshelm, las Galerías de Lund y Malmö y el Ayuntamiento. Quizá como aportación más relevante para la tesis, el autor Svedberg encuentra en la última página de este texto una relación entre la obra de Anshelm y el pensamiento *As Found* de los Smithson. Una relación simplemente esbozada, que no se desarrolla. Al final del texto establece una genealogía de arquitectos, hacía atrás y hacía delante, que pueden, según su criterio, tener relación con Anshelm. William Morris, Heinrich Tessenow, o Kay Fisker...entre otros se señalan como arquitectos cercanos a Anshelm. La tesis profundiza en estas relaciones tan sólo anunciadas. Las fotos, muchas en color, algunas a toda página, ofrecen, en esta edición, una visión poco frecuente de la obra de Anshelm. El texto había sido publi-



cado previamente en el número 9 “On Continuity” de la revista *9H*, en 1995. Otros autores como Adam Caruso o Sune Nordgren ahondaron en la obra de Anshelm en artículos publicados en el número 41 de la revista *AA Files*, en 2000, que también han servido como referencia para este estudio.

Junto a estos escritos, se ha tenido acceso, a través de la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM, a las revistas de la época que publicaron, en alguna medida, su obra. Al menos seis números de la revista *Byggmästaren* recogen alguna de sus obras construidas entre 1955 y 1958. La revista, denominada en adelante *Arkitektur*, dedicó posteriormente sus páginas a alguna obra de Anshelm en al menos 10 números publicados entre 1961 y 1979. Este último año, la revista dedicó su número 7 por entero a la obra de Anshelm, una publicación supervisada por el propio arquitecto un año antes de su fallecimiento. La editorial de Olof Hultin, en este número, ha constituido una fuente importante de referencia. Establece una mirada general sobre la obra de Anshelm, y sobre su manera de hacer, artesanal, casi medieval, en tiempos de prefabricación y apogeo de la tecnología. A lo largo de la revista, las fotografías, algunas inéditas hasta ese momento, proporcionadas por el propio Anshelm, se acompañan también de sus comentarios que se corresponden con las memorias originales, escuetas y objetivas. La publicación, de 1979, abarca sus últimas obras entre ellas, la Villa Oljelund, la barca y la *casa de paja*. Otras revistas, como *Hem i Sverige*, publicaron ocasionalmente su obra. Menos popular, no disponible en la biblioteca del COAM, se obtuvo en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. En el número 3 de 1961, de nuevo Sune Sundhal ilustra con excepcionales fotografías un bello texto de Gunnar Bråhmmer sobre la casa de verano de Anshelm en Skillinge, que ha sido inspirador para la tesis. Descri-



be una vida sencilla, rodeada de una arquitectura igualmente sencilla y calmada. En el número 5 de 1964, el jardín de su casa de Kävlingevägen es ampliamente fotografiado por Sune Sundhal y descrito por Sven-Ingvar Andersson, una aportación gráfica y escrita fundamental para el conocimiento de la obra.

Conferencias como la ofrecidas por Tony Fretton sobre la obra de Lewerentz y Anshelm, organizada en 2020 por la Architecture Foundation, o la recientemente celebrada en torno a la fuente LTH, organizada por Maddie Leach en Lund, en 2023, se pudieron seguir telemáticamente. La primera se centró en el edificio para el Ayuntamiento de Lund. En la segunda, participaron diversos autores que enfocaron el proyecto de la fuente LTH desde distintas perspectivas, artísticas, de conservación y medioambientales. Ninguna intervención abordó de forma concreta o exhaustiva el proceso de diseño, los antecedentes, las cuestiones más técnicas o la documentación original, en las que esta tesis trata de profundizar.

La mayor parte de estos escritos y conferencias se detienen y se centran en las obras más grandes o representativas de Anshelm, la Galería Oficial de Arte de Lund, el Ayuntamiento de Lund y la Galería Oficial de Arte de Malmö. Las casas, obras menores, o sus objetos, proyectos menos explorados, se identificaron por tanto como una oportunidad para profundizar en el pensamiento del autor.

Como adelantábamos, la segunda fuente sustancial está formada por la documentación original disponible.

Anshelm era una persona extremadamente metódica y ordenada. Guardaba y clasificaba cualquier suceso o evento de su vida cotidiana. Como es habitual en Suecia, tras su fallecimiento, toda la información, acumulada durante más de treinta



años de actividad en su estudio del desván de Kävlingevägen, se ordenó, se clasificó y se donó al Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo, donde tradicionalmente se reúne la documentación personal y profesional de la mayor parte de los arquitectos suecos. En el caso de Anshelm, más de 1.900 documentos, una ingente cantidad de información que se ha clasificado por carpetas y temas. Está, por tanto, indexada, pero no, salvo contadas excepciones, digitalizada. Se guardan desde las facturas de la tintorería, hasta las declaraciones de impuestos. Y por supuesto todos los documentos originales de sus proyectos, sus cartas manuscritas, copias de las enviadas y las recibidas, artículos de prensa sobre su obra y otras noticias, maquetas, cuadernos y cientos de croquis.... Entre la documentación archivada se encuentran muchos números de la revista Bonniérs (BLM), una revista literaria, de publicación mensual, a la que Anshelm estaba suscrito. Durante años el papel de su portada y su contraportada, rugosos, sirvieron como papel de croquis. Los dibujos, a escala diminuta, ocupan los espacios en blanco dejados entre párrafos o en los márgenes. Anshelm guardaba en sus estanterías todos los números y de esta manera los dibujos quedaban automáticamente fechados y ordenados. Es posible reconocer el origen de una obra acudiendo al número de la revista correspondiente a las fechas de proyecto, o las inmediatamente anteriores. Entre relatos literarios se encuentran las primeras ideas de muchos de sus proyectos y de sus objetos, dibujadas de forma esencial, pero sorprendentemente clara. Es posible reconocer la obra final en el primer dibujo, en unos pocos trazos, en menos de uno o dos centímetros cuadrados. Resulta apasionante revisar portadas y contraportadas, número a número, acumulados durante más de 25 años.

Se realizaron dos viajes al Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. El

primero se produjo en agosto de 2015. Por entonces el tema de tesis no estaba totalmente definido. Unos meses antes, se solicitó a los responsables del Archivo unas determinadas carpetas según la numeración indexada en el archivo digital. Muchas se correspondían con algunas de sus casas, pero otras también con sus proyectos más importantes. Durante cuatro días, 8 horas por jornada, se fotografiaron planos y documentos, con la sensación de quien se encuentra ante lo desconocido. Gran parte de lo encontrado nunca había sido publicado. Además, reconocer las fuentes originales en las que Per Qvarnström había basado su escrito resultó alentador en una investigación que continuó con la confianza de haber encontrado un manantial original verdadero y casi infinito. Sin embargo, el desconocimiento del idioma dificultaba la identificación de los temas de interés, y limitó y ralentizó la obtención de información específica. Cuando el plazo de consulta pactado finalizó, me fui con la certeza de que debía volver. La documentación obtenida fue después analizada con detenimiento y aunque era parcial, y había sido torpemente fotografiada, resultó útil. En base a lo obtenido se identificaron los ejemplos que se abordarían en la tesis. Especialmente significativa fue la documentación obtenida sobre la casa de Anshelm en Kävlingevägen y sobre su *Casa Soñada*, dos proyectos, que, aunque se abordan en la obra de Qvarnström, habían sido poco tratados. Esas dos casas, dieron más tarde lugar a dos artículos de investigación que fueron publicados en REIA y Zarch. La aceptación de estos artículos en estas revistas indexadas supuso un impulso importante en el ánimo y el esfuerzo que la tesis exigía.

En el verano de 2020 se realizó una segunda visita al Archivo. Esta vez la documentación solicitada se ajustaba de manera precisa al objetivo de la tesis. Además, se había contactado con un arquitecto en Estocolmo, Ludvig Ekman, recién

licenciado, buen fotógrafo, que podría ayudar además con las traducciones in situ de los documentos que aparecieran. Mi hermano Luis, por entonces ya Doctor Arquitecto, colaboró en el trabajo intenso que durante tres días se llevó a cabo en las dependencias del Museo de Arquitectura de Estocolmo. Se fotografió de nuevo la documentación encontrada en la primera visita y se abrieron y revisaron nuevas carpetas, nuevos proyectos, todos los números de la revista Bonniérs (BLM), cuadernos de bocetos, fotografías originales.... En esta segunda ocasión, cuando ya se había empleado un tiempo largo de estudio, todo se veía con otra claridad, como quien descubre el código de un lenguaje inicialmente encriptado. La documentación obtenida, ampliamente descrita en la tesis, ha resultado fundamental en la investigación. Gran parte de los planos, croquis y fotografías obtenidas, hasta ahora inéditas, se han tratado fotográficamente y se incluyen en la tesis, como parte de la investigación y de la aportación que el estudio pretende al conocimiento de la obra de Klas Anshelm. Lo fotografiado se envió de vuelta al Archivo, referenciado a cada carpeta. De esta forma, poco a poco, a través de distintos trabajos de investigación, el Archivo quedará finalmente ordenado y digitalizado. La tarea, de otra forma, resulta casi inabordable. Otra parte de la documentación obtenida, sobre otros proyectos, no ha tenido cabida en este estudio, pero será útil con seguridad en futuras investigaciones. Todavía queda mucho por descubrir.

Tras esta segunda visita, las reuniones con mis directores de tesis se intensificaron. Surgió la posibilidad de nuevas lecturas, de abordar nuevos temas, que se concretaron lentamente a la vista de lo encontrado, y la investigación entró en una fase también larga, pero de mayor intensidad y producción.

La tercera de las fuentes está formada por los viajes que se realizaron con el objetivo de conocer de forma directa la obra de Anshelm.

La segunda visita al Archivo, en 2020, anteriormente descrita, era la parte final de un trayecto que había empezado diez días antes. Ese verano, se planificó un viaje desde Estocolmo a Gotemburgo y de ahí a Lund y Malmö con final de nuevo en Estocolmo, en coche, que pretendía abarcar la obra de Anshelm y otros autores relacionados con la tesis. En Estocolmo se visitaron la mayor parte de las obras de Asplund y Lewerentz, pero también de otros autores contemporáneos como Cyrillus Johansson, o de sus maestros como Carl Westman y Ragnar Östberg. De camino a Gotemburgo, se pudieron visitar la Villa Stennäs de Asplund o la Villa Norrköping de Sverre Fehn, junto con algunas esculturas de Arne Jones. En Gotemburgo, la visita al edificio de la ampliación de los Tribunales de la ciudad sirvió para establecer una clara diferencia entre la arquitectura refinada de Asplund y la arquitectura directa, casi improvisada que Anshelm demuestra en la Villa Oljelund, a tan solo un par de kilómetros. En Gotemburgo se visitaron también los edificios para el instituto Chalmers que Anshelm realizó, y los llevado a cabo con anterioridad por Melchior Wernstedt. La mayor parte de la obra de Anshelm se concentra en Lund. Allí se pudo visitar la pequeña Galería Oficial de Arte, el primer edificio relevante de Anshelm, pero también muchos de los edificios construidos para la Universidad Tecnológica. La fuente LTH, a la que la tesis dedica un subcapítulo extenso, todavía sigue en pie, sin agua, sin vidrios, solo la estructura metálica protegida de la oxidación, que se presenta en medio de la vegetación del campus y de los lagos, como una ruina tecnológica constructivista. La Villa Rausing, no abordada en este estudio, se mantiene en su estado original. Representa un ejemplo inicial extra-

ño en la obra de Anshelm. Su casa de Kävlingevägen, aunque tocada, conserva la mayor parte de las actuaciones de Anshelm, el puente hacía el desván del vecino, las ventanas triangulares, el dormitorio en el jardín. La vegetación salvaje y los cultivos originales se han perdido. El estudio rojo en el jardín permanece en parte en pie. Un par de vidrios apoyados sobre el alero de la cubierta recuerdan lo que una vez fue el invernadero. Se conservan las pequeñas actuaciones que Anshelm llevó a cabo en otras casas de la misma Avenida. La caja negra para Lewerentz sigue en funcionamiento, aunque fue ampliada por Sören Anshelm, y perdió su tamaño original. El Ayuntamiento de Lund, en aquel momento en obras, no pudo visitarse. Junto a la obra de Anshelm se visitaron edificios de Brunius, Westman, Sörensen, Nyberg, Edman...y otros autores que en mayor o menor medida se relacionan con la obra de Anshelm y con este estudio. En Malmö, se visitaron otras obras como el edificio Sydkraft de Anshelm o el cementerio Este de Lewerentz.

El viaje sirvió al mismo tiempo para establecer en parte contacto con algunas personas que conocieron a Anshelm. Otras entrevistas se realizaron por distintas razones de forma telemática. El encuentro y la conversación con estas personas constituye la cuarta fuente que da forma a esta tesis.

En Lund, la conversación con Per Qvarnström, abierto y elocuente, en su propio estudio, se alargó durante media mañana. Per nunca conoció a Anshelm, pero se encargó del orden y la clasificación de su archivo. Tuvo amistad con Anne-Grette, la mujer de Anshelm, con su hija Kristina y sobre todo con su hijo Sören, que por entonces ya había fallecido. También con muchos de los colaboradores en el estudio de Anshelm, la mayor parte ya fallecidos. La vinculación con Anshelm seguía,

22 años después de la publicación de su libro, muy presente. En ese momento, Per colaboraba en la restauración y renovación del Ayuntamiento de Lund, construido por Anshelm en 1968. La conversación abarcó distintos temas, desde la motivación y la elaboración de su libro, al carácter de Anshelm, su forma de trabajo, la relación con sus colaboradores y sus posibles fuentes de inspiración.

En Gotemburgo, Claes Caldenby, al que llegamos a través de José Manuel López-Peláez y de Daniel Fernández Carracedo, nos había puesto en contacto con Ingvar Oljelund, el propietario original de la Villa Oljelund, la última de las casas construida por Anshelm. Todavía en uso, nunca ha sido reformada. La visita constituye una parte fundamental del capítulo que esta tesis dedica a esta casa. Ingvar llevaba meses sin hablar con nadie, recluso en su casa en tiempos de pandemia, pero accedió a recibirnos. Pasamos la mañana en la casa, con él. Poco a poco comenzó a hablar. Su reticencia inicial para dejarnos acceder al interior se disipó según avanzaba la conversación. Habló sobre su relación con Anshelm, con quien estableció una fuerte amistad, de los orígenes de la casa, también de la vida que allí se dio, de sus rincones favoritos, de sus hijos, de sus aficiones y de la forma en que la casa hizo todo aquello posible. También de los árboles de alrededor, de su deseo inicial de ver el mar desde la terraza...Quería después de 50 años, reformar la casa. Aspiraba, ya solo, sin su mujer, a un nuevo comienzo. Cuando se refería a Anshelm, se notaban en sus palabras y en sus ojos, aún el cariño y la admiración por una persona, decía Ingvar, *“excepcional en muchos sentidos”*.

En Lund, no pudimos coincidir con Mariana Manner, la mujer de Bernt Nyberg, con quien habíamos contactado, pero más adelante pude entrevistarla de forma telemática. Héctor Fernández Elorza, nos presentó. La conocía bien. La entrevista

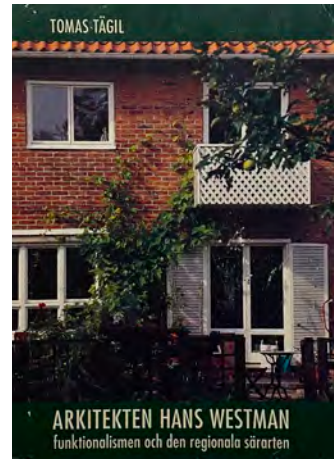
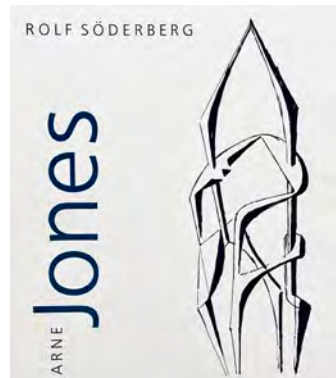
desveló cuestiones personales de Anshelm de enorme interés para la tesis. Mariana recordaba también el primer día que Lewerentz llegó a Lund. Nyberg y ella lo acompañaban. Anshelm había accedido, por mediación de Nyberg, a acomodar en una de sus propiedades al maestro. Nada más llegar a Lund, se acercaron a ver la fuente que Anshelm y Jones acababan de construir en la Universidad Tecnológica de Lund. Eran, Lewerentz y Anshelm, hombres de pocas palabras. Después de un rato contemplándola, “*loco*” fue lo única palabra que pronunció Lewerentz.

Finalmente, durante más de dos años, se intentó localizar a Peter Torudd, que colaboró con Anshelm durante siete años en su estudio, participando directamente en el dibujo y construcción de la Villa Oljelund y la *casa de paja*. Conoció bien a Anshelm y su familia. Mantuvo amistad con Anne-Grette, con Kristina y con Sören, con quien compartió afición por los barcos y la navegación. Acompañó a Anshelm en los últimos días de su vida. A mediados de agosto de 2023, después de numerosos mails e intentos de contacto por teléfono, respondió. La conversación mantenida expuso nuevas facetas del carácter de Anshelm, sobre la manera en que se relacionaba con sus colaboradores, sobre sus costumbres en el estudio, o su dedicación y forma de trabajar en las obras, o sus motivaciones en algunos de sus proyectos, que han servido para esclarecer los principios que mueven su manera de entender la arquitectura.

Por último, con respecto al capítulo “*Las fuentes de Anshelm*” las publicaciones que se han consultado y traducido han sido muy variadas. Se trataba de aclarar un periodo de tiempo concreto en dos lugares significativos en la formación y la educación de Anshelm, Gotemburgo en torno a 1920 y Lund en torno a 1940. Los

autores que se analizan, Melchior Wernstedt, Hans Westman y Arne Jones, hasta ahora poco estudiados, requirieron una investigación profunda que se llevó a cabo acudiendo a sus propias fuentes, casi de forma independiente a la investigación principal.

Melchior Wernstedt fue profesor de Anshelm en Chalmers y el único arquitecto al que Anshelm se refirió alguna vez como fuente de inspiración. Sin embargo, es un autor que ha quedado olvidado detrás de la brillantez de otros de sus coetáneos como Asplund y Lewerentz, de los que fue compañero en la Escuela Klara. La documentación obtenida en el Archivo Regional de Västra-Götaland y Göteborg, y en el Archivo de la Universidad Tecnológica de Chalmers, ha sido fundamental para reconstruir sus intereses, parte de su obra y el contenido de sus clases en Chalmers. Se ha acudido también a otras fuentes digitalizadas, con textos de algunos de sus antiguos alumnos. No existe ninguna publicación sobre su obra. Algunas fotografías y planos originales se conservan en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. Se ha localizado igualmente la documentación original existente que se editó con ocasión de la celebración de la Exposición Conmemorativa de Gotemburgo de 1923, pequeños libretos que describieron en 1922, un año antes de la celebración del evento, las distintas actuaciones en el recinto expositivo, incluido el pabellón Verkstaden, la obra que realizaron Wernstedt y Lewerentz, para la ocasión. Los documentos han resultado de excepcional valía para la redacción de este apartado. El subcapítulo se adentra igualmente en la arquitectura de Morris, en la de Larsson, Jensen-Klint, Petersen, Carl Westman y Östberg y en los textos de Key, Thoreau, Baillie-Scott, Ruskin, Rilke, Alain y Swedenborg, recurriendo a muy diversas fuentes, recogidas en la bibliografía, que tratan de describir el ambiente



arquitectónico, anímico y cultural de principios de siglo en Suecia, aquel en el que Anshelm creció, y en el que Wernstedt, su maestro en Chalmers, se educó.

Hans Westman, fue el arquitecto con el que Anshelm trabajó sus primeros cuatro años en Lund. Es, de nuevo, un arquitecto muy poco estudiado. Para esta investigación se ha obtenido y traducido el libro publicado sobre su obra por Tomas Tägil. Un libro escrito en sueco, con un texto amplio, y con algunas fotografías y planos originales. Entre las aportaciones fundamentales de este texto se encuentra una descripción detallada de la región de Scania, de sus instituciones culturales, de su clima y del origen de sus ciudades y de su tradición constructiva. La relación de proyectos, al final de la obra, en la que se señalan los colaboradores que participaron en cada uno de ellos ha permitido reconstruir la participación de Anshelm en el estudio de Westman. Se ha acudido igualmente a otras fuentes existentes en internet, que se detallan en la bibliografía. La visita a algunas de sus obras en Lund y la documentación conservada en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo completaron la información necesaria para esta investigación. Junto a la obra de Westman, la tesis se acerca a otros autores presentes en Lund en esos años, arquitectos y artistas, como Fred Forbat, Gösta Adrian-Nilsson o Wiwen Nilsson, o con los que Westman y Anshelm pudieron establecer algún tipo de relación.

Arne Jones, el escultor sueco, con el que Anshelm desarrolló una fuerte amistad, y con quien colaboró en distintas obras, es, otra vez, un autor todavía hoy desconocido. Existe un libro sobre su vida y obra, escrito en sueco, que se ha traducido para esta investigación, "Arne Jones" publicado por Rolf Söderberg, en 1991. Existe además un catálogo comentado sobre su obra que se ha podido consultar digitalmente. De nuevo, la documentación obtenida en el Archivo del Museo de Arquitec-

tura de Estocolmo ha resultado muy relevante para la tesis.

La actividad docente, como profesor de Proyectos y de Composición, en la Escuela de Arquitectura de Toledo en los últimos cinco años, el contacto con alumnos y profesores, la preparación de las clases diarias y las conferencias impartidas, lejos de restar tiempo, han constituido una gimnasia diaria en el análisis y la escritura sobre arquitectura, sin la que esta tesis, largamente madurada durante más de 15 años, no hubiese sido posible. De la misma forma, la actividad dentro de mi propio estudio, el ejercicio de la profesión, del oficio, ha dado forma también, de alguna manera, a los textos que la componen. Me he dado cuenta, con los años, de que el estudio profundo de las obras que se abarcan perseguía el conocimiento de una forma de hacer, de una tradición casi olvidada, con el objetivo, no solo de conocerla, sino de seguir haciéndola.

## **1. Las fuentes de Anshelm**

## 1. Las fuentes de Anshelm

1. Los datos biográficos y la relación de sucesos de infancia y juventud, y comienzo de la actividad profesional, que se describen fundamentalmente en este Capítulo 2, se toman del texto de Per Qvarnström *Klas Anshelm: Samlade Arbeten*, donde se estudian en profundidad. Su texto, como se señala en la *Metodología y Fuentes* de esta tesis, es una base, que, en parte, se traduce, se reescribe y en ocasiones, se completa, en la que esta tesis se apoya firmemente para trazar un panorama vital que, aunque ya ha sido estudiado, es necesario para la comprensión de la obra y los intereses de Anshelm en los que trata de profundizar esta tesis. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998.

Klas Anshelm y su mujer, la ilustradora danesa Anne-Grete Sørensen, tenían un loro y también una perra, llamada Lina. En conversación en el verano de 2024 con Peter Torudd, colaborador en el estudio de Anshelm entre 1967 y 1980.

2. *Markfynd, diskat och monterat*. Pieza número 17 de un total de 20 piezas según el índice de la exposición *Skulpturutsställning* sobre la obra artística de Klas Anshelm celebrada en octubre de 1968 en el Archivo de Artes decorativas de Lund (Arkiv för dekorativ Konst).

### 1.1 Arte y tecnología

Entre mediados de la década de los años 50 y finales de los 60, el jardín de aquella casa se llenó de objetos diversos, cosas sencillas, también extrañas. Una puerta de coche DKW, una gran jaula, donde el loro pasaba el tiempo de verano, un árbol que se adornaba todas las navidades... también otras piezas que resultaban de experimentos llevados a cabo por el propio Anshelm<sup>1</sup>. No eran cosas ligadas a un solo material o a una determinada técnica. Expresaban, de diversas formas, cuestiones que tenían que ver con la arquitectura: equilibrio, ritmo, movimiento, espacio, volumen...; también, como ésta, los diferentes caminos posibles en que dos elementos podían quedar conectados.

En ocasiones eran objetos geométricos, accesibles y manipulables por el hombre. Entre la vegetación se podía ver un cubo formado por planos que se movían de forma independiente, como si el arquitecto, otra vez niño, pudiese jugar, con las paredes de una habitación. El objeto adquiriría de esta forma la movilidad, el impulso y la temporalidad, que la obra construida difícilmente podía alcanzar (Fig.1, Fig.2).

A veces la obra era tan solo un pequeño descubrimiento. Algo que quizá otros hubiesen pasado por alto, en una habitación, o en la Naturaleza. Recogía una piedra, de forma extraña, y la colocaba sobre otra, como un pedestal. Después recibía un nombre "*Hallazgos en el terreno, lavados y ensamblados*"<sup>2</sup>. Poco importaba la forma, "*lavados y ensamblados*", en la que se procesaba un material, la propia Naturaleza. Lo urgente eran las posibilidades de asociación que sugerían aquellos elementos encontrados. Un proceso, una intervención, que quizá nada tenía que ver con la invención o la creación en la forma en la que comúnmente se entienden.

Muchas de ellas eran tan sólo pruebas, colisiones, tanteos, a veces en aparien-



Fig.1. *Kub*.(Cubo). Un cubo de paredes metálicas móviles entre la vegetación del jardín de Kävlingevägen 32. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ARKDES. Fotografía de Sören Anshelm de la pieza incluida con el número 39 en el catálogo de la exposición *Objetos y Casas (Föremål och Hus)*, celebrada en la Galería Oficial de Arte de Lund (Konsthall) entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. El arquitecto, otra vez niño, juega con las paredes de una habitación imaginada. La obra, junto a otras versiones *Kub II-III...* se colgó del techo de una de las salas en doble altura de la Galería y los asistentes pudieron mover las seis caras del cubo a voluntad.

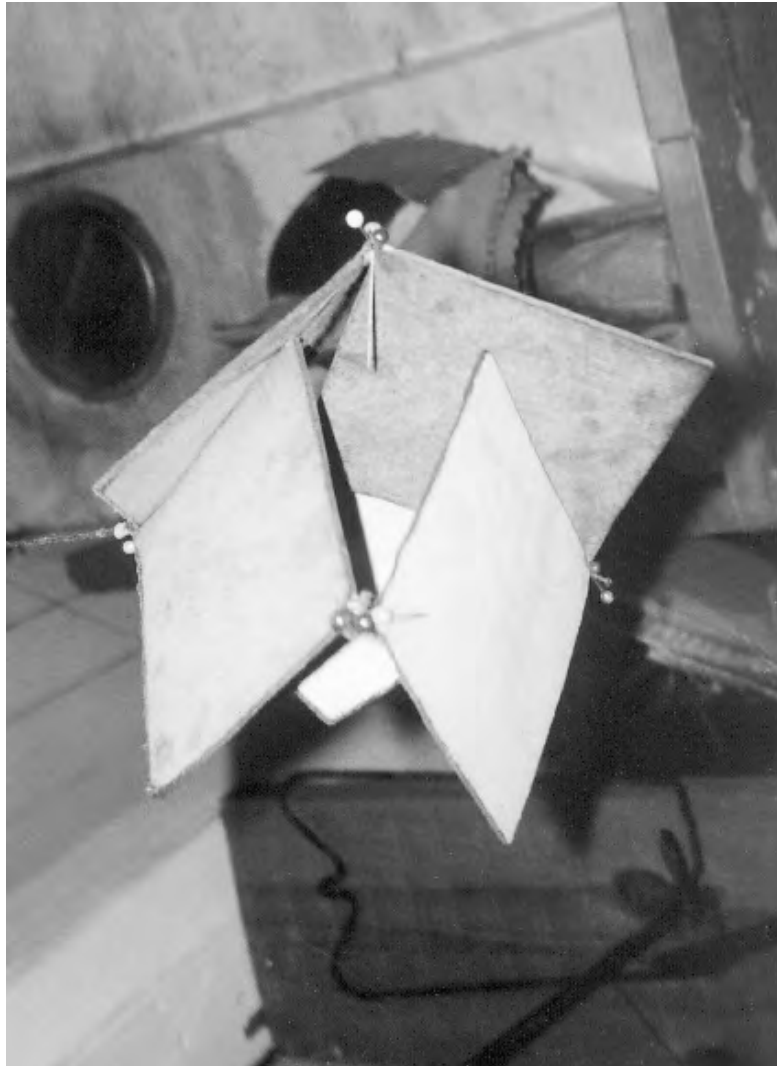


Fig.2. *Kub.*(Cubo). Maqueta a escala mínima de cartón conservada en el estudio de Anshelm, en el desván de la casa de Kävlingevägen 32. Fotografía de Per Qvarnström. Desde pequeño Anshelm había mostrado una notable facilidad para la construcción de maquetas. Mantuvo la afición durante toda su vida. Muchas de ellas, realizadas con pocos medios y aparente rapidez, pero con extraordinaria habilidad, en cartón, papel o contrachapado, habitaron durante años, colgadas de hilos y cuerdas, el desván de Kävlingevägen 32.



Fig.3. Spikbräda (Tablón con clavos) . Unas tablas de madera con clavos oxidados de 15 centímetros de longitud entre los helechos y el perifollo salvaje en flor en el jardín de Kävlingevägen 32. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Fotografía de Sören Anshelm de la pieza incluida con el número 6 en el catálogo de la exposición Objetos y Casas (Föremål och Hus), celebrada en la Galería Oficial de Arte de Lund (Konsthall) entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972.



Fig.4. *Matematikmodell I*. Cuerda y metal. Modelo a escala monumental construido frente al Centro de Matemáticas de la Universidad Tecnológica de Lund a mediados de los años 60.

3. *Matematikmodell I*, se mostró en una versión reducida y ligera en la exposición *Objetos y Casas (Föremål och Hus)*, celebrada en la Galería Oficial de Arte de Lund entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. Se expusieron 8 casas y 40 piezas artísticas, muchas de ellas extraídas directamente del jardín de la casa de Anshelm en la calle Kävlingevägen 32, en Lund. En la misma exposición Anne-Grette mostraba 45 trabajos, colecciones, bocetos y acuarelas, que abarcaban el trabajo de toda una vida, desde 1944 a 1972. *Matematikmodell I* (existían versiones II y III) había sido previamente expuesta en otras ocasiones, entre ellas en la exposición *Skulpturställning*, sobre la obra artística de Klas Anshelm, celebrada en octubre de 1968 en el Archivo de Artes decorativas de Lund (Arkiv för dekorativ Konst). Diversos artículos, en recortes de periódico que se conservan en ArkDes, no siempre firmados, describen estos objetos. Se toman de referencia para esta investigación.

cia irrelevantes; asociaciones aparentemente improvisadas pero elaborados y reelaborados sin descanso: trozos de tuberías interconectados, una tabla de madera con grandes clavos oxidados, un espejo de vidrio viejo que había perdido su capacidad de reflejar, varillas de hierro, agujas de tejer... todos ellos objetos cotidianos que quedaban, de alguna forma, en aquel lugar, elevados (Fig.3).

En otras ocasiones era una cuestión más abstracta la que alumbraba la obra. Modelos matemáticos, pragmáticos, adquirían bajo sus manos una expresión plástica. Anshelm encontró en un almacén de la Universidad una pequeña maqueta de cuerda y madera. Era una superficie reglada obtenida por el movimiento de una línea recta al desplazarse descansando sobre dos elipses de distinto tamaño en planos paralelos. Modificó la figura inclinando los planos de generación de las dos elipses, de forma que perdían la condición coplanar. La figura se reprodujo a gran escala, frente a la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Lund. El experimento, de cuerda y metal, mostraba un conocimiento matemático por encima del que podía corresponderse con un simple aficionado<sup>3</sup> (Fig.4).

A veces, aquellos objetos, en el jardín, escapaban del control de su autor sometidos a las leyes de la naturaleza que los rodeaba. En una pequeña fuente provisional formada por simples láminas de cristal montadas unas encima de las otras sobre varillas de metal, el agua, llevada por una manguera de goma hasta su parte superior, caía encadenada a sus propias leyes formando una cascada vertical. Una fuerza gravitacional elemental y eterna, como el imán contra la placa de hierro (Fig.5). En la zona más sombría, al fondo, ya en el bosque, una lámina de metal, larga y estrecha, oxidada, se deformaba bajo su propio peso, apoyada sobre las ramas de los árboles, como una cinta de tela a merced del viento y del azar. Junto a

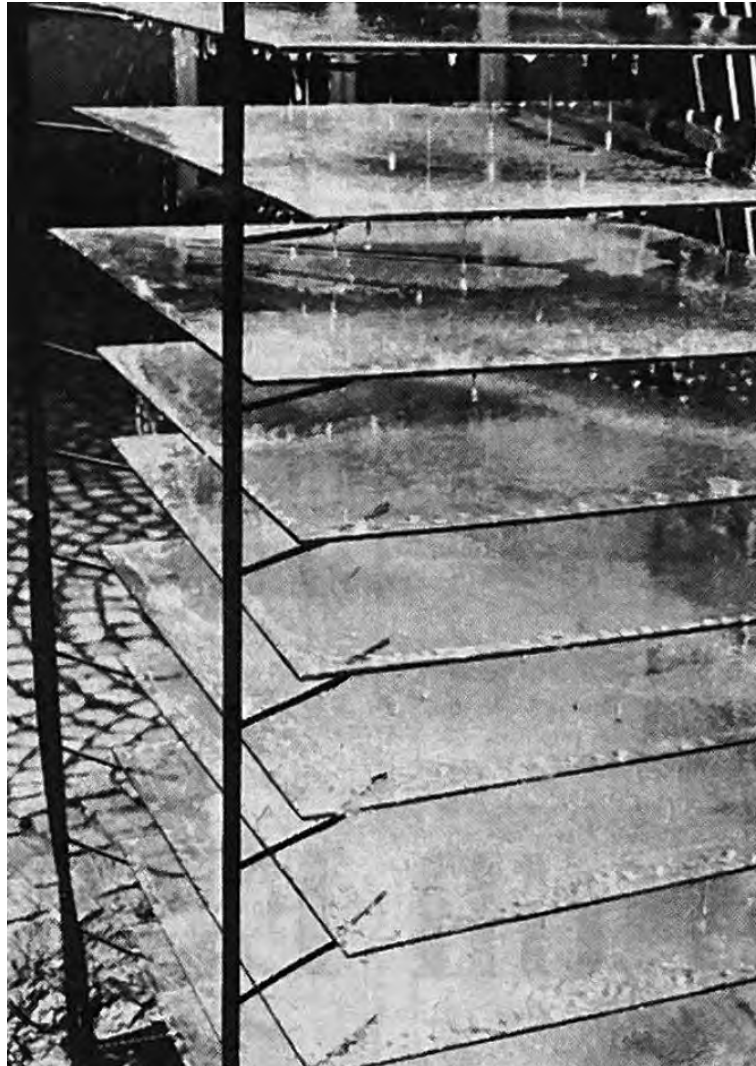


Fig.5. *Fontän 1*. La fuente en el patio de la Galería Oficial de Arte de Lund (Lund Konsthall), construida por Anshelm en 1957, durante le exposición *Objetos y Casas (Föremål och Hus)*, celebrada entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. Vidrio, metal y goma. La fotografía ilustra el artículo *Anshelm i Anshelm: Inte alls bra! ((Anshelm en Anshelm: ¡Nada bueno! )* publicado el 28 de septiembre de 1972 en la sección de cultura del periódico *Skånska Dagbladet*, firmado por la escritora y crítica de arte Mailis Stensman. El artículo fue guardado cuidadosamente por Anshelm, y se conserva en los Archivos del Museo de Arquitectura de Estocolmo. En adelante, ArkDes (Architecture och Designcentrum).



Fig.6. Arne Jones con uno de los primeros modelos de *Katedralen*

4. El escultor sueco Arne Jones y Klas Anshelm compartieron amistad y trabajo durante muchos años. En la década de 1940, Jones y el escritor Lars Ahlin mantuvieron largas conversaciones sobre la catedral medieval, sobre el carácter anónimo de una obra colectiva donde a nadie se le permitía jugar a ser el "artista genio". Sus arcos de cruceña, sus nervaduras y las vidrieras adelgazan el límite entre el exterior y el interior. Lo *abajo* humano y lo *en alto* celestial se unen.

5. "Debe observarse el valor inducido por estas sencillas cosas. Hasta qué punto la co-presencia de estos horizontes traídos por las cosas, por la vida de las cosas[...]" MARTINEZ SANTA-MARÍA, Luis. *Intersecciones*. Madrid: Editorial Rueda, 2004. p.80. La descripción de objetos se basa en el texto de Per Qvarnström. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Bygghörsningsrådet, 1998.p.8.

ella, casi cubierta por la vegetación, un elemento extraño, una Catedral de bronce. El objeto era una versión ampliada de los primeros modelos realizados por Arne Jones a partir del año 47, que el autor le había regalado<sup>4</sup> (Fig.6). Una estructura, abierta, formada por dos opuestos enlazados en un único cuerpo sólido y equilibrado. Con el tiempo, cinta y Catedral, una aérea, como una hoja, la otra, firmemente enraizada, junto a los troncos, también se encontraron, y pasaron, con aquellos otros objetos, a formar parte de la naturaleza de aquel jardín (Fig.7, Fig.8).

A su vez, la casa y el desván se fueron llenando de objetos, todos ellos tratados con cariño, habitantes también de ese lugar: *muebles desparejados, material de trabajo, una pieza de piel sobre un sofá, un caballete con señuelos de pesca, maquetas de barcas de cartón y madera, una silla de caña colgada boca abajo...* Con el tiempo, el lugar, la casa y el jardín, adquirieron su valor por la vida de estas sencillas cosas<sup>5</sup>.

Estos objetos muestran una gran capacidad artística que permanece, sin embargo, en su obra, deliberadamente contenida. Quizá la precisión, la adecuación técnica, la lógica constructiva, la eficiencia en el proceso y la atención dedicada al correcto funcionamiento de los espacios, la necesidad de permanencia de su arquitectura encontraba su fundamento en lo difuso, imperfecto, inútil y efímero de estos pequeños experimentos donde Anshelm se permitía probar y errar sin la responsabilidad que implica la obra construida. No son maquetas, ni ensayos. Son objetos en sí mismos. Objetos fundacionales que solo pueden explicarse como extensión de una personalidad compleja en equilibrio delicado entre lo artístico y lo técnico, fruto de una educación amplia y abierta.

Como señala Per Qvarnström, Anshelm, desde pequeño, había mostrado una notable facilidad para el dibujo y la construcción de maquetas, a los que se dedica-



Fig.7. *Slinga*.(Lazo). La cinta de chapa en el fondo del jardín de Anshelm en Kävlingevägen 32. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Fotografía de Sören Anshelm incluida en el catálogo de la exposición *Objetos y Casas (Föremål och Hus)*, celebrada en la Galería Oficial de Arte de Lund entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. La cinta se dispuso en una de las salas en doble altura. Se ordena con el número 12 en el catálogo. El material adquiere su forma en función de las leyes naturales y de sus propias características. Una versión de la *Catedral (Katedralen)* de Arne Jones se distingue a la derecha de la imagen, camuflada entre los troncos y las ramas de los árboles.



Fig.8. Exposición Objetos y Casas (Föremål och Hus), celebrada en la Galería Oficial de Arte de Lund, construida por Anshelm en 1956, entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. La escritora y crítica de arte Mailis Stensman firmó el artículo *Anshelm i Anshelm: Inte alls bra! (Anshelm en Anshelm: ¡Nada bueno!)* publicado el 28 de septiembre de 1972 en el periódico *Skånska Dagbladet*. "es triste cuando estos objetos se arrancan del jardín de Anshelm, salvaje, espeso y misterioso, y se colocan en una sala recta y funcional. Anshelm silencia a Anshelm. ¿no habría sido posible hacer una sala de arte en algún lugar entre los árboles del parque municipal?". ArkDes.

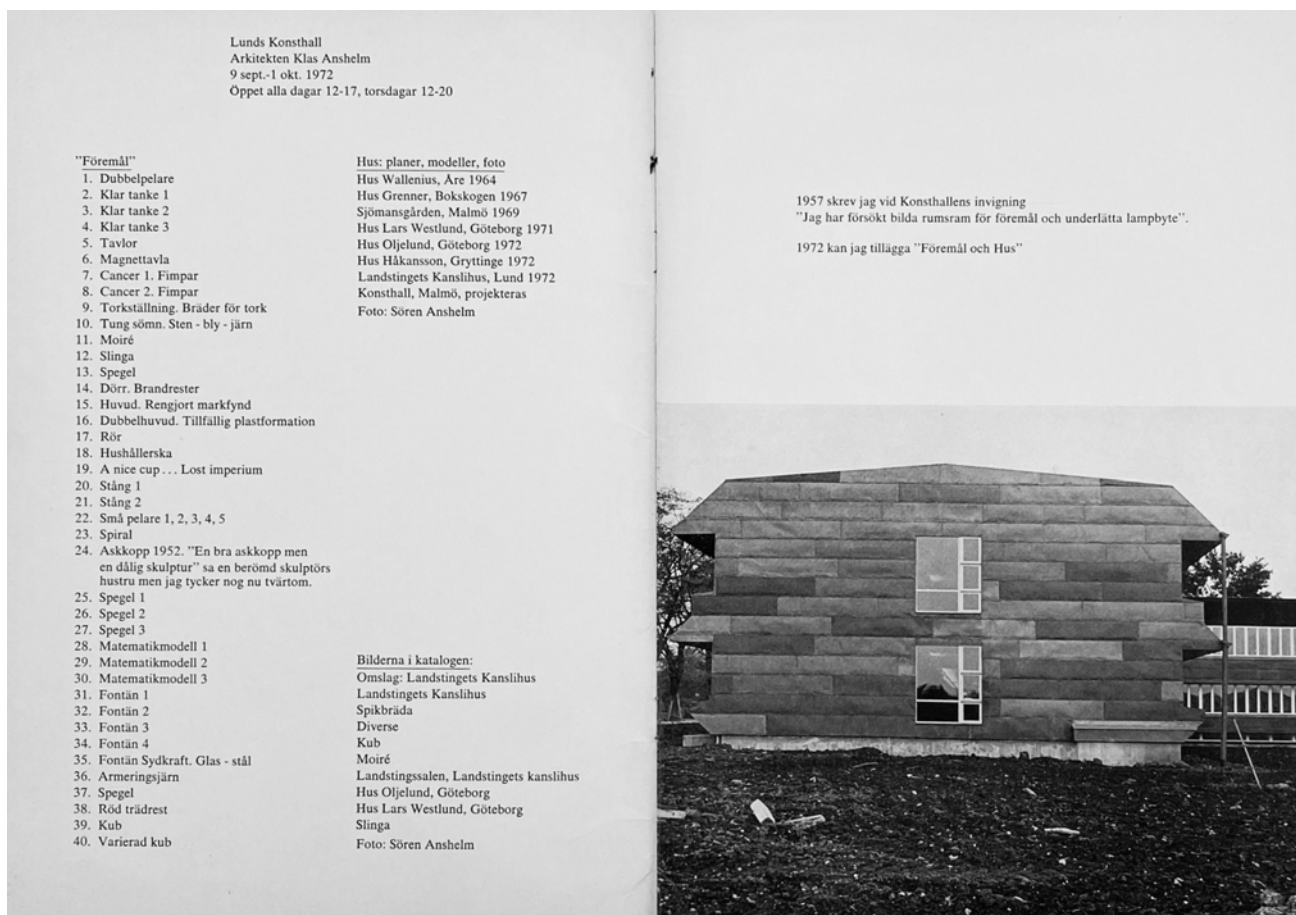


Fig.9. Catálogo de la Exposición Objetos y Casas (Föremål och Hus), celebrada en la Galería Oficial de Arte de Lund entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. Anshelm escribió en la primera hoja: "En 1957, en la inauguración de la Galería escribí: *he intentado formar un marco espacial para los objetos y facilitar el cambio de lámparas*. En 1972 puedo agregar *Objetos y Casas*" La escritora y crítica de Arte, Mailis Stensman, a pesar del comentario negativo antes descrito, comenzaba su artículo: "los objetos expuestos han sido encontrados o combinados en algo nuevo por una persona con una manera especial de ver." Por el reverso, la portada de Anne Grette que exponía en la segunda planta. ArkDes



Fig.10. Dibujo de Klas Anshelm. Tenía 5 años. Lápiz sobre papel. El dibujo se conserva en los Archivos del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Fotografía de Per Qvarnström. El carro parece moverse, rueda y expresa su peso y lentitud firmemente apoyado sobre la línea de la carretera, trazada con regla. Un jarrón con flores sobre la cubierta, ligeramente cóncava, permanece estable. Sin embargo, el coche, veloz, dibujado a mano, se eleva unos centímetros por encima de la calzada.



11 12

Fig.11. Johan Anshelm Hansson (1869-1954). Padre de Klas Anshelm. Ingeniero civil en el Ayuntamiento de Gotemburgo. Fotografía cedida por Per Qvarnström.

Fig.12. Fredrika Anshelm, de apellido de soltera, Sjöstedt (1873-1962). con Klas Anshelm en brazos, en 1914. Fotografía cedida por Per Qvarnström.

6. En la entrevista con Harald Thafvelin. Estaban presentes Klas Anshelm, Harald Thafvelin, Kerstin Barup y Mats Edström. Tuvo lugar el 21 de mayo de 1979, un año antes de su muerte. La entrevista se incluyó en los estudios sobre creatividad iniciados en 1979 en el Dpto. de Estudios Formales de la LTH. Barup y Edström eran estudiantes de doctorado en el mismo departamento. Se conserva una transcripción en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Traducida por el autor.

7. Klas tenía dos hermanas y un hermano, todos mayores que él: Karin Westlund nacida en 1904, Maja Svensson, en 1907 y Nils Anshelm, en 1909.

8. En 1921, con siete años Klas Anshelm comenzó a asistir a la escuela de Sigríd Rudebeck en Gotemburgo, y a partir del quinto año siguió la escolaridad en la Escuela Real Oeste de Gotemburgo (Göteborgs Västra Realskola)

ba con un esfuerzo y una concentración poco habituales en niños de su edad. En un dibujo que se conserva, según recuerda Per Qvarnström, Klas, con cinco años, trazó de memoria dos vehículos, un carro tirado por un caballo y un automóvil. El carro parece moverse, rueda y expresa su peso y lentitud firmemente apoyado sobre la línea de la carretera, trazada con regla. Un jarrón con flores sobre la cubierta, ligeramente cóncava, permanece estable. Sin embargo, el coche, veloz, dibujado a mano, se eleva unos centímetros por encima de la calzada. “Casi puede volar”. El dibujo muestra una enorme seguridad y control en el trazado y las proporciones. También una capacidad de observación extraordinaria, no solo de las características físicas y geométricas, sino de la naturaleza evocadora de los objetos (Fig.10).

Anshelm nació en Gotemburgo el 4 de febrero de 1914. Allí, hasta 1942, vivió en el pequeño apartamento que sus padres compraron en el número 25 de la calle Sveagatan, en el límite sur de la ciudad. Según recordaba Anshelm<sup>6</sup>, en verano, junto con sus tres hermanos mayores, se trasladaba tierra adentro, a casa de los abuelos paternos, en Mark, cerca de Ulricehamn, donde había nacido su padre<sup>7</sup>, Johan (Fig.11, Fig.12). Mantuvo durante toda su vida recuerdos de aquellos viajes en tren, y luego, hasta el pueblo, en caballo y carro o trineo. Menciona en sus recuerdos un lago donde aprendió a pescar y a comer pescado sin tener miedo a las espinas. También la sensación de refugio que encontraba entre las tablas de madera apiladas en forma de construcciones triangulares; espacios extraordinarios que solo años más tarde entendería como verdaderas habitaciones (Fig.13).

El dibujo le acompañó durante su infancia y su juventud. Terminó la escuela primaria con las mejores notas en esta asignatura, también en escritura, en gimnasia y en matemáticas<sup>8</sup>. Decidió entonces inscribirse en el Instituto Técnico de

# Chalmers Tekniska Institutet

meddelande

*Klas Anshelm*

10:e *höst* termin 1932 blivit antagen till ordinarie eller vid Institutets lägre avdelning och under *1933* kriterier där årligt undervisning, följande

*avgångsbetyg från lägre avdelningen:*

matematik	<i>Med bevis godkäänd</i>
ryska	<i>Godkäänd</i>
kemi	<i>Godkäänd</i>
mekanik	<i>Godkäänd</i>
mekanisk teknologi	<i>Väl godkäänd</i>
elektrisk teknologi	
maskinlära med ritning	<i>Godkäänd</i>
byggnadskonst med ritning	<i>Med bevis godkäänd</i>
skulpturteori med ritning	
teckning	<i>Med utmärkt bevis godkäänd</i>
fritidsfärdskola	<i>Med utmärkt bevis godkäänd</i>
modellering	<i>Med bevis godkäänd</i>
industriell ekonomi	<i>Godkäänd</i>
småa språket	<i>Godkäänd</i>
ryska språket	<i>Godkäänd</i>
verkstadsarbete	<i>Väl godkäänd</i>

Däremot där *1933* vid Institutet ödagalogat *mycket god* bet

och *mycket god* utmärkelse.

Östeborg den *11 jan. 1933.*

*Per Qvarnström*

Följande avgångsbetyg utdelas:  
 för kunskap eller fördigbet: beaktas, med utmärkt betyg godkäänd, med bevis godkäänd, väl godkäänd, godkäänd  
 - litet mycket god, mindre god och ringa; samt  
 - utmärkelse: mycket god, god, mindre god och åldersbetyg

Fig.14. Calificaciones finales obtenidas por Anshelm en el Instituto Técnico de Chalmers (Chalmers Tekniska Institut). Anshelm terminó sus estudios el 11 de enero de 1933. El documento se conserva en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo.

Chalmers donde cursó desde septiembre de 1930 a enero de 1933. Entre algunas asignaturas simplemente aprobadas, Anshelm obtiene elogios en arquitectura con dibujo, en matemáticas y en modelado, y la máxima calificación en las asignaturas de dibujo técnico y dibujo a mano alzada (Fig.14). Se reunían ya entonces en él, cualidades tradicionalmente opuestas, artísticas y técnicas.

A pesar de las buenas calificaciones, Anshelm no guardó un buen recuerdo:

*“fui allí durante tres años en beneficio de nadie”<sup>9</sup>*

Después del instituto trabajó con contratos temporales en diferentes sitios. Con 20 años, señala Per Qvarnström, colaboraba en la construcción de pequeños centros de energía en el oeste de Suecia para la empresa Armerad Betong AB. Después de pasar todo el día en la obra estudiaba ingeniería por las noches en un curso por correspondencia<sup>10</sup>. De esos años rememora el contacto con la naturaleza y la dedicación al dibujo. Son para él, recuerdos bonitos:

*“fueron plantas de energía...bastante emocionante...salir al bosque...no había nada, solamente un arroyo, un pequeño río...teníamos que arrancar y eliminar los árboles... emocionante[...] Yo era trabajador de la construcción y topógrafo. Fue divertido [...] me senté junto a las plantas de energía y dibujé. Fue natural [...] Realmente disfruté dibujando...tanto casas, como vaca y agua corriente...”<sup>11</sup> (Fig.15).*

A pesar de su innegable talento artístico, recuerda Qvarnström, Anshelm se veía a sí mismo en aquellos años más como un futbolista, un golfista o un esquiador.

9. THAFVELIN, Harald. “Samtal med Klas Anshelm”, *Arkitektur*. 1979, nº 7, Septiembre, pp.41 “[...] hade samtidigt sökt in på Chalmers Lägre, ett tekniskt gymnasium, gick där tre år till ingen världens nytta.”

10. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningsrådet, 1998. Los cursos estaban ofrecidos por la empresa Hermods AB, fundada en 1898, una de las empresas de formación más antiguas de Suecia

11. Ibid. THAFVELIN. (var Kraftverk... rätt spännande... komma ut i skogen... ingenting fanns, bara en bäck eller å eller en liten älv. Man skulle avväga och gallra lite... spännande [...] Jag var byggjobbare och utsättare och sådant. Det var roligt. [...] Det var bara det att jag satt vid kraftverken och ritade. Det var naturligt [...] Jag tyckte mycket om att teckna... både hus och kor och strömmande vatten[...])



Fig.15. Dibujo de Klas Anshelm. Realizado en 1934 mientras trabajaba para la empresa Armerad Betong AB. Extraído de un cuaderno de dibujo. Lápiz sobre papel. El dibujo se conserva en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Fotografía cedida por Per Qvarnström. Arquitectura y naturaleza se dibujan de la misma forma. El cielo, la casa y el terreno quedan conectados por el blanco del papel y por el mismo trazo tembloroso. Recuerda, en cierta forma, los dibujos de Tessenow que ilustraban *Hausbau und Der-gleichen*, el librito que en 1915 llegó primero a Dinamarca y después a Suecia y mostró el camino a toda una generación de jóvenes arquitectos.



Fig.16. Anshelm de niño, 10 años, jugando al golf. Fotografía cedida por Per Qvarnström

12. En Chalmers, la Escuela Técnica Secundaria, que Anshelm cursó entre septiembre de 1930 y enero de 1933, se separó de la Enseñanza Superior cuando Anshelm iniciaba sus estudios en ésta, en septiembre de 1936. Esta enseñanza se equiparó a la impartida en el Real Instituto de Tecnología, y obtuvo su propio nombre como Universidad: Instituto de Tecnología de Chalmers. La enseñanza secundaria se llamó Escuela Técnica Superior de Gotemburgo. Sven Hultin, fue rector al mismo tiempo de la nueva Universidad y de la Escuela Secundaria.

13. Las enseñanzas de Henrik Schartau se establecieron en el oeste de Suecia en la primera mitad del siglo XIX. El trabajo diario, tarea encomendada por Dios, podía en parte legitimar las malas condiciones de trabajo, y fomentar una visión estática de la sociedad, pero también establecía un mensaje: todos tenemos tareas especiales. Esta corriente intraclesiástica se generalizó en ciudades como Gotemburgo, y fue especialmente fuerte en las parroquias de los entornos industriales como Mark, el pueblo natal de su padre.

dor, deportes que dominaba, que como artista (Fig.16). El dibujo era quizá para él su manera natural de acercarse al entorno, de conocer y entender lo que le rodeaba. Conservó la afición toda su vida.

Fueron, en aquella empresa, tres años de trabajo y formación. Se presentó entonces a las pruebas de acceso de la Escuela de Arquitectura, en el propio Instituto de Tecnología de Chalmers<sup>12</sup>. Era el otoño de 1936. Aquel curso, entraron tan sólo cinco estudiantes. Como señala Per Qvarnström, quizá la carrera de arquitectura fue un sustituto a la carrera de Bellas Artes. Su padre, ingeniero formado también en Chalmers, pertenecía a la Iglesia Schartuana, una corriente dentro de la propia iglesia que llegó a dominar la vida espiritual en el oeste de Suecia desde mediados del siglo XIX. El trabajo diario, fundamentalmente agrícola o industrial en aquellos años, era visto, según los schartuanos, como una tarea encomendada por Dios, y, en consecuencia, no se consideraba que la actividad del artista fuese compatible con los deberes de la vida<sup>13</sup>. Desconocemos hasta qué punto la decisión del joven Anshelm estuvo determinada o forzada por las creencias de su padre, o sencillamente por la educación y el ambiente familiar que le habían acompañado en su crecimiento. La arquitectura fue quizá para él una disciplina que resolvía el aparente conflicto entre arte y tecnología.

En Chalmers, la cátedra, denominada *Arquitectura general, Construcción de Viviendas y Dibujo Ornamental* estaba ocupada por Melchior Wernstedt. En 1923, había sustituido en el cargo a Hans Hedlund, su antiguo maestro y primer profesor de arquitectura de Chalmers. Desde entonces el instituto, caracterizado tradicionalmente por una formación técnica, con mayoría de asignaturas de marcado componente industrial, había cambiado. Anshelm encontrará una educación más libre,

Ficha 8 Continúa

Fechas de Exámenes	Abstrakter								Välkommen								Välkommen 1940							
	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Anshelm, Erik Gray 27. 36	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Anshelm, Elis 27. 36	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Hennson, Hans Christ Kapnick 36	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Ruggqvist, Bertil Gottfrid 36	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Hedlund, Jan Olof Ragnar 27. 36	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Fig.17. Documento que recoge las calificaciones de Anshelm y sus cuatro compañeros de clase. Archivo de la Universidad Tecnológica de Chalmers (Arkiv Chalmers Tekniska Högskola). Las asignaturas eran muy variadas. Se estudiaban en 8 niveles. Entre ellas: Matemáticas, Física, Mecánica, Geometría descriptiva, Estática de edificios, Mineralogía y Geología, Dibujo y Tecnología de la construcción, Construcción con acero, Arquitectura y dibujo asociado, Historia General de la Arquitectura, Teoría y Dibujo de Planeamiento Urbanístico, Dibujo Ornamental, Maquetas, Dibujo a mano alzada, Dibujo lineal, Organización, Contabilidad, Teoría de fuerzas, Ingeniería eléctrica e Historia sueca de la Arquitectura. Anshelm se graduó el 19 de diciembre de 1940 (cuando lo habitual era hacerlo en primavera). No se conserva en el Archivo de Chalmers ningún ejercicio escolar de Anshelm.

14. Hans Hedlund (1855-1931) Se convirtió en profesor de Arquitectura General y Construcción de Viviendas y Dibujo Ornamental en Chalmers en 1886. Esta fue entonces la primera cátedra de Chalmers en la materia. Después de jubilarse en 1921, continuó trabajando en Chalmers como profesor interino hasta 1923.

amplia y variada, marcada por la enseñanza de Wernstedt, menos encorsetada y académica que la de su antecesor<sup>14</sup> (Fig.17).

15. "Melchior Wernstedt era una de las pocas personas que Klas Anshelm mencionó como fuente importante de inspiración". QVARNSTRÖM, Per. Klas Anshelm, Samlade Arbeten. Stockholm: Bygghörsnadsrådet, 1998. p.17. Traducido por el autor. Per Qvarnström se encargó de ordenar toda la documentación del estudio de Anshelm tras su muerte, y de su traslado al Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. Aunque no llegó a conocer a Anshelm, compartió durante muchos años amistad con Sören, su hijo. Durante la realización de la tesis, tanto Per Qvarnström como Peter Torudd, colaborador en el estudio de Anshelm durante los últimos años, se reafirmaron, en conversaciones con el autor, en esta consideración de Anshelm hacia Melchior Wernstedt.

16. Según el testimonio del arquitecto Håkan Lindqvist, que trabajó en la oficina de arquitectura de Chalmers entre 1949 y 1962. <https://www.chalmers.se/institutioner/ace/utbildning/arkitekturskolan>.

17. Según la descripción de actuaciones en la iglesia de Högsby escrita por Melchior Wernstedt en 1921 que se conserva en el Archivo de la Agencia Nacional sobre Herencia Cultural Sueca. Bebyggelseregistret (BeBR). Traducido por el autor.

## 1.2. Melchior Wernstedt. La mirada primigenia.

### 1.2.1. Tecnología y Arte

Wernstedt, quizá uno de los arquitectos olvidados de su generación, fue una de las pocas personas que Anshelm mencionó en alguna ocasión como fuente de inspiración<sup>15</sup>. Era, según los que le conocieron, de trato poco convencional, amable con aquellos con los que sentía cercanía, duro y desinteresado con los demás. Con algún alumno, podía pasar una jornada entera reunido en su despacho. La puerta, lo suficientemente ancha, permanecía abierta y permitía a los demás seguir los acontecimientos desde el exterior<sup>16</sup> (Fig.18).

En sus clases, en un tiempo en el que la arquitectura funcionalista había hecho su aparición en Suecia, Wernstedt se extendía en la descripción de ejemplos de arquitectura medieval, viviendas, castillos, iglesias románicas, cistercienses, del gótico primitivo o el gótico tardío. Había trabajado durante años restaurando y reconstruyendo iglesias, capillas y cementerios de aquella época. En sus intervenciones Wernstedt indagaba y escribía sobre la historia de los templos, y analizaba los materiales y revestimientos que podían haber sido demolidos o añadidos en actuaciones pasadas. Cuando era necesario trazaba nuevas escaleras y hastiales, y añadía cerramientos y celosías decorativas, retablos y púlpitos que realizaba en colaboración con artistas y artesanos locales. Él mismo, formado como carpintero, dibujaba bancos y sillas, por lo general "*de forma y talla poco llamativa*"<sup>17</sup>, lámparas y puertas de cerrajería. En estas actuaciones, Wernstedt mostraba su capacidad artística y su técnica artesanal, pero también un profundo compromiso con la actualización tecnológica de las iglesias. Además de la renovación de las instalaciones de



Fig.18. Melchior Wernstedt con alumnos de Chalmers, de visita por la ciudad de Gotemburgo. En torno a los años 30. Fotografía anónima. Archivo Regional de Västra Götaland y Göteborg



Fig.19. Capilla de Surte, 1939. Melchior Wernstedt. La fachada, de piedra desbastada, conectaba con el carácter de la iglesia medieval principal.

18. En 1921, Wernstedt fue contratado como arquitecto fuera del estado dentro de la Real Junta de Construcción. La Junta, denominada Kungliga Byggnadsstyrelsen, se había formado en 1918 a partir de la Oficina del Superintendente. Wernstedt trabajó en el Departamento de Historia Cultural, un gabinete de nueva creación, responsable del mantenimiento de edificios y construcción de monumentos estatales. Algunos de los proyectos en los que intervino Wernstedt entre 1922 y 1941: Campanario y capilla funeraria en Hultsfred (1921), Cementerio en Norrtälje (1921), Iglesias de Jämjö, Sturkö (1921), Iglesias de Jämshög, Skedevi, Hässleby, Rumsulla, Husby-Lyhundra, Köpings, Karlslunda, Mogata, Skönberga, y Torpa (1922). Ölsremma y Öryd (1923), Långserud y Ostra Rids (1924), Romelanda, Cristinae y Öttum (1926), Ljungsarp, Solberga, Skederid y Blåvik (1927), Åryd (1928), Nödinge (1933), Kronhuset/Tyghuset en Gotemburgo (1924), Campanario y capilla Hultsfred (1924-26) Capilla de Surte (1940), otros cementerios y muchas otras intervenciones menores.

saneamiento y agua, construyó nuevos techos sobre naves y púlpitos para mejorar la acústica de los espacios y se implementaron novedosos sistemas de electricidad, renovación de aire y calefacción, combinados con lámparas, estufas y cámaras tradicionales, que se diseñaron en consonancia con el carácter de las edificaciones medievales<sup>18</sup>.

Por lo general la actuación del arquitecto, de los artesanos y artistas iba más allá de los muros de las iglesias, y abarcaba el tejido urbano y el paisaje circundante. Wernstedt intervenía en la vegetación, en los jardines, caminos y plazas, como ramificaciones de un árbol, que era la iglesia. En ocasiones, nuevas edificaciones completaban las originales. Campanarios o capillas funerarias, casi siempre exentas. Cuando Anshelm asistía como alumno a sus clases, en el año 1939, Wernstedt construía la capilla de Surte, un pequeño edificio redondo, que levantó junto al cuerpo principal de la iglesia. El arquitecto se esforzó por conectar lo nuevo con lo viejo. Las fachadas se construyeron con la misma piedra desbastada, propia del lugar. Al interior el revestimiento de cal recordaba el de la antigua iglesia y reforzaba la continuidad de las superficies de aquel espacio luminoso, perfectamente circular, con un discreto altar de ladrillo y yeso que señalaba el este (Fig.19).

Había sido durante años, un trabajo repetido, casi monástico. Aquellas obras testificaban de forma silenciosa sobre la espiritualidad y la Fe que movía el arte medieval, un arte y una arquitectura que se manifestaba en íntima conexión con la vida. Formas geométricas, simples y poderosas, hablaban de otra forma de estar en el mundo, calmada y en armonía, donde la arquitectura respondía a un modo primigenio de mirar la vida a través de la naturaleza. Wernstedt, con su actividad y sus clases, trasladó a sus estudiantes, entre ellos a Anshelm, su fascinación por

esta época pasada<sup>19</sup>.

#### 1.2.2. La desaparición de lo humano

La manera de hacer y el carácter de Wernstedt se habían ido moldeando por la confluencia de intereses diversos, en ocasiones contrapuestos. La educación en Chalmers, donde se graduó en 1909, le había proporcionado una base técnica firme que pronto se vio enriquecida por nuevas experiencias. El tiempo en la escuela Klara, inmediatamente posterior a su paso por el instituto Chalmers, fue una experiencia temprana que marco su manera de entender la arquitectura, y de alguna manera, también la vida.

Años más tarde, cuando Anshelm acudía a sus clases en Chalmers, mientras en la KTH se incorporaban profesores pertenecientes a la primera generación sueca de arquitectos modernos, como Eskil Sundhal o Sven Markelius, Wernstedt recordaba también estos primeros años del siglo y mostraba ejemplos de aquella época, la de sus maestros, como si el tiempo no hubiese pasado. La documentación que se conserva en los Archivos Regionales de Västra Götaland y Gotemburgo y en el Archivo de la Universidad Tecnológica de Chalmers, permite recomponer el contenido de sus lecciones<sup>20</sup>.

Wernstedt se refería en sus clases a la arquitectura de Carl Westman. Mostraba los interiores claros y ligeros del edificio para la Sociedad Médica Sueca que su maestro había levantado en 1906 a escasos metros de la Escuela Klara. En la última planta, el salón de actos se había cubierto casi por completo de vidrio. El arquitecto había recreado la luz natural propia del lugar, como un cielo nublado al interior. No tenía bancadas fijas. Las sillas diseñadas por el propio Westman, libremente co-

19. El autor toma como referencia el texto de Aage Rafn correspondiente a la introducción del libro *Modern Danish Architecture* editado por Kay Fisker y F.R. Yerbury con ocasión de la Exposición Universal de París en 1925. FISKER, Kay, YERBURY, F.R. *Modern Danish Architecture*. London: Ernest Benn Limited Bouverie House Fleet Street, 1927, pp. 9-14.

20. Una gran parte de la documentación personal de Wernstedt, en parte utilizada en sus clases de Chalmers y también la generada en su actividad profesional, se conserva en el Archivo Regional de Västra Götaland y Göteborg. (Regionarkivet för Västra Götalandsregionen och Göteborgs stad) Fue donada por su hija Metta Cevers. Entre otras cosas, se conservan dibujos, documentos y fotografías de algunas de las obras de sus maestros. Otra parte de la documentación, conferencias y calificaciones, se conserva en el Archivo de la Universidad Tecnológica de Chalmers (Chalmers Tekniska Högskola Arkiv)



Fig.20. Última planta del edificio para la Sociedad Médica Sueca, (Läkarsällskapets hus) en el número 10 de Klara östra kyrkogata, junto a la Escuela Klara. Carl Westman 1904-1906.

21. Carl Westman ganó el concurso para la construcción de una nueva sede para la Sociedad Médica de Estocolmo (Läkarsällskapets hus), en la calle Klara östra kyrkogata 10, en Estocolmo, junto a la Escuela Klara, en 1902. La obra finalizó en 1906. La fachada se construyó con un ladrillo de pequeño formato, hecho a mano en la fábrica de Minnesberg, en Scania. Fue el primer edificio construido en ladrillo por Westman. Al interior, los frescos fueron realizados por Carl Filip Månsson. Månsson colaboró con todos los arquitectos que formaron la Escuela Klara en distintos proyectos donde mezclaba elementos del arte popular con detalles ornamentales orientales.

22. Entre la documentación que se conserva en el Archivo Regional de Västra Götaland y Gotemburgo encontramos el recorte de periódico que publicaba la inauguración de la nueva sala de exposiciones del Museo. El artículo titulaba "Nueva construcción excelente en Chalmersgatan con fachada de vidrio"

locadas, sobre el suelo de mosaico, entre paredes blancas parcialmente coloreadas por frescos<sup>21</sup>, parecía querer recordar una reunión improvisada al aire libre, que pudiera haber surgido bajo los árboles de los jardines contiguos, junto a la iglesia de Santa Klara (Fig.20).

Entre los documentos, se encontraron también fotografías y planos del museo Röhsska, que Westman construyó en aquellos años en Gotemburgo. La arquitectura parecía surgir en consonancia con los objetos de arte y artesanía que albergaba, cuya naturaleza se manifestaba también en el exterior. Las piezas cerámicas que componían la fachada construían una superficie viva con flores, hojas, corazones y serpientes enroscadas, barcos, también patrones geométricos, letras y textos con mensajes de una época pasada, talladas sobre su superficie rugosa e imperfecta, en ocasiones por el propio arquitecto. Salido de la tierra, el edificio había sido cuidado y guiado, como una planta, por la mano del arquitecto, junto con las enredaderas, que, cultivadas al pie de los muros, cubrieron gran parte de su superficie. Años más tarde, Wernstedt construyó una pequeña ampliación de este museo con el mismo ladrillo rojo. La intervención observaba con atención el antiguo edificio. La ampliación abrió sus puertas en 1937<sup>22</sup>, a unas pocas manzanas de Chalmers, a tan sólo unos metros de la casa natal de Anshelm cuando había ya comenzado sus clases en el instituto.

También Wernstedt tomaba como ejemplo en sus clases la arquitectura de Ragnar Östberg. Durante los meses compartidos en la Escuela Klara, el arquitecto terminaba su edificio para el Instituto de Enseñanza de Nivel Superior de Östermalm, no muy lejos de la escuela, en el noroeste de Estocolmo. Entre la documentación que utilizaba Wernstedt hay algunas fotografías de la obra. Construida en ladrillo



Fig.21. *El sol sobre la Ciudad*. Prins Eugen. Fresco en el vestíbulo del instituto de Nivel superior de Östermalm (Östermalmns läroverk). Estocolmo (1906-1910), obra de Ragnar Östberg.

rojo artesanal, se elevaba sobre un zócalo de granito en continuidad con el espacio público que le precedía. El material pétreo se tallaba y la cerámica se trabajaba y aparejaba en bajo relieves. La construcción era pesada, y también técnicamente compleja, pero adquiría, frente a otras obras del momento, una cierta naturalidad, poco esforzada, y una ligereza acentuada por la luz homogénea y plana propia del lugar.

La parcela que ocupaba era muy extensa y otorgaba al instituto un paisaje propio. Había sido hacia años una granja rural, con huerta, plantaciones de tabaco, ganado, graneros y un gran molino de viento. Junto a las fotografías, Wernstedt conservaba una imagen de *Relatos de Estocolmo* de August Blanche. La granja y la parcela, Malmgårdén, en la que el escritor había vivido, aparecen de modo recurrente en sus historias que describen la vida cotidiana en la ciudad. La escuela de Östberg nacía así enraizada en el entorno físico y cultural. En el interior, la pintura al fresco penetraba en el mortero de cal que cubría las paredes y pasaba a formar parte de la propia arquitectura. El vestíbulo de acceso, con escaleras anchas y variadas, traía el recuerdo del caminar sobre un terreno ondulado, y se teñía del verde reflejado sobre *El sol sobre la ciudad*, la pintura del príncipe Eugen<sup>23</sup>, un paisaje nórdico de naturaleza y arquitectura reunidas bajo la luz que se abría paso entre las nubes. Frescos de Axel Törneman, murales de Filip Månsson y Georg Pauli, relieves, esculturas y fuentes de Carl Eldh y Carl Miles, todos ellos artistas amigos y conocidos de Östberg, habitaban aquella escuela, y se revelaban como inducidos por el lugar.

Todas estas obras hablaban de una arquitectura, que más que un estilo, mostraba, a los jóvenes alumnos, otra manera de hacer y de vivir, en continuidad con

23. El príncipe Eugen Napoleón Nicolás de Suecia y Noruega, (Prins Eugen) duque de Närke fue un pintor, coleccionista de arte y mecenas de artistas suecos. Estudió en París y se convirtió en uno de los pintores de paisajes más destacados de Suecia. A lo largo de su vida, apoyó a sus compañeros artistas y también participó en muchas organizaciones y comités culturales.

el paisaje natural y cultural. Ejemplos validos de una arquitectura que revelaba, en un momento de desconexión, el camino para restablecer el vínculo entre el lugar y el ser humano.

En tiempos de la Escuela Klara, la arquitectura y la vida y el lugar, que habían coincidido en los mejores ejemplos del pasado, se habían distanciado. La situación recordaba en algunos aspectos la que se vivía también en aquellos años 30, cuando Anshelm iniciaba sus estudios. La primera década del siglo, fue, como ésta, una época de confusión y perdida de objetivos. La construcción clara y directa presente en ejemplos remotos, se había transformado en una repetición vacía de recursos estilísticos que se alejaba de las necesidades y del modo de hacer de la comunidad. El interés de los arquitectos se había centrado en el camuflaje y la decoración, en la construcción de una falsa apariencia, una cascara de detalles históricos más o menos precisos, imposiciones caprichosas ajenas al paisaje y a la cultura local. Las Academias, durante años, reforzaron esta actitud que confinaba el pensamiento arquitectónico hasta que se oscureció por completo lo esencial. Su lugar fue ocupado por reglas. Olvidando el presente, los arquitectos, en lugar de continuar su labor, parecían querer rendir homenaje a la mayor habilidad de otros, que, en tiempos pasados, sí habían sabido responder a las necesidades de los habitantes<sup>24</sup>.

Desde la antigüedad, la sociedad sueca se había caracterizado por su actividad agraria. Los granjeros y agricultores vivían en el campo y la ciudad funcionaba como un pequeño centro de reunión, comercio y artesanía. Las granjas eran ejemplo de una arquitectura que actuaba como soporte natural para una forma de vida. Construir con los materiales disponibles, de acuerdo con el clima, con el territorio y con el modo de vida, eran, por entonces, sencillas consideraciones funcionales.

24. Aage Rafn escribe sobre esta cuestión en la introducción del libro *Modern Danish Architecture* editado por Kay Fisker y F.R. Yerbury con ocasión de la Exposición Universal de París en 1925. FISKER, Kay, YERBURY, F.R. *Modern Danish Architecture*. London: Ernest Benn Limited Bouverie House Fleet Street, 1927. pp. 9-14.

25. “[...]hay muchas formas antinaturales de “unir” arte y tecnología [...] el que no exista posibilidad de interacción natural entre los conceptos de arte y tecnología descansa normalmente en la extraña opinión de que ha de haber un conflicto entre ellos, de que lo artístico y lo técnico son resultado de distintos procesos[...]”

El autor toma como referencia el texto de Gunnar Asplund en su artículo *Arte y Tecnología* (Konst och Teknik). El escrito se corresponde con dos conferencias realizadas en la Asamblea de la Asociación Sueca de Arquitectos por Asplund en 1936. El artículo se publicó originalmente en la revista *Byggnästaren* ese mismo año y fue recogido, traducido al español, en ASPLUND, Erik Gunnar. *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, 2002. pp.206-215.

El desarrollo de la industria y el avance de la tecnología había ido transformando durante décadas este paisaje y con él, la vida cotidiana. Las ciudades crecían con rapidez. También el campo se transformaba. Los nuevos transportes facilitaron la llegada de otros materiales y tradiciones. En esos años, alrededor de 1910, cuando Wernstedt salió del instituto, en tiempos de la escuela Klara, los nuevos estilos, desarrollados en las últimas décadas, habían significado la ruptura definitiva con la evolución natural de la arquitectura y a su vez, el final de la vida que expresaba. Al optimismo generado por el aumento de la velocidad y la eficacia en los medios de producción y transporte, que resolvía ciertas necesidades de la sociedad, se opuso, entre algunos sectores, una cierta nostalgia por la tradición agrícola y artesanal y el contacto con la naturaleza, componentes fundacionales de un modo apacible de vida que había quedado disuelto en la atmósfera industrial.

Parecía existir un conflicto irresoluble entre estas dos velocidades, entre la ciudad y la vida en la naturaleza; entre la producción industrial, y la individualidad de cada habitante, expresada tradicionalmente a través del trabajo agrícola manual y la artesanía. Una desconexión que residía en la creencia de que estas categorías, ciudad y naturaleza, máquina y hombre, tecnología y artesanía, eran resultado de procesos distintos y, de alguna manera, opuestos.

Durante años los arquitectos habían tratado de reunir estas categorías en múltiples formas que resultaron *antinaturales*. En ocasiones una construcción torpe se camuflaba detrás de florituras ornamentales adosadas al edificio, en otras la tecnología parecía querer adornarse como modelo temporal de belleza<sup>25</sup>. Esta disociación había llevado a todo tipo de experimentos estilísticos, formales, donde el ímpetu de autoexpresión pareció no tener límites. El resultado, artificioso, resul-



Fig.22. Edificio de la Escuela Klara en Klara Norra Kyrkogata

taba en una arquitectura desarraigada, alejada de la vida y del entorno, donde el habitante, distanciado del proceso creativo y de su propia naturaleza, como en una fábrica, había quedado subordinado al sistema. Lo humano había desaparecido y degenerado hasta convertirse en ornamento<sup>26</sup>.

### 1.2.3. La calma del artesano

En este contexto, Wernstedt, como el resto de los arquitectos de la escuela Klara, notaba que se estaba distanciado de las cosas primordiales. Un cierto sentimiento de regreso anima el espíritu de todos ellos. No se trata sin embargo de la recuperación de un tiempo anterior, o de restaurar un orden perdido. Su mirada estaba puesta en el futuro. La arquitectura debía resolver la nueva vivienda, las funciones y programas demandados por la industria y la cultura, servir otra vez a la sociedad y mejorar así la vida del hombre, pero este futuro pasaba necesariamente por un entendimiento más profundo de su propia herencia.

Entre los alumnos, junto a Wernstedt, estaba Lewerentz, que había sido su compañero de clase en Chalmers, y Asplund, Almqvist, Karlstrand y Östlin, que habían estudiado en la KTH de Estocolmo. En esta escuela, los conocimientos técnicos se compaginaban con una extensa formación artística. Como profesores, Lars Israel Wahlman, Ragnar Östberg, Carl Westman e Ivar Tengbom, se habían formado también en la KTH, mientras que Carl Bergsten, provenía de Chalmers, donde, como Wernstedt y Lewerentz, había recibido una enseñanza de contenido más técnico, propio de la cátedra de Hedlund (Fig.22). En la Escuela Klara, las dos escuelas convivieron y germinó entre ellas, en un ambiente de colaboración y complicidad, una conciencia común, un estado de ánimo sí se quiere, que de alguna manera estaba

26. Ruskin creía que las artes decorativas afectaban a los hombres que las producían. La máquina deshumanizó al trabajador y lo llevó a una pérdida de dignidad porque lo apartó del proceso artístico y, por lo tanto, de la naturaleza misma. El libro de Ruskin *Las piedras de Venecia* (1853) tuvo un gran impacto en los intelectuales de la Inglaterra victoriana. En él, estableció una conexión directa entre el arte, la naturaleza y la moralidad: el buen arte moral era la naturaleza expresada a través del hombre. De <https://www.utoledo.edu/library/canaday/exhibits/artsandcrafts/roots.html>

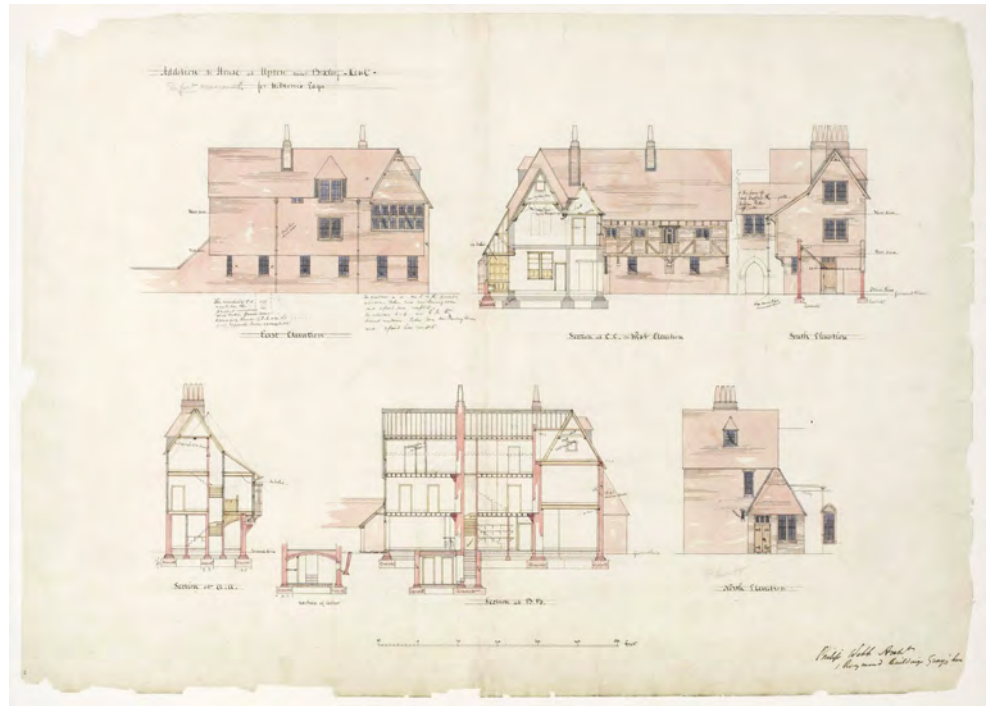


Fig.23. Red House en Bexleyheath, Kent. William Morris y Philip Webb, 1859

27. Construida en 1859 en colaboración con Philip Webb en una finca ubicada en Bexleyheath, al sureste de Londres Inglaterra. Las ideas de moral, estética y cuestiones sociales de John Ruskin y la actividad de William Morris, con sus talleres, y su decoración del hogar, con telas, papeles, muebles se dan a conocer en la sociedad sueca al aparecer en revistas como *The Studio*, a la que se suscriben artistas y arquitectos. En ella se muestra el movimiento estético y ético británico, Arts and Crafts. El movimiento aparece también en artículos ampliamente ilustrados en revistas alemanas, que son vendidas muy a menudo en Suecia. Otros artistas y artesanos viajaron a Inglaterra para estudiar. Un importante mediador de los ingleses en Suecia fue Erik Folcker, quien en 1892 inició una pequeña empresa en Estocolmo, Sub Rosa, que suministraba artesanías inglesas modernas.

latente en la época y el lugar. Es perceptible en los ejercicios escolares de la época, y también en la arquitectura que profesores y alumnos ejercieron a partir de entonces.

Pronto el pequeño grupo, se convirtió en portavoz a nivel nacional de otra forma de entender la arquitectura. Su actividad estaba reforzada por la de la revista *Arkitektur*, editada en aquellos años por Torben Grut, perteneciente al círculo de amistades de los integrantes de la escuela. Su arquitectura y su pensamiento, difundidos por la revista dentro y fuera de Suecia, se referían a una tradición profundamente enraizada en la tierra nórdica, esencialmente sueca, que despertó, sin embargo, alentada por obras, escritos y publicaciones que llegaron desde el exterior.

Desde Inglaterra, el pensamiento y la obra de William Morris se extendió en esos años por Suecia en libros y revistas, La publicación de la Red House había mostrado a los jóvenes arquitectos, al inicio de su actividad, la posibilidad de una arquitectura más libre, sin ataduras a referentes estilísticos, que albergaba el deseo de una vida sencilla, casi primitiva (Fig.23). La casa era un pequeño cosmos construido a la vez por la naturaleza y el hombre<sup>27</sup>. El exterior, un paisaje bucólico de cabañas y ruinas medievales, de huertos y frutales, parecía haber sido absorbido en el interior. La casa quería ser jardín. Las habitaciones, cubiertas de motivos geométricos y vegetales pintados por el propio Morris, se sucedían como una concatenación de paisajes interiores que se asomaban al exterior a través de grandes ventanas, blancas y ligeras, engarzadas sobre las fachadas cubiertas de plantas de jazmín, acanto y madreselva. La secuencia de habitaciones se trasladaba al exterior. El jardín también quería ser casa. Un lugar de recogimiento. La vegetación se ordenó. Un huerto, un campo de croquet, y una serie de salas separadas por cercas



Fig.24. Red House en Besleyheath, Kent. William Morris y Philip Webb, 1859. Riba.

28. Los escritos de Henry David Thoreau (1954) se publicaron de nuevo en 1906 por la Editorial americana Bradford Torrey. Más tarde se tradujeron al sueco otras obras de Thoreau, como *Walden* (*Skogsliv vid Walden*) en 1924. El volumen tiene una introducción a Thoreau escrita por el traductor, Frans Gunnar Bengtsson.

29. "Si un hombre no marcha a igual paso que sus compañeros, puede que eso se deba a que escuche un tambor diferente. Que camine al ritmo de la música que oye, aunque sea lenta y remota." THOREAU, H. David. *Walden. La vida en los bosques*. Traducción Jorge Lobato, Buenos Aires: Longseller, 2004, p.37.

30. Por un lado, la idea de naturaleza contemplada a través del arte de Ruskin, metafórica y alegórica, por otro la experiencia primitiva de la naturaleza, simbólica, contemplada como por primera vez. En el paisaje nórdico, un paisaje aún por hacer, donde coinciden naturaleza y tradición, crece de forma natural esta visión compartida. STEIN, Roger B. *John Ruskin y el pensamiento estético en Estados Unidos, 1840-1900*. Cambridge: Universidad de Harvard, 1967.

y pérgolas naturales construidas con ramas de árboles por los artesanos locales, proporcionaban espacios de estancia como si de un interior se tratase, construyendo la ilusión de un refugio en la naturaleza (Fig.24).

También, por aquellos años, en 1906, se publicaron los Diarios de Thoreau<sup>28</sup>. Hablaban por igual de renovación y renuncia, de una vida más salvaje, capaz de reconectar al hombre con lo cercano, de hacerle vivir más consciente de su entorno. Frente a la estandarización y la velocidad de la industria, un caminar "*al ritmo de la música que cada uno oye, aunque sea lenta y remota*"<sup>29</sup>. Morris, influido inicialmente por el pensamiento de Ruskin, había a su vez leído y comentado décadas atrás a Thoreau. El pensamiento de ambos, si bien no coincide, comparte un mismo sentimiento básico recogido por Morris: la necesidad de recuperar un vínculo esencial entre el hombre y el paisaje. Para Morris la palabra paisaje adquiere un significado amplio, que la escuela Klara asumirá como propio. Por un lado, el paisaje natural, una tierra virgen por descubrir, propio de las tierras inexploradas americanas que experimentó Thoreau. Por otro, el paisaje cultural, la tradición artesana de la Edad Media y la naturaleza del gótico, que construían el entorno inglés de Ruskin, aquel que había experimentado en su niñez. Morris reúne ambas percepciones. Una componente física y una componente emocional del paisaje que en él son inseparables. Sus ideas arraigaron profundamente en el paisaje sueco, un lugar fértil que congregaba una naturaleza primitiva, de lagos, llanuras y montañas, todavía en aparente proceso geológico de formación, y un legado cultural rico en significado y memoria<sup>30</sup>.

La casa roja parecía haber crecido de forma natural en aquel lugar, como si hubiese sido cultivada orgánicamente en la propia tierra. Su construcción, una ac-

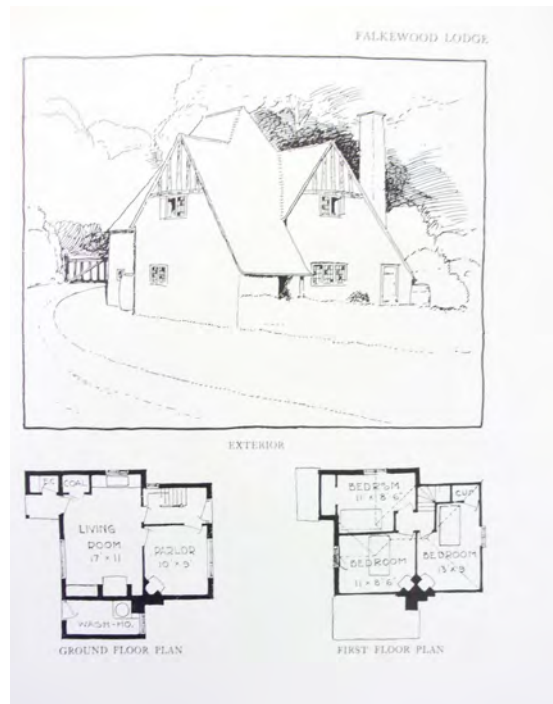


Fig.25. Falkewood lodge. Baillie Scott, Macay H. publicado en Houses and Gardens. Londres: George Newnes.1906.

31. MORRIS, William, MONTEVERDE, Julio (Ed). *Arquitectura (Textos reunidos)*. Logroño: Pepitas, 2022, p.21. En la construcción de la casa, Morris reunió a algunos de sus mejores amigos, entre ellos, Dante Gabriel Rossetti, Madox Brown y Burne Jones. De forma conjunta pensarán y diseñarán todos los elementos de la construcción, que pretendía funcionar como hogar y taller. Como señala Julio Monteverde en el prólogo de la publicación que reúne los textos sobre arquitectura de William Morris, lo que diferenciaba a la construcción de la Red House de cualquier otra de su género, o de otro edificio neogótico del momento, fue que los amigos no pretendían replicar un estilo de manera superficial, sino que aspiraban a utilizar los mismos métodos de construcción, saberes y herramientas que utilizaron los constructores del gótico tardío. Y será cuando aparezcan las primeras dificultades para conseguir los materiales deseados y las formas concretas de trabajarlos, cuando surgirá en el grupo la idea de crear una empresa capaz de dar respuesta a sus necesidades.

ción colectiva, involucró a toda la comunidad, como una catedral gótica. Amigos, arquitectos, artistas y paisajistas, intervinieron en la obra. “*Sus manos ...*”, escribió Morris “*...eran guiadas no solo por sus propios pensamientos sino por los hombres de siglos pasados*”<sup>31</sup>. En la escuela Klara, Wernstedt escuchaba a sus profesores referirse a la que debía ser la labor del arquitecto con estas mismas palabras, palabras que probablemente recordaría, años más tarde, con Anshelm como alumno, en sus clases de Chalmers. La Edad Media, el gótico, presente en la casa de Morris, en las obras de sus maestros y en las iglesias en las que trabajó, era, para él, también como un organismo vivo que podía, décadas más tarde, crecer de nuevo, alcanzar nuevos desarrollos, y continuar así, la evolución natural de la arquitectura.

También desde Inglaterra, Baillie Scott, había profundizado en el pensamiento de Morris. En su libro *Houses and Gardens* publicado inicialmente en Londres en 1906, el arquitecto, antes ganadero, citaba a Morris y Thoreau, también a Emerson y Muir, y hablaba de habitaciones, de objetos y casas que se habían diseñado de forma sencilla, coherente con el entorno natural y con su propia experiencia vital, que desde la infancia había estado íntimamente ligada a la naturaleza (Fig.25). El libro pronto llegó a Suecia.

A los escritos de Morris, Thoreau y Scott se sumaron en el escenario cultural sueco de aquella primera década del siglo, otros nuevos procedentes de autores daneses, que, por su posición geográfica, tenían una mayor comunicación con Alemania y el resto de Europa. Las revistas de arquitectura danesas y suecas, fundamentalmente *Arkitekten* (Arkitekten de 1929 en adelante) y *Arkitektur* (Byggmástaren de 1922 en adelante) contribuyeron a este intercambio con su amplia difusión en estos países. En *Arkitekten*, a lo largo de la primera década, se habían

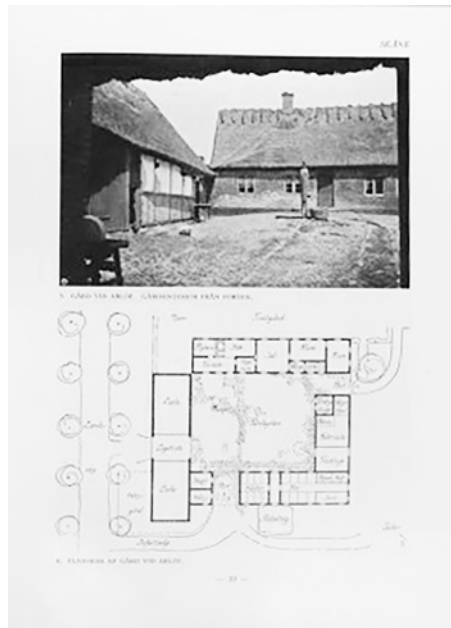
32. El movimiento Arts and Crafts tuvo su equivalente nativo en el grupo danés Skønvirke. El movimiento no recibió un nombre, una combinación de skønhed (belleza) y virkelyst (actividad), hasta 1907, pero floreció ya en 1890 en el trabajo no solo de artistas y artesanos, sino también de arquitectos que trabajaron en muchos campos diferentes. Al igual que Morris y su círculo, los miembros del movimiento Skønvirke se opusieron a la imitación irreflexiva de los estilos históricos, la arquitectura revivalista y el historicismo del siglo XIX, al declive de la artesanía y a la pérdida de calidad de los objetos artísticos, subproductos entonces de la industrialización.

33. Hermann Muthesius. Stilarchitektur und Baunkunst. Wandlungen Derarchitektur Im XIX. Jarhundert und Ihr. Heutiger standpunkt. Ed. Mülheim-Ruhr 1902. Verlag von K. Schimmelpfeng. Paul Mebes. Um 1800. Architekten und Handwerk im Letzen Jahrhundert ihrer Traditionellen Entwicklung. Ed. F. Bruckmann, München, 1908

ido publicando las conferencias que Peder V. Jensen-Klint preparaba como parte de su actividad docente en la Escuela de Bellas Artes de Copenhague. Jensen-Klint, máximo representante del movimiento Skønvirke<sup>32</sup>, creía, en línea con el pensamiento alemán e inglés, en la colaboración de arquitectos y artesanos para la consecución de un mundo natural construido por el hombre. Hablaba también, como Morris, de materiales honestos, de sencillez, de autenticidad. De arte y tecnología. Los artesanos se inspirarían en las plantas autóctonas y los arquitectos estudiarían la arquitectura vernácula. Jensen-Klint admiraba los edificios históricos, las casas solariegas, claustros e iglesias rurales, que se habían incorporado con el tiempo al paisaje danés. Una arquitectura sin pretensiones, real, que se hacía eco del carácter de la tierra y de sus habitantes.

Su pensamiento venía influido por algunas publicaciones que profundizaban en el valor de las construcciones vernáculas del siglo XIX. Eran publicaciones en alemán, idioma que la mayoría de los daneses podían entender. *Style- Architecture and Building Art*, de Hermann Muthesius, publicado en 1902, abogaba por la validez de la arquitectura vernácula anónima. *Around 1800. Architecture and Craft in the Last Century of their Traditional Development* de Paul Mebes, publicado algo más tarde, en 1908, ilustraba la arquitectura vernácula de principios del XIX tratando de reconectar con el espíritu de la construcción sencilla y honesta de ese periodo<sup>33</sup>.

En Suecia, las enseñanzas de Jensen-Klint dieron forma, junto al pensamiento inglés, a la sensibilidad de los profesores y alumnos de la escuela Klara. Su mirada se dirigió entonces hacia la vida sencilla y la frescura de la tradición de las construcciones anónimas campesinas y agrícolas de cada lugar, que, de alguna forma, surgidas naturalmente en el mismo ambiente, recogían el espíritu medieval y mos-



25 26

Fig.25. Granja tradicional sueca publicado en Gamla Svenska Allmogehem ( Antiguas casas campesinas suecas ) en 1912 por diversos autores entre ellos John Akerlund y Torben Grut, en la editorial con sede en Estocolmo, Gustaff Carlsson. Fig.26. Akerlund había publicado previamente, en 1909, en la misma editorial Gustaf Carlsson, el libro Svenska Allmogehem. Junto a Akerlund colaboraron Torben Grut, Ragnar Östberg, Ivar Tengbom y Alf Landen, entre otros.. Las fotos y dibujos se acompañaban de textos que describían la construcción y los materiales de acabado. "Habrà que colocar ladrillo, ya casi es imposible conseguir paja larga. Los trilladores la hacen cortar y ya nadie quiere trillar con mayal, pero sería una lástima que los viejos techos de paja desaparecieran, porque son hermosos junto a los colores del ambiente alrededor" p.164.

34. Archivo Regional de Västra Götaland y Gotemburgo. (Regionarkivet för Västra Götalandsregionen och Göteborgs stad).La documentación fue donada por su hija Metta Cevers.

traban estas mismas cualidades. Como él, visitaron y estudiaron castillos, iglesias y fortalezas góticas, pero también otros ejemplos anónimos del pasado, casas y graneros, granjas y cobertizos, que parecían haber surgido naturalmente del entorno. Midieron y dibujaron estas construcciones tratando de desvelar la razón de su validez y de su permanencia. Surgieron algunos estudios. Ivar Tengbom y John Åkerlund documentaron numerosos edificios agrícolas preindustriales. La documentación se publicó en 1912 bajo el nombre de *Gamla Svenska Allmogehem* (Fig.25, Fig.26). El libro con diversos ejemplos divididos por provincias ponía de manifiesto la forma propia, natural, en que la tradición se había adaptado a las condiciones específicas de cada región dentro del territorio nacional. Lo local, lo regional, se convirtió así en un campo de investigación y en un ideal que conectaba con la cultura popular original. La forma en que la arquitectura podía responder naturalmente a estos condicionantes paisajísticos, culturales y anímicos ya había sido señalada por Vitruvio en sus *Diez Libros de Arquitectura*. Otros autores, leídos en Dinamarca y Suecia, como Joachim Winckelmann ya habían destacado, en su libro *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Historia del Arte de la Antigüedad), publicado en 1764, como el clima y el territorio, pero también las condiciones sociales y políticas, los hábitos o la religión, habían determinado el carácter de la arquitectura en diferentes lugares a lo largo de los siglos.

La experiencia de Wernstedt quedó reflejada en una serie de cuadernos de tapa dura y cartulina que se conservan en el Archivo Regional de Gotemburgo<sup>34</sup>. Están fechados entre 1908 y 1910. Hay apuntes sobre Gotemburgo, Kalmar, Värnaby y Lund. También Copenhague, y Hellerud. Aparecen escritos, dibujos y mediciones, pero también caricaturas, y un trébol de cuatro hojas, intentos por atrapar un en-

35. BENSON, Adolph B. "Scandinavian Influences in Writings of Thoreau. Part I Thoreau's interest in Swedish Scientist". *Scandinavian Studies*, 1941, vol. 16, no. 6, pp. 201-211. Diversos escritos estudian la influencia escandinava en los escritos de Thoreau. Adolph B. Benson, en su ensayo *Scandinavian Influences in the Writings of Thoreau*, analiza esta relación poco conocida. Benson habla de al menos cinco autores nórdicos: Emmanuel Swedenborg (1688-1772); Linneus (1707-1778); Peter Kalm (1716-1779); Isac J. Biberg y Elias Magnus Fries (1794-1878). Su influencia se extiende a otros autores americanos como Emerson y Muir. Emerson le dedicó el más largo de sus ensayos 'Swedenborg; or the Mystic', en *Representative Men* (1849), *Essays and Lectures*, pp. 661-689. La influencia de Swedenborg se extiende a la filosofía de Kant, que se ha tomado en numerosas ocasiones como referencia para los autores americanos. La relación entre todos ellos se estudia en: LASTRA, Antonio. "Swedenborg, Kant, Emerson: Una lectura trascendentalista" *Revista de Filosofía*, julio 2004, nº 33, pp.85-92. "Es significativo que Kant y Emerson coincidieran en prestar atención a la obra de Emanuel Swedenborg. [...]"

canto todavía perceptible. Era una arquitectura que había estado siempre ahí. No solo formaba parte del paisaje, sino que, en ella, de alguna forma, uno podía tomar conciencia del territorio, del clima, de la tradición y el modo de vida de cada lugar. El contacto con esta arquitectura emocionó profundamente a Wernstedt, reforzó su fascinación por esta época pasada y alimentó el deseo de otra vida, más sencilla y en contacto con la naturaleza.

Esta idea, la vuelta a la naturaleza, a la calma del artesano, frente a una ciudad, una industria y una tecnología cada vez más presentes, expresada en estas obras y publicaciones que llegan desde el exterior, aviva su imaginación en este momento, pero como decíamos, en esencia, había estado presente en la tradición sueca desde hacía tiempo. No solo se percibe en las construcciones medievales y vernáculas que les sirvieron de inspiración. Podemos encontrarla en los escritos de Emanuel Swedenborg, el místico sueco cuya obra tuvo un profundo impacto en Suecia en el siglo XVIII y en la cultura europea y estadounidense del siglo XIX<sup>35</sup>. Sus tratados habían inspirado el pensamiento de Thoreau, de Ruskin y Emerson, que siguieron Morris, Scott y Klint. Y así, quizá, si Wernstedt y sus compañeros acogieron estas ideas que llegaron desde el exterior es porque, seguramente, identificaron en ellas algo que ya les pertenecía.

En cierta manera, como se comentaba, este sentimiento se hallaba latente en el entorno cultural sueco. Algunos autores suecos habían avanzado en esa misma dirección, incluso antes de que Morris publicara su trabajo. Ellen Key, por aquellos años una figura central en la vida cultural sueca, reunía en su obra de aquel momento su propio pensamiento con el de los autores foráneos. En 1899 había publicado *Belleza para Todos* donde animaba a los artesanos y fabricantes a descubrir



Fig.27. Pesca de cangrejos. Carl Larsson, 1895. Acuarela sobre papel.

36. Ruskin y Morris influyeron en gran medida en Ellen Key (1849-1926), una figura central en la vida cultural sueca contemporánea y una de sus principales formadoras de opinión. En sus libros, *Skönhet för Alla*, (Belleza para Todos) (1899) y *Educación Popular con Especial Consideración por el Desarrollo del Sentido Estético* (1906) publicados por el mismo editor que August Strindberg, Otto De Bonnier, defiende que los objetos bellos deben ser para todos y no sólo para los sectores más favorecidos. Key comparte la misma preocupación que Ruskin y Morris. Sus estudios presentan el arte como un medio de educar a la sociedad. A diferencia de otros países, en Suecia existía un nivel de alfabetización alto, por lo que la población accede con facilidad a su pensamiento.

37. Estos ideales tienen su origen en John Ruskin y William Morris, que lo influencia a través de la revista *The Studio*, aunque estas ideas ya se habían debido extender antes por Suecia, pues los Larsson ya habían comenzado su remodelación de la casa antes de que se publicaran.

nuevas maneras de integrar la naturaleza, la tradición y la industria, la belleza y la utilidad. Para Key, como para Morris, una mejor vida debía comenzar por la transformación de la casa, en su sentido más amplio, el entorno natural, físico, y sus objetos, bellos y útiles al mismo tiempo. El arte y la tecnología, en armonía, podían mejorar la vida de las personas<sup>36</sup>.

La idea se podía respirar en el ambiente de aquellos años<sup>37</sup>. A finales de siglo XIX, la obra de Carl Larsson mostraba esta división entre la aceptación de la industria y la tecnología, y la preocupación por recuperar una vida más sencilla. En 1898 había publicado *Ett Hem*, un conjunto de dibujos y escritos que se hizo pronto tremendamente popular<sup>37</sup>. Las acuarelas ilustraban los interiores y la vida cotidiana de la familia Larsson en su casa de Sundborn, Lylla Hyttans, en las afueras de Falun, al norte de Estocolmo. La casa, el mobiliario, los textiles y los objetos decorativos habían sido diseñados por el artista y su esposa Karin, dando como resultado un ambiente unificado y variado al mismo tiempo. Las ilustraciones mostraban no solo una manera agradable de arreglar la casa, sino las huellas de una vida sensata, instantes de la vida diaria reflejada con naturalidad y sencillez. Las actividades familiares se trasladan al paisaje exterior. La apertura de la temporada de pesca de cangrejos de río en agosto le sirvió a Larsson de motivo para realizar un cuadro que convirtió este evento en un emblema, en una costumbre nacional (Fig.27). El hábito de desayunar al aire libre que retrata simboliza el verano sueco, contribuyendo a crear la tradición de comer al aire libre con el buen tiempo (Fig.28). La casa se extendía hacia el paisaje. A su vez, la experiencia del paisaje se trasladaba a los interiores de la casa. El comedor era oscuro e introspectivo, como el otoño septentrional, mientras que la sala de estar representaba la luz nórdica de verano. Al mis-



Fig.28. *Desayuno al aire libre*.  
Carl Larsson, 1910. Acuarela y  
Gouache sobre papel. Vida cal-  
mada y aire libre. La ilustración  
contribuyó a crear la tradición  
en Suecia de comer al aire libre



Fig.29. *Cosechadores*. Carl Larsson, 1915. Lápiz, pluma y tinta sobre papel

38. Las imágenes de su libro están llenas de sol, aire y colores, instantáneas felices de la familia. El lugar, la arquitectura y la decoración constituyen un todo, una obra de arte total, una Gesamtkunstwerk, término acuñado por Nietzsche y Wagner. En 1897, ya aparece registrado como artista y agricultor. La idealización de la vida y de trabajo rural se produce tras la desintegración de la comunidad campesina con la industrialización.

39. La Klara Gamla Skola o Klara läroverk fue fundada en 1649 por Samuel Hammarinus en la parroquia de Santa Klara. En 1655 se construyó el edificio para la pequeña escuela junto a la Iglesia. Fue desde el inicio una escuela trivial y más tarde una escuela primaria. Las escuelas triviales, del latín "trivium" ofrecían a los jóvenes, desde el siglo XVII, formación en tres tipos de conocimiento, el trivium: gramática, retórica y dialéctica (lógica). La forma escolar se mantuvo hasta 1905 cuando fue reemplazada por la Escuela Real. Strindberg asistió a la Klara Gamla Skola durante cuatro años, desde 1856. Anteriormente lo habían hecho August Blanche, Carl Snoilsky o Edvard Bäckström.

mo tiempo que su vida se transforma también se producía una modernización de la aldea que absorbía los cambios sustanciales introducidos por la pareja de artistas. La casa sirvió inicialmente para estancias temporales, pero finalmente Larsson se estableció allí de manera permanente. Poco después, el artista, se dio de alta como agricultor. Su espíritu inquieto se compensó con el trabajo paciente y continuado con su propia tierra y con su propia casa<sup>38</sup> (Fig.29).

En poco tiempo esta sensibilidad común se condensó en el pequeño taller de la escuela Klara. Era probablemente el ambiente propicio. Entre aquellas paredes, en el número 20 de la calle Klara Norra Kyrkogata, resonaban aún las enseñanzas de la Klara Gamla Skola, antigua escuela trivial y más tarde la principal escuela de estudios primarios de Suecia, que había ocupado durante años ese mismo espacio. De ella habían surgido personajes ilustres de la cultura sueca de los siglos XVIII y XIX. La escuela aparece en los relatos cotidianos de August Blanche y en los cuentos y novelas de Strindberg, antiguos alumnos en aquellas mismas aulas<sup>39</sup>. Sus escritos, muy presentes en el momento, recogen el pensamiento original de Swedenborg y sus sucesores. Así, la escuela Klara tomó su nombre y su propia tradición de aquella otra, toda una declaración de intenciones coherente con el gesto refundador de estos arquitectos, y durante siete meses, desde el otoño de 1910 hasta el final de la primavera de 1911, revivió en aquella tranquila calle de Estocolmo frente al parque y la iglesia de Santa Klara. Una experiencia breve, fugaz, que permaneció en Wernstedt toda la vida.

La revista *Arkitektur* hablaba, como decíamos, de este pequeño grupo y de una sensibilidad profundamente sueca que, sin embargo, como se ha señalado, asumía la percepción inglesa, alemana y danesa de la arquitectura. La casa, como su



Fig.30. Wernstedt, de espaldas, en una comida al aire libre con alumnos de Chalmers en torno a 1940. Archivo Instituto tecnológico de Chalmers

40. Los escritos de Strindberg fueron leídos y admirados en la Escuela Klara, y su influencia se dejó notar en los proyectos de algunos de sus componentes. Es, por ejemplo, como se ha estudiado, una probable fuente de inspiración del proyecto de los granos de silo de Gunnar Asplund. En *El juego del Sueño* podemos leer: "La hija: el castillo está creciendo más y más por encima del suelo. ¿ves cuanto a crecido desde el año pasado? El vidriero (para sí): "jamás he visto antes este castillo-nunca he oído hablar de un castillo que creciera- pero (a la hija con firme convicción)-sí, ha crecido ya dos yardas, pero eso es porque lo han abonado- y si observas, le ha crecido un ala en el lado soleado."

propia escuela, debía surgir del entorno natural y cultural. Una interpretación del lugar mismo. En adelante, estos arquitectos, dejarían a un lado la consideración sobre el estilo y centrarían su atención en la naturaleza constructiva y el uso auténtico de los materiales y en la capacidad de la arquitectura, medieval, vernácula y anónima, para incorporarse al paisaje, en su sentido más profundo<sup>40</sup>.

Al mismo tiempo, bajo su realidad material, estas obras y escritos revelaban, en tiempos de industria, velocidad y desarrollo, una cierta espiritualidad, primitiva, calmada, si se quiere escolástica, una mirada interior hacia la posición frente a la vida que Wernstedt, sus compañeros y profesores de la escuela Klara tomaron como propia. Años más tarde, cuando Anshelm acudía a sus clases en Chalmers, esa mirada era perceptible en su arquitectura y en sus palabras, en las fotografías, planos y escritos que mostraba (Fig.30), en los recuerdos que se deslizaban por la puerta entreabierta de su despacho.

#### 1.2.4. Reconectar. El ladrillo

Al terminar la escuela, profesores y alumnos comenzaron a colaborar. Compartían un sentimiento común, una manera de estar en el mundo, que tomo en la siguiente década distintas formas según el tiempo y el lugar, como dialectos de una misma lengua. Unos y otros se influyeron mutuamente. Fue, de alguna forma, una manera de prolongar el ambiente gestado en la escuela Klara. Nuevas experiencias e influencias, viajes y escritos, profundizaron en está sensibilidad. En sus clases en Chalmers junto a las iglesias y cementerios medievales, y las primeras obras de sus maestros, Wernstedt recordaba también este periodo de experimentación profesional y vital, inmediatamente anterior al inicio de su actividad docente.



Fig.31. Perspectiva desde Scheelegatan. Dibujo de Carl Westman propiedad de Melchior Wernstedt. Archivo Regional de Västra Götaland y Göteborg

41. Ragnar Östberg ganó el concurso convocado, en 1902, y llevaba años desarrollando el proyecto. El programa original reunía en un solo edificio los Tribunales y el Ayuntamiento de la ciudad. Cuando el edificio estaba listo para su construcción, en octubre de 1907, se presentó una moción para paralizar el proyecto. El programa, complejo, había dado como resultado un edificio muy grande, quizá excesivo, y se ponía entonces en duda la escala de la operación y la conveniencia de que tuviese que ser definido por un único arquitecto. Finalmente se decidió separar el programa en dos partes, y asignar cada una de ellas a un arquitecto distinto. Los Tribunales, se adjudicaron a Westman, que había quedado clasificado en segundo lugar en el concurso original. Östberg continuó con la definición del resto del programa.

42. El antiguo Castillo Real que había sufrido un incendio en 1697. El ladrillo sería suministrado por la fábrica de ladrillos Lina, en Södertälje, al suroeste de Estocolmo.

En 1911, Östberg avanzaba en su propuesta para el nuevo Ayuntamiento de Estocolmo. Algunos profesores y alumnos ayudaron en el desarrollo de un proyecto, que había pasado por distintas fases<sup>41</sup>. La participación de Wernstedt se extendió inicialmente durante algo más de un año, desde mediados de 1912 hasta finales de 1913. En ese tiempo el granito del lugar que resolvía inicialmente los muros del Ayuntamiento se sustituyó por ladrillo. Se escogió el llamado Munktegel, o ladrillo de monje. Tendría el mismo formato que el que construía los gruesos muros del castillo de las tres Coronas<sup>42</sup>, en Gamla Stan, a pocos metros del emplazamiento del Ayuntamiento. El edificio expresaba de esta forma, desde el inicio, un deseo de continuidad con el entorno y con la historia.

La colaboración con Westman en esos años fue ocasional, pero siempre mantuvieron una relación de cercanía y amistad. Entre la documentación personal de Wernstedt, recogida en el Archivo Regional de Gotemburgo, se guarda una fotografía de un dibujo de 1909, del edificio para los Juzgados de Estocolmo que Westman construyó muy cerca del Ayuntamiento. La perspectiva, que imagina la fachada principal desde Scheelegatan (Fig.31), muestra un edificio masivo, de ladrillo encajado, como una tierra modelada, que retoma el carácter de los castillos de la dinastía Vasa, en el siglo XVI, como el cercano castillo de Gripsholm, en Estocolmo o el de Vadstena. Tan solo el acceso se señala con algunas esculturas y bajorrelieves de granito, realizados por amigos escultores, personajes y símbolos, que refuerzan la severidad de la propuesta.

Durante este período de colaboración, Wernstedt aprendió de sus maestros de la escuela Klara, el uso y la delicadeza en el aparejo del ladrillo y la capacidad expresiva de este material. En años posteriores, la elección del tipo de ladrillo y junta

era para él como una religión, en la que inició a sus alumnos de Chalmers, entre ellos a Anshelm. En sus obras podía hacer múltiples muestras con diferentes tipos y aparejos hasta quedar satisfecho. Según algunos colaboradores, la decisión solía alargarse casi sin límite<sup>43</sup>. Su conocimiento del material era sorprendente.

En los años en los que Anshelm estudió en Chalmers los enlucidos blancos y abstractos se imponían en el paisaje arquitectónico. El ladrillo, en la mayor parte de Suecia, había sido prácticamente olvidado. Para Wernstedt, sin embargo, seguía siendo, un material imprescindible. El trabajo de restauración de iglesias y capillas medievales le había acompañado toda su vida. Era miembro desde 1921, de la Agencia de Historia Cultural, un departamento dentro de la Real Junta de Construcción<sup>44</sup>, responsable del mantenimiento de edificios y construcción de los monumentos estatales, que se mantuvo activo de forma ininterrumpida hasta el final de la década de los 40. En estas obras pudo experimentar de primera mano las técnicas medievales con las que habían sido construidas. Durante la tercera década del siglo esta fue su actividad principal. Al inicio de los años 30, poco antes de que Anshelm ingresara en Chalmers, su actividad se extendió a otro tipo de edificaciones, en las que los principios adquiridos a lo largo del siglo se adaptaron a nuevos requerimientos tecnológicos y funcionales. La celebración de la Exposición Universal en Estocolmo, en 1930, confirmó la presencia de una nueva arquitectura que había empezado a dejarse ver unos años antes. Muchos arquitectos asumieron, aún en distintas formas, el nuevo lenguaje. La posición de Wernstedt fue ambigua. Para él, experimentar con nuevos materiales o posibilidades tecnológicas, con nuevos programas, era todavía compatible con una arquitectura natural que respondiese, como a principios de siglo, a una vida más sencilla y en contacto con la naturaleza.

43. El testimonio corresponde a Håkan Lindqvist, que trabajó en la oficina de arquitectura de Chalmers hasta 1962.

<https://www.chalmers.se/institutioner/ace/utbildning/arkitekturskolan>.

44. Kungliga Byggnadsstyrelsen, se había formado en 1918 a partir de la Oficina del Superintendente. Wernstedt trabajó en el Departamento de Historia Cultural,



Fig.32. Museo Röhsska. Carl Westman. 1914. (Fotografía 1962). Arkdes.

45. En el Archivo Regional de Västra Götaland y Gotemburgo se conservan las cartas de recomendación para estos viajes de Tengbom. A raíz de los viajes preparó dos conferencias, *Nuevos edificios de varios Tipos* (Nybyggnader av olika slag) en 1924, y *Arquitectura Americana* (Amerikansk arkitektur) en 1926, que impartió en la sede de la Sociedad Tecnológica de Gotemburgo (Tekniska Samfundet) de la que formaba parte desde 1913.

46. "Fint nybygge på Chalmersgatan med glasfasad", titulaba el artículo. Traducido por el autor. La intervención observaba con atención el antiguo edificio. La ampliación abrió sus puertas en 1937, a unas pocas manzanas de Chalmers, a tan sólo unos metros de la casa natal de Anshelm, que había ya comenzado sus clases en el instituto. El artículo recortado se conserva en el Archivo Regional de Västra Götaland y Gotemburgo junto a planos y dibujos de la intervención, una estimación de costes, correspondencia y otros documentos.

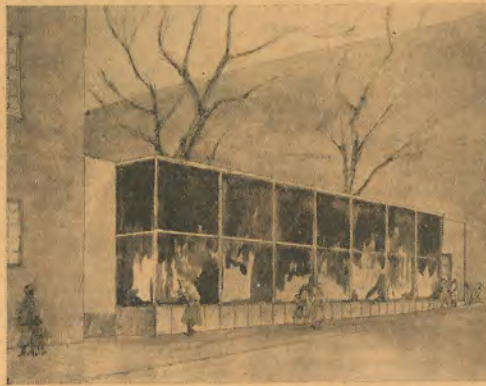
Esta posición, de cierta resistencia, que se manifestaba en sus clases, no siempre se entendió bien en aquellos años de optimismo funcionalista.

Sus viajes en 1921 a Inglaterra y en 1926 a los Estados Unidos, como representante de la Agencia, le habían acercado a esta nueva arquitectura. La experiencia se refleja en el contenido de dos conferencias que los siguieron, *Nuevos Tipos de edificación*, en 1924, y *Arquitectura Americana*, en 1926 que impartió en la sede de la Sociedad Tecnológica de Gotemburgo, de la que formaba parte desde 1913<sup>45</sup>. En algunos ejemplos de la obra de Wernstedt, llevados a cabo en esta década de los 30, se pueden ver avances llamativos en cuestiones tecnológicas y funcionales, pero al mismo tiempo se trasluce una profunda consideración por el lugar, el habitante y la tradición, que se esforzó por transmitir a sus alumnos.

En la ampliación del museo Röhsska que Wernstedt construyó en 1937, antes comentada, la nueva sala de exposiciones reunía en una sola pieza el ladrillo medieval, artesanal, del edificio de Westman, con una fachada de vidrio técnicamente compleja, avanzada para la época. La solución llamó la atención. Wernstedt, conservó un recorte de periódico de aquel momento que se hacía eco de la inauguración de la nueva sala. Bajo el título "*Nueva construcción excelente en Chalmersgatan con fachada de vidrio*"<sup>46</sup>, elogiaba la resolución técnica de la solución (Fig.32, Fig.33). La nueva sala enlazaba el antiguo museo con la Escuela de Arte y Artesanía de Gotemburgo. El ladrillo rojo continuaba la presencia y el aparejo de la fábrica original, de aspecto medieval. El vidrio, en la oscuridad de las tardes de invierno, cuando Anshelm regresaba a su casa después de sus clases en el Instituto, extendido de lado a lado, se iluminaba y dejaba ver desde la calle los antiguos tapices y alfombras que albergaba (Fig.34). Frente a las salas herméticas del antiguo museo,

# Fint nybygge på Chalmersgatan med glasfasad.

Röhsska museets tillbyggnad  
sättes omedelbart i gång.



Professor Melchior Wernstedts skiss till fasaden  
mot Chalmersgatan.

Röhsska museet får sin utställningshall i enlighet med det förslag som uppgjorts av professor Melchior Wernstedt. Museistyrelsen sammanträdde i går och saken blev då avgjord. Så småningom kommer alltså den ganska stilsamma Chalmersgatan att vid Röhsska lysas upp av den stora glasfasad som skall bli utställningshallens roligaste yttre kon-  
tur.

— Det kommer inte att dröja innan arbetet med hallen är i gång, berättar Röhsska museets intendent dr

Munthe vid ett samtal med Göteborgs-Tidningen. Förslaget skall gå för godkännande till byggnadsnämnden omedelbart och då denna har sammanträdde på tisdag kommer troligen saken att bli klar redan då. Och sen är det bara att sätta i gång. Entreprenör skall bli firman F. O. Peterson. Den ledes som bekant av arkitekt Sten Steen och arbetet kommer alltså i de bästa händer.

Jag är mycket glad över att frågan nu kommit till sin lösning, tillägger intendent Munthe, och de 75,000 kronor som staden anslagit till byggnaden i fråga komma med största säkerhet att räcka till.

Fig.33. Artículo del periódico titulado: "Fint nybygge på Chalmersgatan med glasfasad", (Nueva construcción excelente en Chalmersgatan con fachada de vidrio) titulaba el artículo. Traducido por el autor. El artículo recortado se conserva en el Archivo Regional de Västra Götaland y Gotemburgo junto a planos y dibujos de la intervención, una estimación de costes, correspondencia y otros documentos.



Fig.34. Ampliación del Museo Röhsska en Gotemburgo. Melchior Wernstedt, 1937. El vidrio, en la oscuridad de las tardes de invierno, cuando Anshelm regresaba a su casa después de sus clases en el Instituto, extendido de lado a lado, se iluminaba y dejaba ver desde la calle los antiguos tapices y alfombras que albergaba. Frente a las salas herméticas del antiguo museo, la nueva sala exhibía su contenido de forma directa a los estudiantes y a toda la ciudad, *“como si se tratase de un supermercado”*



Fig.35. Melchior Wernstedt. Vista del hospital de Lillhagen (1930-35). Fotografía conservada en el Archivo Regional de Västra Götaland y Göteborg.

47. Högskolan för design och Konsthantverk (HDK), fue fundada en 1848 en Gotemburgo con el nombre Slöjoföreningens Skola. Después de la ampliación construida por Wernstedt, según afirma Lasse Brunnström, en su obra *The Swedish design: A History*. La proximidad y la nueva conexión hizo que los estudiantes visitaran más el museo. La excelente colección de textiles constituyó una fuente de inspiración para estos. Brunnström escribe: *"The contrast with the closed older building was particularly striking at night, when the exhibitions were exposed in the brightly lit room almost like in a supermarket."* BRUNNSTRÖM, Lasse. *The Swedish design: A History*. U.K. Bloomsbury Visual Arts, 2018. Cap.16.

48. En la década de 1940, se sentaron las bases de lo que más tarde se convertiría en los métodos de tratamiento modernos de hoy. El doctor Hakon Sjögren en el Hospital Lillhagen fue uno de los pioneros en este campo.

la nueva sala exhibía su contenido de forma directa a los estudiantes y a toda la ciudad, *"como si se tratase de un supermercado"*<sup>47</sup>. Vidrio y ladrillo, hablaban todavía, desde distintas expresiones, ligero, terso y brillante, grave, rugoso y discreto, de continuidad y pertenencia. Para Wernstedt el arte del pasado debía ser la fuente de inspiración para el presente. La conexión se dejó notar en la formación de los estudiantes de la Escuela de Arte, que en adelante manifestaron con claridad, en sus diseños, la influencia de las obras expuestas.

Ese mismo año, en 1930, Wernstedt inició la construcción del hospital de Lillhagen, en las afueras de Gotemburgo. El arquitecto implementó un programa innovador para el cuidado de pacientes con enfermedades mentales. El proyecto contemplaba el diseño y plantación de huertos y campos alrededor del hospital, en un terreno arcilloso y pétreo de más de 70 hectáreas de superficie con pinos y abetos propio de la zona. La agricultura, la jardinería y la arquitectura se reunían con fines terapéuticos. Lo construido acompañaba una idea pionera para el tratamiento de las dolencias somáticas de los enfermos mentales que se basaba en la creencia de que cuerpo y alma eran inseparables<sup>48</sup>. Los detalles desarrollados por Wernstedt sirvieron de modelo en los siguientes años para la construcción de nuevos hospitales por todo el territorio sueco (Fig.35). Las distintas partes del programa, que acogían más de 900 enfermos, se organizaron en edificios independientes dispuestos de forma paralela, en dirección norte sur (Fig.36). Con toda probabilidad el hospital, inaugurado oficialmente en el año 35, a tan solo un par de kilómetros al norte de Chalmers, fue visitado por Anshelm y sus compañeros de clase. Como veremos más adelante, la disposición, construcción y presencia de los edificios recuerda la empleada por Anshelm en sus primeras obras para la Universidad de Lund.



Fig.36. Melchior Wernstedt.  
Vista del hospital de Lillhagen  
(1930-35). Fotografía conserva-  
da en el Archivo Regional  
de Västra Götaland y Göte-  
borg. Wernstedt prescindió  
de sistemas estandarizados y  
construyó los muros según téc-  
nicas medievales con ladrillo  
rojo artesanal. Las ventanas de  
madera, repetidas y ordenadas,  
pintadas de blanco y divididas  
en líneas de ventilación, se  
dispusieron enrasadas con  
la fachada. Las cubiertas, de  
cobre, delgadas y aéreas, con  
los tímpanos ligeramente  
retrasados, parecían flotar  
sobre los prismas cerámicos. El  
conjunto ofrecía una presencia  
equilibrada, tradicional, pero  
abstracta y geométrica, sobre  
el paisaje salvaje y los campos  
de cultivo

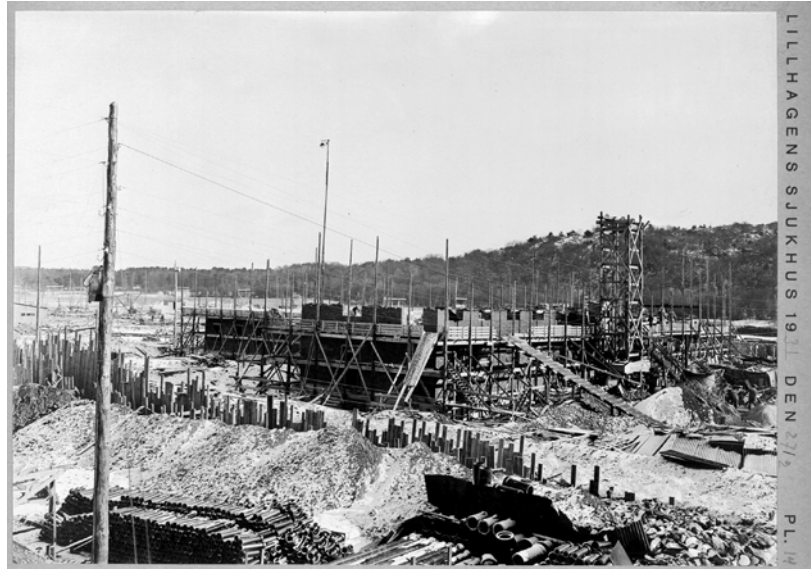


Fig.37. Melchior Wernstedt. Fotografía del estado de la construcción del hospital de Lillhagen, en Gotemburgo.1931. Fotografía conservada en el Archivo Regional de Västra Götaland y Göteborg. Wernstedt prescindió de sistemas estandarizados y construyó los muros según técnicas medievales con ladrillo rojo artesanal.

A pesar del tamaño de la edificación y la rapidez con la que debía construirse, Wernstedt prescindió de sistemas estandarizados, propios del momento, y construyó los muros según técnicas medievales con ladrillo rojo artesanal, procedente de fábricas cercanas (Fig.37). La construcción se demostró sorprendentemente eficaz y económica. Las ventanas de madera, repetidas y ordenadas, pintadas de blanco y divididas en líneas de ventilación, se dispusieron enrasadas con la fachada. Las cubiertas, de cobre, delgadas y aéreas, con los tímpanos ligeramente retrasados, parecían flotar sobre los prismas cerámicos. El conjunto ofrecía una presencia equilibrada, tradicional, pero abstracta y geométrica, sobre el paisaje salvaje y los campos de cultivo ( Fig.38-Fig.41).

En la mayor parte de sus obras, el ladrillo quedaba a la vista, ordenado en aparejos variados que demostraban un conocimiento profundo de la técnica. En otras ocasiones lo recubría con enlucidos, siempre de color, ocres, rojos o negros, que dejaban ver su orden y textura y que enlazaban igualmente con la tradición. Unos años antes de la construcción del hospital, en 1926, había proyectado algunas habitaciones para soldados en su ciudad natal, Strängnäs. Componían un solo edificio de una planta ligeramente levantada sobre el terreno, con fachadas de ladrillo enlucido en color gris oscuro y ventanas blancas enrasadas, y una enorme cubierta a cuatro aguas con huecos abuhardillados. Vernáculo y abstracto al mismo tiempo. Wernstedt continuó utilizando el ladrillo toda su vida. En el edificio para la Escuela de Ingeniería de Caminos, Aguas y Mecánica de Chalmers, construido al final de la década de los 40, cuando Anshelm había ya terminado el instituto, Wernstedt combinó hasta ocho tipos distintos de ladrillos reciclados y desechados<sup>49</sup>. El edificio se adaptaba y expresaba de esta forma a la crisis provocada por la Segunda Guerra

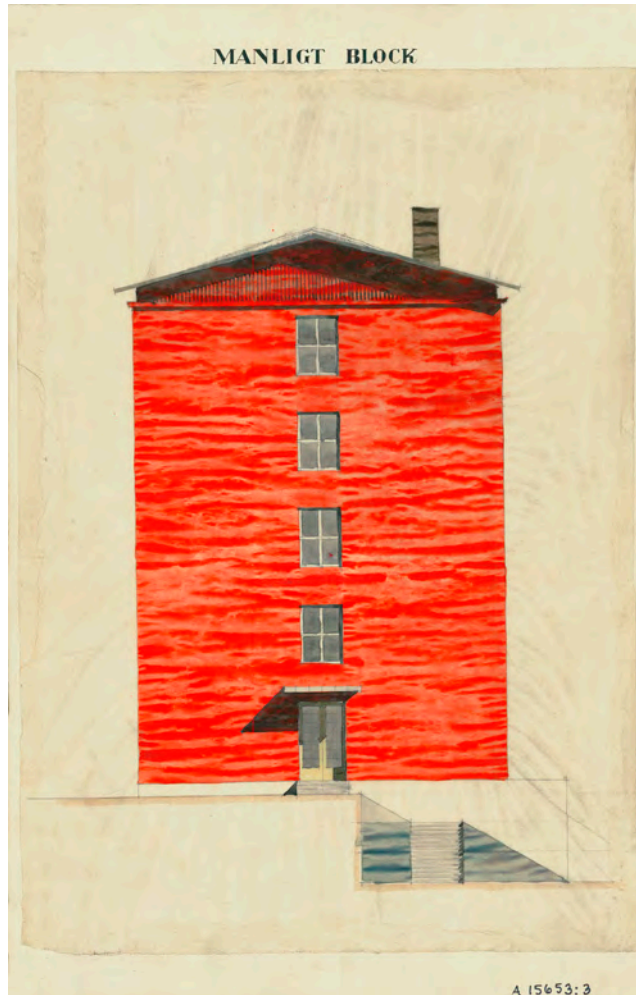
49. Ritsalsbyggnader för Väg- och Vatten samt Maskinteknik, 1948. Los edificios se construyeron durante la escasez de materiales de la Segunda Guerra Mundial y presentaban hasta ocho tipos diferentes de ladrillos en una misma fachada.



Fig.38. Melchior Wernstedt.  
Vista del hospital de Lillhagen  
(1930-35). Dibujos originales.  
Tinta y acuarela. Archivo Regio-  
nal de Västra Götaland y Gö-  
teborg. Los dibujos recuerdan  
a los realizados por Anshelm,  
con la misma técnica, para el  
concurso de la Galería de Arte  
de Lund, celebrado en 1954.



Fig.39. Melchior Wernstedt.  
Vistas del hospital de Lillhagen  
(1930-35). Dibujos originales.  
Tinta y acuarela. Archivo  
Regional de Västra Götaland y  
Göteborg. El conjunto ofrecía  
una presencia equilibrada,  
tradicional, pero abstracta y  
geométrica, sobre el paisaje  
salvaje y los campos de cultivo



40

41

Fig.40 y Fig.41. Melchior Wernstedt. Vistas del hospital de Lillhagen (1930-35). Dibujos originales. Tinta y acuarela. Fotografía y dibujo conservados en el Archivo Regional de Västra Götaland y Göteborg. Las ventanas de madera, repetidas y ordenadas, pintadas de blanco y divididas en líneas de ventilación, se dispusieron enrasadas con la fachada. Las cubiertas, de cobre, delgadas y aéreas, con los tímpanos ligeramente retrasados, parecían flotar sobre los prismas cerámicos.





42 43

Fig.42. Fotografía coloreada de la torre medieval de Kärnan en 1903. Fotografía de Anders Classons perteneciente a la colección del Museo Bohuslan donada por Mats Wangblad.

Fig.43. Fotografía de la torre de Kärnan en 1919. Fotografía de Anders Classons perteneciente a la colección externa del Museo del Condado de Estocolmo (Stockholms läns museum)

Mundial que alcanzaba entonces su apogeo. Con los años, la duda se instaló en él. Los documentos de los contratos que preparaba para sus últimas obras contenían cláusulas que le daban la oportunidad de retrasar estas decisiones hasta el último momento.

En esa década de los 30, las primeras obras de sus maestros junto a los planos coloreados de la casa roja de Morris, donde fachadas y cubiertas cerámicas quedaban enlazadas en un solo material, permanecían en su memoria. También las maquetas que había construido en la escuela Klara. Realizadas en arcilla, modelada con sus propias manos, enfatizaban la necesaria continuidad entre el artesano o el habitante, el objeto arquitectónico y la tierra de donde surgía.

Sí en países como Inglaterra o Dinamarca, la presencia del ladrillo había sido constante a lo largo de la historia, en Suecia, en esos primeros años de siglo, en tiempos de la escuela Klara, como en la década de los 30, era un material poco habitual y con escasa presencia en el entorno urbano.

Las primeras señales de la recuperación de esta tradición se dejaron sentir a partir de la Exposición de Helsingborg de 1903<sup>50</sup> cuando se construyó la terraza de Kärnan, que conectaba, con el mismo ladrillo original, rojizo, casi marrón, oscuro y calcinado, la torre medieval con la plaza Stortorget de la ciudad (Fig.42, Fig.43). Era otra vez, como habían observado en los ejemplos del medievo, un ladrillo batido a mano, con una superficie más rugosa y marcados cambios de color. Enseguida surgieron otros ejemplos contruidos con ese mismo material. En Estocolmo, también en 1903, se inauguró la Oficina de Correos de Ferdinan Boberg, en Vasagatan, a pocos metros de la escuela Klara. El edificio, una masa natural modelada en arcilla que parecía surgir de la tierra y se elevaba en el aire tallada en distintos

50. En 1903 se celebró en Helsingborg la gran Exposición de Industria y Artesanía, (Industri och slöjdställningen) con la ciudad de Helsingborg (Helsingborgs Fabriks och Hantverksförening) como principal organizador. El área de exposición se extendía alrededor del castillo medieval de Kärnan.

51. Los países bálticos no establecieron su forma y se diferenciaron totalmente como las naciones que conocemos actualmente hasta 1918. La unión de Kalmar abarcó todos los países nórdicos bajo un solo monarca entre 1397 y 1523, y desde entonces hubo un constante cambio de fronteras, con regiones que pasaban de la soberanía de un país a la de otro. Se sucedieron estos cambios territoriales y políticos, pero, como ha señalado John Stewart, las distintas regiones se mantenían unidas por una cultura común que encontró expresión propia en las artes. La suite Karelia de Sibelius, (1893), ejemplo de la música popular finlandesa, las pinturas de Munch, en Noruega, los poemas, los viajes por mar y la pintura de Herholdt Drachmann en Skagen, Dinamarca, y en Suecia los estudios de castillos e iglesias medievales de Agi Lindegren, que participó en la restauración de la iglesia de Santa Klara (1907), o las acuarelas que ilustraban la vida cotidiana de Carl Larsson en su casa de Darlana, son ejemplos de identidad nacional y un sentimiento cultural común entre las distintas regiones. STEWART, John. *Nordic classicism. Scandinavian architecture 1910-1930*. Londres: Bloomsbury Publishing Pic, 2018.

volúmenes, llamó la atención de los futuros profesores de la escuela Klara. Como se ha comentado, desde sus primeras obras, los arquitectos de la escuela Klara experimentaron con este material, artesano y natural al mismo tiempo, y se formaron en distintas técnicas aprendidas de la tradición vernácula medieval.

Como decíamos, los años 30 eran tiempos de fachadas enlucidas y abstractas, pero Wernstedt aún transmitía en sus clases verdadera pasión por estos edificios de fachadas texturadas y moduladas que hablaban de ligereza y gravedad, de tecnología y artesanía, de la capacidad del material para reestablecer una conexión física y emocional entre el paisaje natural y el hombre.

#### 1.2.5. La alegría. El camino hacia la sencillez

Como se ha señalado, la influencia inglesa, danesa y alemana fue fundamental para la recuperación inicial de esta sensibilidad en Suecia, durante la primera década del siglo. En esta segunda década, sí bien la influencia inglesa se debilitó, la conexión con Dinamarca y Alemania a través de esta, se intensificó. Este contacto, y nuevas experiencias, dejaron una huella profunda en la arquitectura que alumnos y profesores desarrollaron a partir de entonces.

La relación entre Dinamarca y Suecia se remontaba a siglos pasados. Compartían paisaje, historia y una cultura común que encontró su expresión propia en las artes<sup>51</sup>. A la expresión artística, su sumó la pervivencia de una lengua sueca común que hizo posible la transmisión de ideas entre ambos países, al menos entre las clases media y alta. El intercambio cultural entre ambos países en aquellos años fue intenso. Ya se ha señalado el papel que desempeñaron las principales revistas suecas y danesas en esta conexión. En esos años entre 1913 y 1914, el historiador

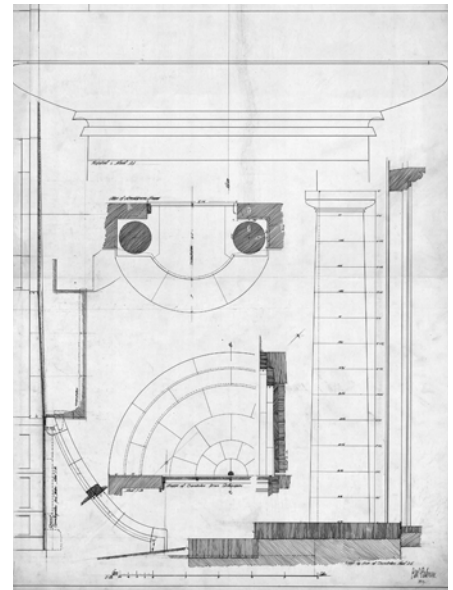
de arte danés Vilhelm Lorenzen, publicó una serie de artículos en la revista *Arkitekten*, que volvían la mirada sobre la arquitectura tradicional de monasterios, castillos y señoríos daneses del siglo XVI. También sobre la casa danesa y la arquitectura en el país de los últimos 20 años. Fueron escritos que ayudaron a entender desde el punto de vista teórico la herencia cultural danesa, y su posible vigencia<sup>52</sup>. Existía a su vez una fuerte interrelación entre los arquitectos de los distintos países. Se realizaban viajes de estudio y se establecían relaciones personales y de colaboración profesional.

Torben Grut tenía familia danesa, Ivar Tengbom viajaba frecuentemente a Dinamarca. También los arquitectos daneses cruzaron el estrecho. Kay Fisker y Aage Rafn, fueron en bicicleta a Estocolmo para trabajar temporalmente con Asplund y Lewerentz, que viajaron a su vez por Dinamarca y Alemania<sup>53</sup>. Su amistad fue ya para toda la vida. Para Wernstedt, como hemos visto, el paisaje danés era ya conocido, y viajó en adelante en numerosas ocasiones. Las colaboraciones entre unos y otros eran frecuentes y se desarrollaron relaciones de amistad que perduraron en el tiempo. Ocasionalmente se organizaron encuentros, reuniones que podían durar días, en las que, arquitectos suecos, daneses, también noruegos y finlandeses, compartían experiencias profesionales y tiempo de ocio, y hablaban de sensibilidades e intereses comunes.

Con una economía fuertemente arraigada en la explotación agrícola y ganadera, Dinamarca no había experimentado el rápido desarrollo industrial que afectó al resto de los países nórdicos, y surgieron, estimuladas por la actividad de Jensen Klint, asociaciones y escuelas artesanales que mantuvieron vivos los oficios.

El impulso se trasladó a Suecia donde, a lo largo de las dos primeras décadas del

52. Vilhelm Lorenzen (1877-1961). En los escritos de Lorenzen *Nordisk og klassisk* publicados entre 1913 y 1914 en la revista *Arkitekten*, uno encuentra la mente esencialista del teórico e historiador. PORPHYRIOS, Demetri, "Scandinavian Doricism. Danish and Swedish architecture: 1905-1930". En PORPHYRIOS, Demetri. *Classicism is not a style*. Londres: Academy Editions/St. Martin Press, 1982. p.28.  
53. SHERIDAN, Michael. *Landmarks. The Modern House in Denmark*. Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2014. p.20.



44 45

Fig.44. Museo Faaborg. Carl Petersen. Isla de Fyn, Dinamarca. 1914. Fotografía fachada principal en 1914.

Fig.45. Plano original detalle acceso Museo Faaborg. Carl Petersen. 1913

54. La Galería de Faaborg, en apariencia insignificante, había sido visitada por arquitectos daneses, suecos, noruegos y finlandeses, y se había publicado en la Revista *Architekten* poco después de su finalización, en 1915. Construía una crítica a la arquitectura del momento, que se deleitaba por lo general, como se ha comentado, en la individualidad y diversidad de las formas. Su carácter, silencioso, primitivo, evocaba vivencias y conexiones arcaicas, universales, pero casi olvidadas, que fueron revividas en múltiples ejemplos inmediatamente posteriores a su construcción, tanto en Dinamarca como en el resto de los países nórdicos, especialmente en Suecia. Enric Miralles se refiere a la condición laberíntica del edificio en un escrito ilustrado publicado en 1993. MIRALLES, Enric. "El laberinto de faaborg o Del 'Espai nocturn Refiis Mai'" En *Arkitektur-tidskrift. Architectural Magazine B*, "Rummet i kunstens værk / Space in the work of art / El espacio en la obra de arte". Arhus.; 1993, n° 50. p. 44-51

siglo XX, se fundaron nuevas sociedades, talleres que se centraron en reconciliar la industria y la artesanía. Jensen-Klint se había formado como ceramista y pintor. Aquella educación artesana, artística, le había permitido descubrir la necesidad de entender la naturaleza propia de cada material, y la precisión necesaria en su manipulación para conseguir un determinado efecto. La cerámica, era un material natural, casi vivo, y los ejemplos del pasado mostraban como podía cambiar sus propiedades, su transparencia, y su opacidad, su textura y su color en función de su composición y de la temperatura de cocción, alterando nuestra percepción de la misma. El arquitecto, como el artesano, debía controlar la materialidad y su efecto, sin tratar de alcanzar cualidades ajenas a la propia naturaleza del material. A su vez, Klint se había formado como ingeniero y matemático. La geometría y el número, podía revelar los principios del crecimiento preciso de la naturaleza. Para Klint, arte y tecnología, materia y proporción, se reunían en una arquitectura que no era sino naturaleza creada por hombre.

Carl Petersen, discípulo de Jensen-Klint, había profundizado en su pensamiento. En Dinamarca, en la isla de Fyn, había construido, en 1914, el museo Faaborg. El edificio, discreto, encajado en una parcela estrecha y alargada, combinaba el enlucido de su fachada y la teja cerámica con dos columnas dóricas de piedra roja que enmarcaban la entrada (Fig.44, Fig.45). Sin posibilidades económicas de viajar por Europa, Petersen había recorrido su país redescubriendo ejemplos de la arquitectura vernácula y de arquitectura clásica. Está última estaba también presente en la tradición de los países nórdicos, tanto en edificios públicos, como en la arquitectura cotidiana de sus ciudades y casas de campo. Una secuencia rítmica de espacios, iguales y a la vez distintos, cuidadosamente enlazados (Fig.46), cons-

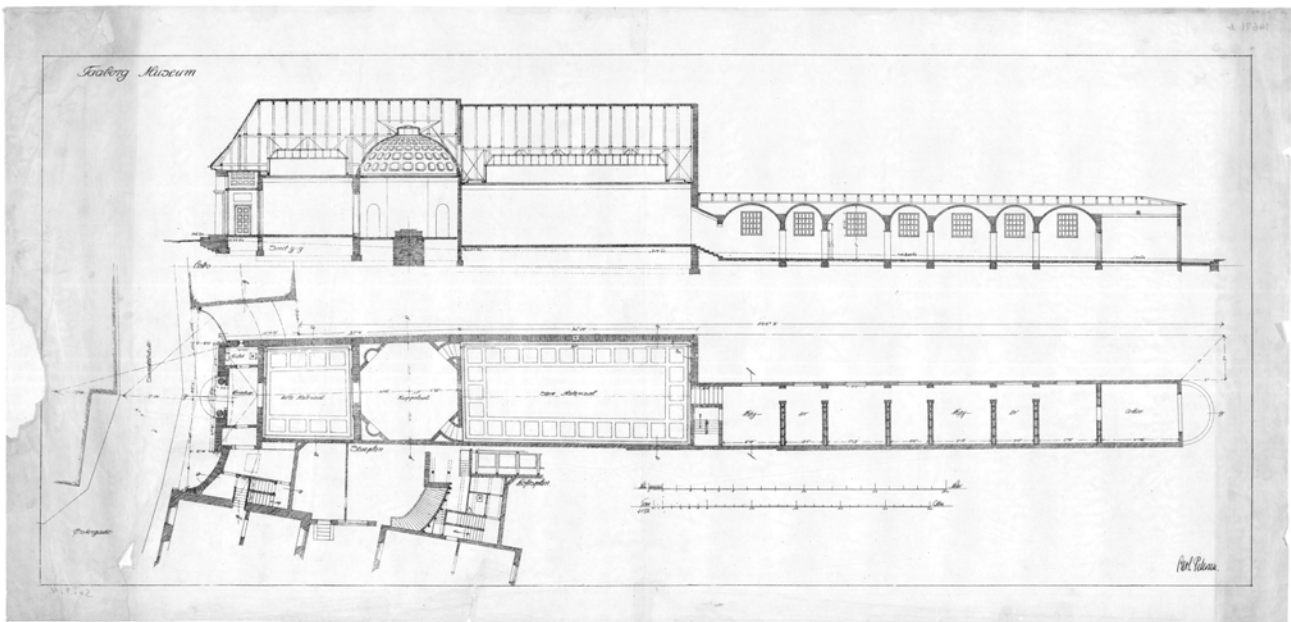


Fig.46. Plano original planta y sección longitudinal. Museo Faaborg. Carl Petersen. 1913. Faaborg, Isla de Fyn, Dinamarca. Una secuencia rítmica de espacios, iguales y a la vez distintos, cuidadosamente enlazados, construían un laberinto lineal, sencillo y repetitivo, complejo y rico al mismo tiempo. Escribe Miralles: "En el Museo Faaborg se propone una clara definición de lo que yo llamaría laberinto [...] el interior del edificio se convierte en un paisaje[...]" MIRALLES, Enric. "El laberinto de faaborg o De l'Espai no te'n Refiis Mai" En Arkitekturtidskrift. Architectural Magazine B, "Rummet i kunstens værk / Space in the work of art / El espacio en la obra de arte". Arhus,; 1993 , n° 50. p. 45

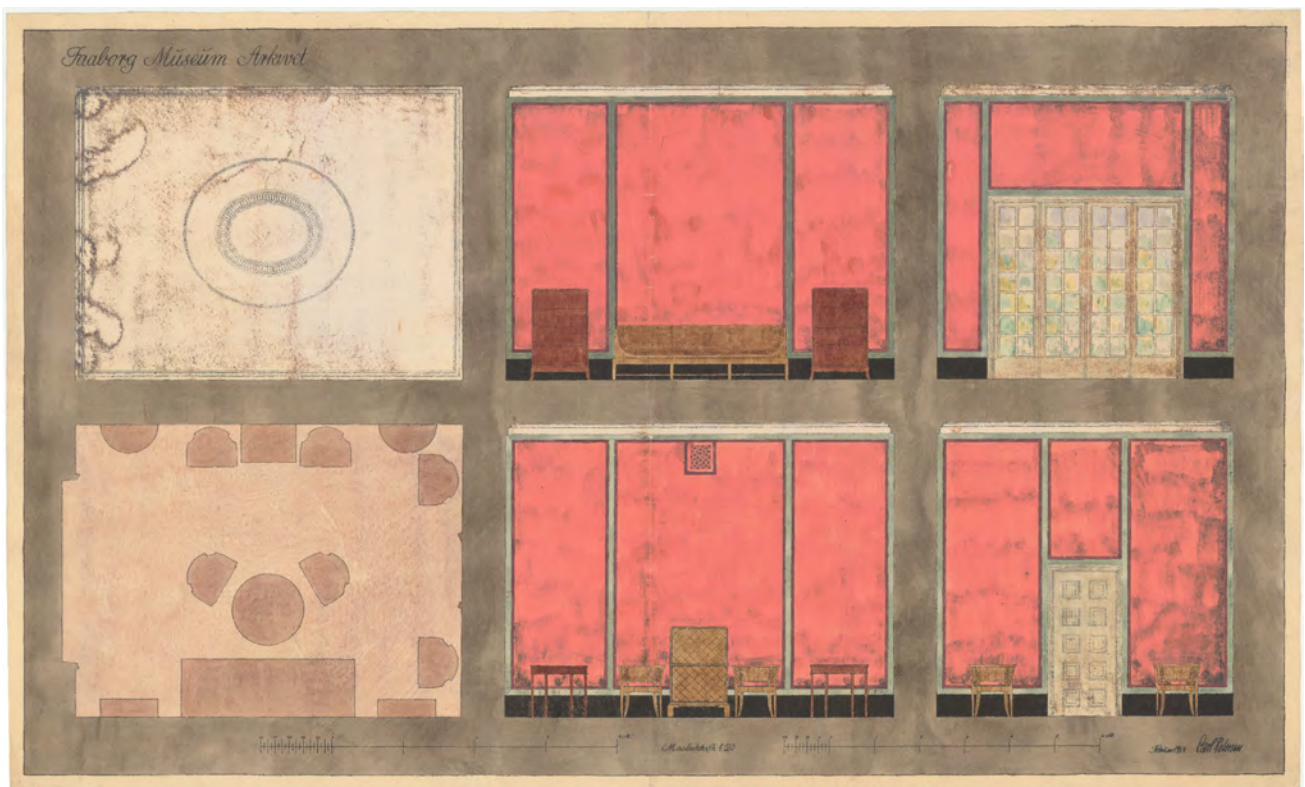


Fig.47. Plano original detalle sala de estar. Museo Faaborg. Carl Petersen. 1913. Faaborg, Isla de Fyn, Dinamarca. Los muebles fueron diseñados por Kaare Klint, el hijo de P.J. Klint, y alumno de Carl Petersen. Medida, proporción y carácter, enlazan la casa y los objetos. El arquitecto, el artesano y el artista reunidos. La arquitectura, una vez precisada, se retira. "A través del mobiliario uno se acerca a los otros objetos, cuadros y esculturas [...] la arquitectura permanece alejada de todo esto." MIRALLES, Enric. "El laberinto de faaborg o De l'Espai no te'n Refiis Mai" En Arkitekturtidskrift. Architectural Magazine B, "Rummet i kunstens værk / Space in the work of art / El espacio en la obra de arte". Arhus,; 1993 , nº 50. p. 46.



Fig.48. Museo Faaborg. Carl Petersen. Isla de Fyn, Dinamarca. 1914. Salón octogonal.

55. HOFMANN, Wilhelm. "Tessenow als Zeichner". En BOESCH, Martin. *Heinrich Tessenow. Annäherungen und ikonische Projekte*. Zurich: Edition Hochparterre, 2024. pp.102-104. John Ruskin (1819-1900) escribió *The Elements of drawing* en 1856. Tessenow debió conocer el libro. Adoptó el rigor de la concepción de Ruskin: observación de la Naturaleza y el objeto, su conversión al medio gráfico, el trazo de tinta con pluma... Sin embargo, además de posibles similitudes en el contenido teórico, las ilustraciones de Mackay Hugh Baillie Scott son las que guardan más similitudes. En su libro *Houses and Gardens* (Casas y Jardines) de 1906 presenta una serie de vistas interiores y exteriores en blanco y negro, ejecutados con trazos cortos y quebrados.

56. Dansk Utställning Dekorativ Konst, Arkitektur och konsthantverk se celebró en la Galería Liljevach (Liljevachs Konsthall) entre febrero y marzo de 1918. Reunía entre otras cosas Arquitectura, Escultura, Artes decorativas, Cerámica, Mobiliario, Textiles, ejemplos de espacios interiores....de numerosos autores daneses.

truían un laberinto lineal, sencillo y repetitivo, complejo y rico al mismo tiempo<sup>54</sup>. Un umbral entre la ciudad y el paisaje, también entre la tradición local nórdica y el universo clásico mediterráneo<sup>62</sup>. No hay apenas decoración. Ni en su exterior, ni en su interior. Muebles y objetos, construidos en base a la proporción y el número, la forma, el color y la luz, establecían una relación de continuidad con la obra construida y con el paisaje (Fig.47, Fig.48).

Desde Alemania, en 1916, había llegado a Suecia, a través de Dinamarca, *Hausbau und dergleichen*, un pequeño libro escrito por el alemán Heinrich Tessenow. Aunque su pensamiento no es igual, Tessenow estaba influenciado por Morris cuyos escritos conocía muy bien. Conocía también los tratados de Ruskin. *Elements of drawing*, escrito en 1856, apareció en alemán en 1901. Las lecciones de los maestros del grabado y la xilografía que Ruskin recomendaba estudiar están presentes en sus numerosas ilustraciones. Reconocemos también los dibujos de Baillie Scott<sup>55</sup>. Quizá, en el libro de Tessenow, los dibujos hablaron más que los propios textos. La atmósfera y lo corpóreo, aire, luz y materia, quedan enlazados por su trazo tembloroso. Tinta negra sobre fondo blanco. El fondo es la arquitectura y la naturaleza sobre los que se dibuja la vida, a través de las cosas cotidianas. Estas dicen también lo menos posible. Sencillas, transmiten familiaridad, ligereza y alegría (Fig.49). Un ánimo que se extendió por los países nórdicos.

La pequeña galería y el libro de Tessenow, fueron conocidos por todos. El museo, plantas, secciones, detalles y fotografías de fachada, se había mostrado en Suecia en la exposición de Arte danés celebrada en Liljevach, en 1918<sup>56</sup>. Junto a él, entre otros, se mostraron dibujos de casas de Ivar Bentsen, granjas de Paul Bauman, los dibujos del concurso para la Jefatura de Policía en Copenhague de Hank



Fig.49. Jardín de una pequeña casa adosada. Dibujo de TesseNOW publicado en *Hausbau und Dergleichen*, en 1916. La línea vibrante, temblorosa, otorga una sensación matérica a su arquitectura, como si estuviese hecha con las manos. La forma de dibujar resulta y procede de una forma de entender la arquitectura. TESSENOW, Heinrich. *Hausbau und dergleichen*. Munich, Berlag Georg DW Callmen, 1916. p.151.

C A R L P E T E R S E N

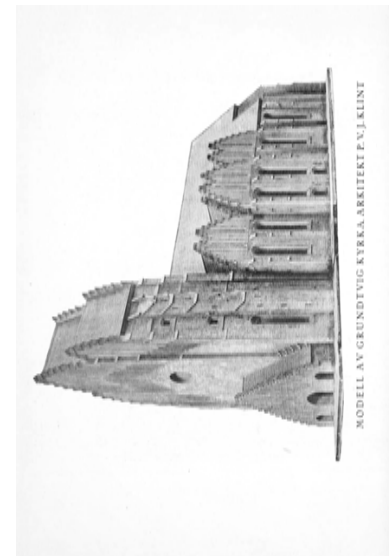
FAABORGS MUSEUM:

- 87 Fasadritningar.
- 88 Tvärsnitt genom förhallen.
- 89 Tvärsnitt genom den mindre målerisalen.
- 90 Tvärsnitt genom kupolsalen.
- 91 Skulptursalen.
- 92 Arkivet.
- 93 Jonisk kapitäl.
- 94 Jonisk kapitäl, modell.
- 95 Golv i stora målerisalen.
- 96 Fotografier av fasaden.
- 97 Fotografier av sidan mot grannbyggnaden.
- 98 Fotografier av interiörer.

DANSK KUNSTHANDEL.

Härbyggnaden vid Nikolajgade och Vingaardstræde vid Nikolaj plads är under ombyggnad för en konsthandel. Rumsplanen med den egentliga butiken är till sin inredning

21



50 51

Fig.50. Página del catálogo de la Exposición de Arte Danés Dansk Utställning Dekorativ Konst, Arkitektur och konsthandverk celebrada en Liljevach entre febrero y marzo de 1918 Fig.51. Maqueta de la iglesia de Grundtvig, de P.J.Klint. Página perteneciente al catálogo oficial de la exposición

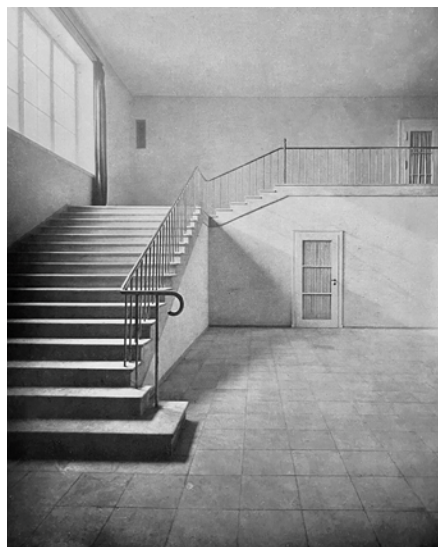
57. En 1913, Klint se presentó al concurso para un monumento a Nicolai Frederik Severin Grundtvig, el clérigo y reformador social danés del siglo XIX. El monumento debía ser inicialmente un campanario, pero los dibujos de Klint avanzaban los planos para una iglesia completa. Perdió el concurso. Sin embargo, sus planos habían sido claros y convincentes y el jurado revocó su decisión. Se buscó un nuevo terreno para su ejecución, en el punto más alto de Copenhague, en Bispebjerg, y en 1921, comenzó la construcción. Grandes muros corridos, tomados de la tradición románica, se combinaron con bóvedas, expresión de la tradición gótica, haciéndose eco de las iglesias parroquiales que había estudiado. La iglesia es entonces, como señala Norberg Schulz, "una sublime interpretación del mundo nórdico y en este sentido es más una culminación que un nuevo comienzo"

Kampmann, las mediciones de la casita de Liselund tomadas por Aage Rafn, piezas de mobiliario de Kaare y Peder Jensen-Klint y una maqueta de su iglesia de ladrillo de Grundtvig (Fig.50, Fig.51), que reunía la tradición, la claridad y la belleza simple de las iglesias rurales danesas y la naturaleza<sup>57</sup>. En Dinamarca la construcción con ladrillo nunca se perdió. En la iglesia, la cerámica cubría todas sus superficies y determinaba la forma del edificio y todos los detalles. Las piezas se habían dibujado una a una, de forma precisa y cuidadosamente calculada, con años de anticipación. Cuando se construyó, en 1921, la superficie del ladrillo, hecho a mano, cocido en las cercanas fábricas de Blovstrød y Ruds Vedby, se lijó en sus caras expuestas. Su superficie, lisa y mate, reforzaba la idea de una construcción monolítica surgida de la tierra. El lenguaje utilizado, ritmado y repetitivo, recordaba la uniformidad del paisaje danés, cultivado y ordenado, como habían hecho en su origen las iglesias románicas y góticas vernáculas. Las bóvedas de crucería, bañadas por la luz nórdica, traían a su vez el recuerdo de un espacio exterior acogedor de reunión y conversación bajo los árboles.

La exposición fue un evento inspirador para los jóvenes arquitectos suecos, que descubrían así, en los comienzos de su actividad profesional la manera de hacer sencilla y clara de los arquitectos y artesanos del país vecino. La propia galería Liljevach, era ejemplo de esta sensibilidad esencialista danesa. Carl Bergsten había tomado como modelo el pequeño museo Faaborg, y la arquitectura de Tessenow (Fig.51, Fig.52), para el diseño del espacio expositivo, una secuencia de habitaciones directamente enlazadas unas con otras, a las que se accedía desde un vestíbulo que funcionaba como una plaza pública al aire libre, donde sucedían actuaciones improvisadas. La galería exhibía también su estructura de hormigón armado, tec-

Fig.52. Escalera del Instituto Dalcroze en la ciudad jardín de Hellerau. 1912. Heinrich Tessenow

Fig.53. Escalera de la Galería Liljevach, Djurgården. Estocolmo 1916. Carl Bergsten



58. La Galería Liljevach se inauguró en 1916. Fue construida en la isla de Djurgården, en Estocolmo por Carl Bergsten. La Galería fue en sí misma un precursor de la arquitectura moderna. El hecho de que Heinrich Tessenow impresionara al arquitecto Carl Bergsten se percibe en las escaleras del interior, en gran medida inspiradas en las del Instituto Dalcroze de Hellerau, construido por el arquitecto alemán en 1911. El primitivismo vernáculo es otro epíteto que se ha sugerido para esta actitud esencialista presente en el arte y la arquitectura danesa.. Enfatiza las raíces en una cultura local tradicional y el compromiso con la simplificación y la autenticidad que distinguen la nueva arquitectura de la arquitectura estilizada del siglo XIX.

59. BALSLEV, Lisbet. "Los antecedentes de la Modernidad Danesa. Liberación y Enfoque Holístico". *DPA* 26. Nórdicos. Ed. Departament de Projectes Arquitectònics, Escola d'Arquitectura de Barcelona. Octubre 2010. p.91.

nológicamente innovadora, que se manifestaba directamente al exterior, sin estilos aplicados. Liljevach adquirió una presencia sencilla y tranquila, austera, neutral, que conectaba con el ánimo de los jóvenes arquitectos, en un tiempo de guerra en Europa<sup>58</sup>.

El camino hacia otra sencillez se había iniciado en años anteriores. La paz, la prosperidad económica y el desarrollo del ferrocarril en los años previos a la guerra, habían permitido a muchos arquitectos y estudiantes escandinavos viajar por Europa. En este contexto de renovado interés por lo permanente, por lo clásico, era inevitable llegar hasta el Mediterráneo.

Entre la documentación personal de Wernstedt que se conserva en los Archivos Regionales de Gotemburgo aparecen numerosos cuadernos de viaje y tres rollos de pergamino correspondientes a este momento. Están fechados entre 1913 y 1916. En este periodo, tras su colaboración en el Ayuntamiento, había recorrido Europa de norte a sur. Los dibujos y anotaciones dejan constancia de su paso por Alemania, Francia y España, y después Grecia e Italia. Llegó a Siracusa y Palermo y desde ahí pasó a Túnez y Marruecos. Son casi siempre apuntes rápidos, realizados a lápiz, terminados en tinta o acuarela (Fig.54-Fig.57). Hay dibujos de iglesias y catedrales, palacios y villas renacentistas y barrocas, ejemplos de la arquitectura más representativa y monumental. Hay también, sin embargo, otros que se detienen en el fondo anónimo de la ciudad y en la vida que acontece. Su experiencia venía preparada por los textos y conferencias de Vilhelm Wanscher muchos de ellos publicados también en aquel tiempo en la revista *Arkitektur*. Años antes, su libro, *La Percepción Estética del Arte*, publicado en Dinamarca en 1906, "había sido leído por todos"<sup>59</sup>. En Italia, Grecia y norte de África, Wernstedt detalla, como lo había hecho en los viajes

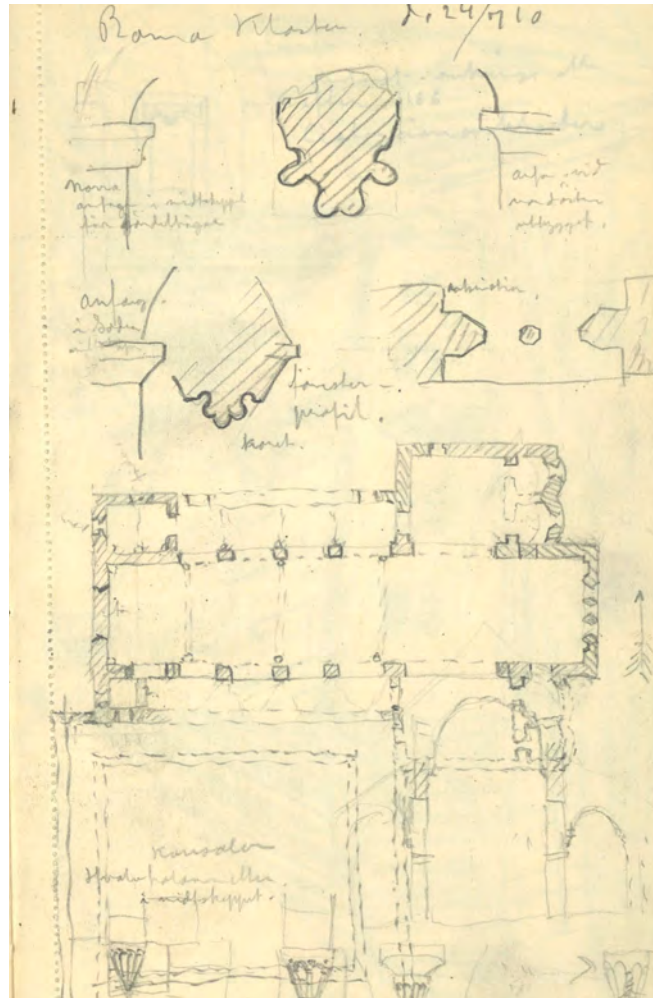


Fig.54. *Apuntes en Roma*. Melchior Wernstedt. 1915. Apuntes rápidos, en lápiz, lápiz de color o acuarela. Entre los dibujos hay apuntes y mediciones de la arquitectura mas representativa y monumental. Los cuadernos de viaje, de tapa dura, se conservan en el Archivo Regional de Västra-Götaland y Göteborg



Fig.55. *Vista desde la ventana en Florencia*. Melchior Wernstedt. 1915. Apuntes rápidos, en lápiz, lápiz de color o acuarela. Hay también apuntes de escenas cotidianas. Los cuadernos de viaje, de tapa dura, se conservan en el Archivo Regional de Västra-Götaland y Göteborg



Fig.56. *Café árabe en Túnez*.  
Melchior Wernstedt. 1915.  
Apuntes rápidos, en lápiz, lápiz  
de color o acuarela de escenas  
cotidianas. Los cuadernos de  
viaje, de tapa dura, se conser-  
van en el Archivo Regional de  
Västra-Götaland y Göteborg

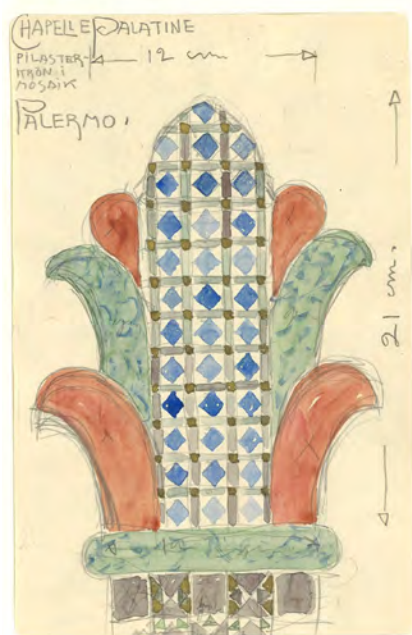


Fig.57. Capitel Capilla Palatina de Palermo. Melchior Wernstedt. 1915

60. Hay apuntes de Rotterdam, Brujas, París, Toulouse y Perpiñán. En 1914 visita España. Se recogen notas de Santiago, Pontevedra, León, Burgos, Zaragoza, Gerona, Barcelona y Tarragona. La recorrerá de norte a sur llegando a Huelva, Córdoba y Sevilla, pasando por Zamora, Salamanca, Valladolid, Madrid, Ávila y Segovia, El Escorial, Aranjuez y Toledo. En 1915, hasta el otoño, viajó por Italia y norte de África. Los dibujos recogen sus recuerdos de Pisa, Lucca, Florencia, Siena, Perugia, Roma, Pestum, Nápoles y Pompeya, Palermo, Girgento y Siracusa, Túnez y Marruecos.

61. El autor hace uso de la descripción de Gunnar Asplund, recogida por Luis Moreno Mansilla, durante la investigación para su tesis doctoral que fue más tarde publicada en ASPLUND, Erik Gunnar. *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, 2002.

62. "Aquí el clasicismo se ha convertido verdaderamente en un arte de ambientes o ánimos". En referencia a la villa Snellman de Gunnar Asplund, construida entre 1917 y 1918. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Nordic Building*. Cambridge: The M.I.T Press, 1996. p.140.

por su tierra, las construcciones vernáculas que daban soporte a la vida cotidiana<sup>60</sup>. Eran casas sencillas, de paredes desnudas, mucho más escuetas que las villas palladianas. Apenas muros y vanos armónicamente proporcionados. Los muros encerraban patios. Allí, como habían escrito algunos de sus compañeros, experimentó la sensación de estar cubierto tan solo por la bóveda celeste. Era profunda y clara de día; y de noche, azul oscura y cubierta de estrellas como nunca antes había visto<sup>61</sup>. Salones y dormitorios, separados sutilmente por contraventanas, cortinas y escalones, volcaban en secuencia hacia estos espacios, verdaderas habitaciones al aire libre. Patios y habitaciones, junto con los objetos cotidianos, muebles, vasijas y cantaros, componían una atmósfera, un pequeño universo en calma, entre flores, naranjos y eucaliptos, reflejo del carácter abierto y alegre de sus gentes, y de una vida que parecía suceder al aire libre, en sintonía con la luz y el paisaje<sup>62</sup>.

La influencia de estos viajes, y de la tradición danesa, se deja ver en otras obras del momento. En 1915, Ivar Tengbom completó la construcción del Banco de Enskilda. Las fachadas suavemente enyesadas combinadas con una base rústica muy detallada aportaban al mismo tiempo una condición abstracta, ligera y cotidiana. Las esculturas de Carl Milles coronaban la puerta principal. El conjunto, calmado, recordaba al mismo tiempo la arquitectura romana que habían contemplado. En 1920, también Tengbom comenzó la construcción de la Casa de Conciertos en Estocolmo. Un prisma desmaterializado y abstracto, como la música que acoge, de color azul, albergaba una sala rodeada de columnas esbeltas cuya atmósfera construía la impresión de estar más en un exterior que en un interior.

Sí miramos atentamente, la influencia danesa había estado presente desde un principio. Bertil Palm, en su artículo sobre la sede de la Sociedad Medica Sueca que



Fig.58. Fachada de la sede para la Asociación Médica de Estocolmo. (Läkarsällskapets hus) en el número 10 de Klara östra kyrkogata, junto a la Escuela Klara. Carl Westman. 1906. La primera fachada construida por Westman con ladrillo visto. Su presencia recordaba, según el artículo de Bertil Palm, el sentido artesano de la tradición danesa.

Carl Westman había construido en 1906, junto a la escuela Klara, señalaba ya en este primer ejemplo, antes comentado, de apariencia ligera, de ventanas repetidas y ritmadas, cómo la austeridad de su fábrica de ladrillo, elaborado a mano, traía el recuerdo del carácter material y el sentido de la artesanía de la tradición danesa<sup>63</sup> (Fig.58).

En este tiempo, la arbitrariedad del siglo pasado se sustituyó por una nueva homogeneidad y coherencia que surgían en el fondo, de la tradición clásica. Lo que los jóvenes arquitectos nórdicos buscaban era encontrar las raíces mismas del clasicismo dentro de su propia tradición vernácula, aquello que había resistido el paso del tiempo. Una arquitectura anónima, construida como reflejo del paisaje natural y cultural, sostenida por la lógica de la construcción, el arraigo a la tierra y la vida de sus habitantes.

La arquitectura neutralizó su presencia. El número, la proporción, la sombra y la luz, la ligereza y el ritmo sustituyeron el peso y la riqueza expresiva del material. La influencia clásica y la influencia danesa y alemana redujeron la arquitectura y los objetos a su expresión más primitiva y esencial. Había una sensación de que sólo a través de un regreso a los verdaderos orígenes, se podía construir un nuevo comienzo.

La arquitectura no fue más en adelante un problema estético. El objetivo era una vida más sencilla que nacía de una auténtica comprensión de la naturaleza, la del paisaje, la de los materiales y los objetos, y la del ser humano; del reconocimiento inmediato de *“las cosas mismas, en sí mismas”*<sup>64</sup>.

Quizá la literatura recogió inicialmente con más precisión este cambio de sensibilidad. En 1912 Rilke iniciaba su *Novena Elegía*:

63. Bertil Palm, escribió su tesis doctoral sobre la obra del arquitecto Carl Westman, en 1950. Fue publicada en 1954. PALM, Bertil. *El Arquitecto Carl Westman 1866-1936*. Suecia: Gleerup, 1954

64. Norberg Schulz escribe: *“Pietila dice que la recuperación de la cosas primitivas no puede darse por caminos logicos sino que debe basarse en el reconocimiento inmediato de” las cosas mismas”* y anota al margen *“La demanda de la vuelta de la “cosas mismas, en si mismas” se debe a Edmund Husserl, el padre de la fenomenología”*. NORBERG-SCHULZ, Christian, *Nightlands. Nordic Building*. Cambridge: The M.I.T Press, 1996. p.190.

65. RILKE, Rainer María, RULFO, Juan (versión). *Elegías de Dúnia*. Madrid: Sexto Piso, 2013. p.76. Novena Elegía, (marzo 1912- febrero 1922).

66. Algunos críticos y escritores británicos en 1870 llegaron a declarar que el arte y los sentimientos artísticos estaban más patentados en el diseño de muebles y de accesorios que en las otras grandes artes. El interés por lo inglés se desvaneció en Suecia a finales de la primera década, y los arquitectos suecos volvieron su mirada hacia los autores alemanes. Estos, también se habían sentido atraídos por las novedades de Inglaterra y Viena y los impulsaron con fuerza. El Deutscher Werkbund fue fundado en Munich en 1907. Su fundación fue precedida de una importante exposición, la III Deutsche Kunstgewerbeausstellung en Dresde. Organizaba no solo a artistas, arquitectos, artesanos, talleres y pequeñas fábricas, sino también representantes de empresas e industrias, teóricos del arte, escritores y editores, cuyo objetivo era promover el buen diseño de la arquitectura, las artes y la artesanía y los productos industriales para una nueva calidad de vida social y estética.

*“Háblale de las cosas. Se asombrará, como tú, ante el cordelero de Roma o el alfarero del Nilo. Enséñale cuán feliz puede ser una cosa, qué inocente y qué nuestra [...] ¿Acaso estamos aquí para decir tan sólo casa, puente, fuente, puerta, cántaro, ventana, árbol frutal o - a lo más-- columna y torre ... ? No, sino para decir--oh, entiéndelo--, para decir así todo aquello que las cosas mismas, en su más hondo interior, jamás creyeron ser.”*<sup>65</sup>

Impulsados por estas experiencias, en Suecia, artistas, artesanos y arquitectos, entre ellos Wernstedt y sus compañeros y maestros de la escuela Klara, se aplicaron en el conocimiento de técnicas del presente y tradiciones del pasado, y se apoyaron mutuamente para llevar el arte a la producción de la industria en nuevas formas y objetos que reunieran belleza y utilidad. El diseño de muebles, lámparas, textiles y complementos, en ocasiones se convirtió, durante esta segunda década, en la actividad principal de los arquitectos. Se puede sentir con claridad la influencia cada vez más fuerte de la Deutscher Werkbund<sup>66</sup>. Con el tiempo, se encontraron tan a gusto en la definición del conjunto como del detalle. Nada es secundario en una arquitectura que aspira a reconectar la naturaleza con lo más íntimo del ser humano.

1.2.6 El pabellón Verkstaden. El paisaje interior y el paisaje exterior.

Cuando Wernstedt construyó su primera obra, un pequeño pabellón provisional para la Exposición Internacional Conmemorativa de Gotemburgo de 1923, este pensamiento había madurado. Como veremos, en esta obra de juventud, converge lo aprendido y vivido en estas dos décadas de formación. En Chalmers, cuando Anshelm asistía como alumno, Wernstedt recordaba este pabellón que había tomado presencia años antes a pocos metros de aquella clase. Fue una experiencia

67. Svenska Slöjdföreningen (SSF), (más tarde denominada Föreningen Svensk Form), la Asociación Sueca de Artesanía, se formó décadas antes, en 1845. El origen primero de la Asociación está en la Escuela de dibujo para artesanos fundada un año antes, en 1844, por el artista Nils Månsson Mandelgren. En 1938, Månsson había viajado a Copenhague donde cursó estudios en la Academia de Bellas Artes Danesas. Algunos de los artistas más destacados de Dinamarca impartían allí sus clases, entre ellos Niels Laurits Andreas Høyen (1818-1870). Høyen había viajado por las distintas provincias danesas, entre ellas Lund, registrando los edificios y piezas de valor que fueran dignos de conservación. El autor considera que se refuerza de esta forma la influencia danesa en el origen de las asociaciones de artes y oficios de Suecia. Månsson tomó de su maestro la atención a la herencia recibida y la necesidad de cuidar los oficios y la artesanía que la habían hecho posible. "Artistas para la industria" se convirtió en el objetivo de la sociedad que la Asociación inició en 1914. Los artículos cotidianos necesitaban un diseño artístico, que fueran prácticos y fáciles de mantener.

breve, como aquella exposición de un solo verano, que había transformado, sin embargo, durante años de preparación, la ciudad natal de Anshelm y en cierta manera el carácter de sus habitantes.

En esta obra Wernstedt colaboró con Sigurd Lewerentz, su antiguo compañero en Chalmers y en la escuela Klara. Como él, Lewerentz se había iniciado como arquitecto junto a sus antiguos maestros. A principios de 1911, incluso antes, en tiempos de la escuela Klara, trabajó con Westman en el desarrollo del proyecto para los Juzgados de Estocolmo. Por entonces ya había completado sus estudios en Alemania y había tenido oportunidad de viajar por el Mediterráneo. A lo largo de la década había construido algunas obras pequeñas, se había presentado a distintos concursos y preparaba ya el proyecto para el cementerio de Estocolmo. Su experiencia en este sentido era mayor que la de Wernstedt y probablemente llevó, en esta ocasión, el peso en el diseño y el desarrollo de la propuesta.

El encargo había llegado a través de la sociedad Verkstaden, (Taller), a la que ambos pertenecían. La sociedad había surgido casi de forma espontánea tras la exposición organizada por la Asociación de Artesanos de Suecia<sup>67</sup> en la galería Liljevach de Estocolmo, celebrada en octubre de 1917, unos meses antes que la exposición de Arte Danés. Fue, en palabras de Asplund, "*la exposición local más sobresaliente y de más éxito jamás vista en Suecia*"<sup>51</sup> (Fig.59). Las distintas salas de la galería acogieron mesas, sillas, sofás, lámparas y chimeneas, alfombras y papeles pintados agrupados en habitaciones enteras, dormitorios, cocinas y estares, orientados a la clase trabajadora y humilde. En plena guerra mundial, la exposición agitó el ambiente del momento. Algunos de los participantes, entre ellos Asplund y Lewerentz, decidieron formar una nueva asociación para una colaboración más

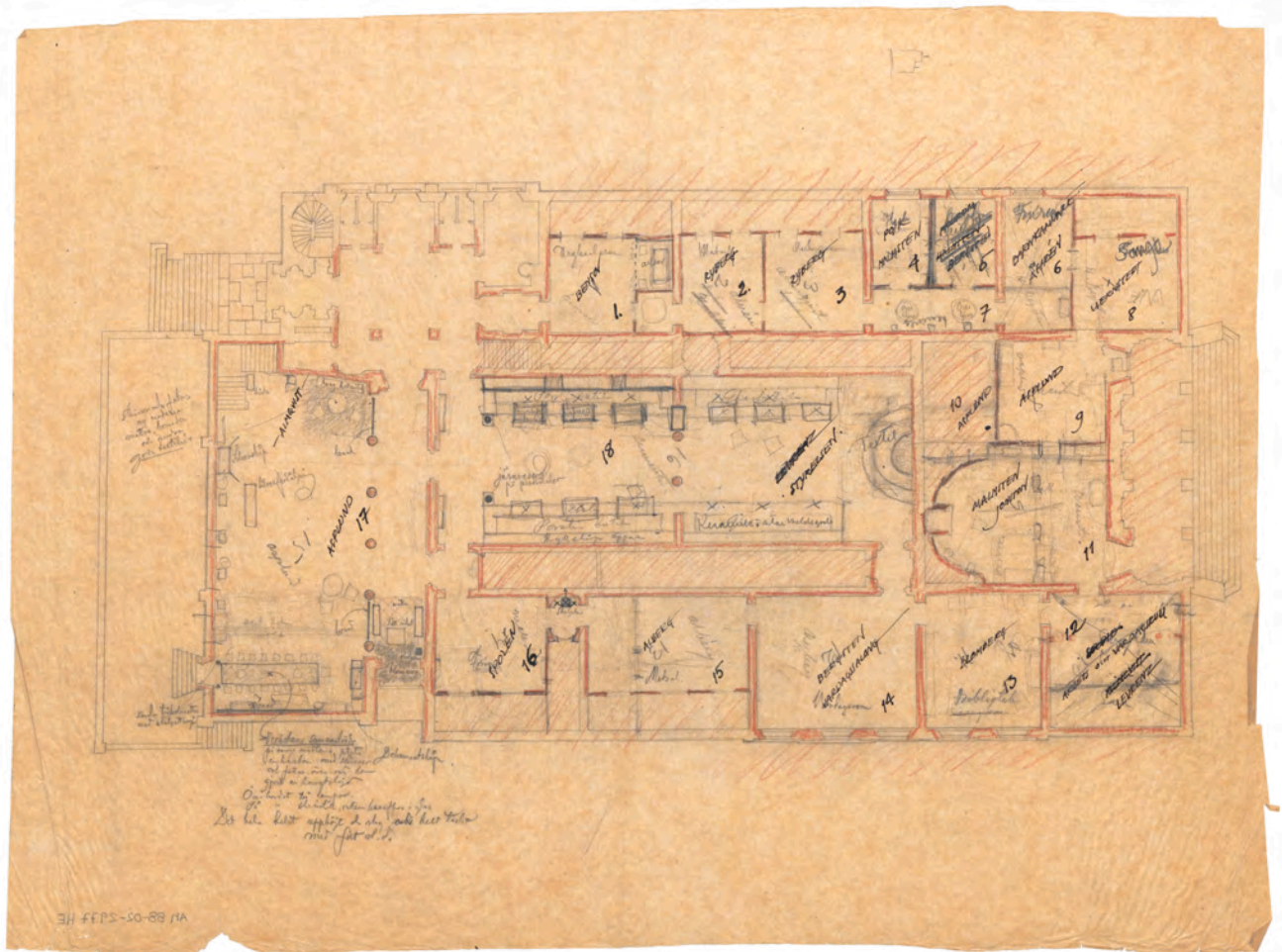


Fig.59. Croquis de asignación de las distintas salas a los arquitectos y artistas participantes en la primera exposición Verkstaden, celebrada en la Galería Liljevach en Octubre de 1917. Asplund intervino en el vestíbulo y en las salas 9 y 10, según el plano. A Lewerentz le fue asignada la sala 8. ArkDes.



Fig.60. Fachada del pabellón de la Industria del Arte (Kons-tindustrins byggnad) para la Asociación Sueca de Artesanía Hakon Ahlberg. 1923

51. AHLBERG, Hakon, *Gunnar Asplund Arquitecto 1885-1940*. Madrid. Colección de Arquitectura 4, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. 1982. p.29. La exposición se denominó *Exposición de mobiliario para pequeños apartamentos de la Asociación Sueca de Artesanía* (Svenska Slöjdföreningens Utställning af Inredning för smälägenheter). Se expusieron desde vasos hasta habitaciones enteras, destinadas a la clase media baja y trabajadora. Lewerentz presentaba planos de proyectos en Helsingborg y de las viviendas para trabajadores para Rottneros Bruk. Asplund era el autor de uno de los 23 interiores que se construyeron. Una cocina con muebles de pino aceitado, papel pintado y azulejos diseñados por el mismo.

52. AHLIN, Janne. *Sigurd Lewerentz Architect*. Stockholm: Byggförlaget. 1987.p.66. En inglés en el original: "...to encourage artistic interior decoration of the Swedish home, including not only the interiors but the objects that, as adornment and as a part of daily use, are components of them"

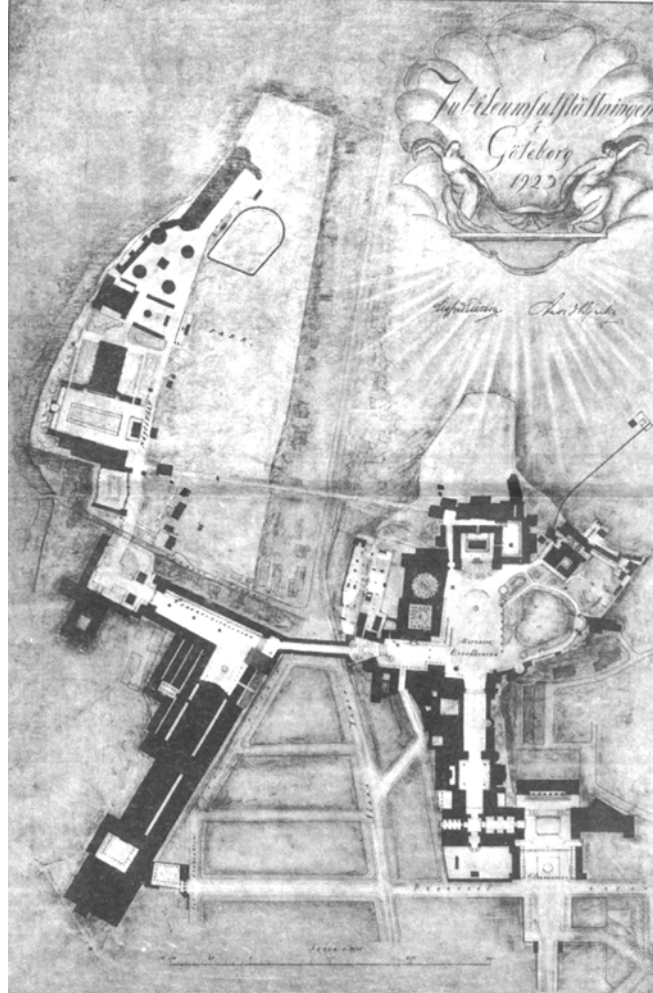
cercana, que acabó establecida en mayo de 1918. En línea con las asociaciones artesanas danesas y alemanas, con el pensamiento de Morris, Key, Larsson, la sociedad Verkstaden, como la Asociación de Artesanos de Suecia, agrupaba a museólogos, críticos, arquitectos, diseñadores y artesanos en un esfuerzo común<sup>52</sup>. Los participantes, aún con discrepancia en sus posiciones, querían más o menos lo mismo, que el diseño moderno, los objetos cotidianos más hermosos, pudiesen llegar al hombre común a través del compromiso de los artistas y artesanos con la tecnología y con la industria.

Por entonces el programa de la Exposición de Gotemburgo estaba bastante avanzado. El éxito de la exposición en Liljevach llevó a la Asociación Sueca de Artesanía a reclamar en ella un lugar para la industria del arte. Así lo solicitó a la Junta de Exposiciones, presidida por Hans Hedlund, en noviembre de 1918<sup>53</sup>. Poco después, también la sociedad Verkstaden reclamó su sitio. Quedaba poco tiempo para la inauguración. La sociedad decidió, sin concurso previo, encargar el proyecto a Wernstedt y Lewerentz. Quizá en la decisión pesaba la relación que ambos mantenían con Hedlund, su antiguo maestro en Chalmers.

La obra discreta, ya desaparecida, apenas ha sido recogida por los estudiosos<sup>54</sup>.

A la Asociación de Artesanos le fue asignada un área en el extremo sur del recinto, una colina de fuerte inclinación ocupada por una hermosa población de árboles. Tal y como se describe en uno de los textos oficiales que se publicaron justo antes de la Exposición, se esperaba la construcción de un marco excepcionalmente digno y bello, "en armonía íntima con la naturaleza y el significado de la exposición"<sup>55</sup>.

Al pie de la colina, se había construido un pequeño lago (Fig.60-Fig.62), que, junto a la ladera, otorgaba a los pabellones de la Asociación una ubicación particu-



61

62

Fig.61 y Fig.62. Plano de la Exposición Conmemorativa de Gotemburgo (Jubileums Utställningen i Göteborg), de 1923. El plano fue publicado para la ocasión en un documento que describía los distintos pabellones y actuaciones en el recinto. El pabellón Verkstaden se situa arriba, en el extremo izquierdo de la imagen. Se representa a su vez el lago que se construyó al pie de la colina.





BYGGNADEN FÖR KONSTHANTVERK OCH KONSTINDUSTRI  
FASAD MOT STORA GÅRDEN.

Fig.63. Dibujo de Hakon Ahlberg del pabellón para la Artesanía y la Industria del Arte de la Asociación sueca de Artesanía en la Exposición Conmemorativa de Gotemburgo de 1923.



Fig.64. Interior del Pabellón para la Industria del Arte (Konsindustriens byggnad). Hakon Ahlberg. 1923. Ascendiendo por la colina, los paramentos se cubrían de bajo relieves, frescos y vidrieras que se hacían eco de la tierra y de los vientos.

53. La ampliación del programa se aprobó el 23 de octubre de 1919. El pabellón fue encargado a Hakon Ahlberg, que trabajaría en colaboración con los arquitectos responsables de la exposición, el grupo A.R.E.S., formado por Arvid Bjerke y Ragnar Swensson, Ernst Torulf y Sigfrid Ericson.

54. Se conservan algunas notas y fotografías en un documento editado con ocasión de la Exposición. También se conservan los planos originales en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. Asplund se refiere al mismo en un artículo publicado en *Byggmästaren* en 1923.

55. Utställning au konsthantverk och konstindustri. Ett tempel åt svensk konstflit på Göteborgs utställningen. Särtryck ur svenska dagbladet 3 september 1922. p.5

56. AHLIN, Janne. *Sigurd Lewerentz Architect*. Stockholm: Byggförlaget. 1987.p.68. En inglés en el original.

larmente hermosa. La presencia del agua reforzaba la naturaleza de la ciudad, que organizada en torno a la desembocadura del río Gota, había surgido como ciudad marítima y comercial. Con el proyecto en construcción, a media ladera, en el recorrido ascendente, se encontró un lugar para el pabellón de la Sociedad Verkstaden. El terreno disponible, un pasaje de unos 13 metros de ancho al oeste del edificio de la Asociación, carecía de acceso desde los espacios públicos de la exposición. Al sur quedaba limitado por la propia colina y al norte, por el hermoso parque que descendía abruptamente hacia el estanque. Los pabellones de la Asociación harían de antesala. En pocos meses, Wernstedt y Lewerentz desarrollaron el plan de actuación en colaboración con el curador Erik Wettergren y el comisionado especial de la Asociación, Edward Hald.

Lewerentz describe así el lugar:

*“Era extremadamente difícil, en ese terreno angosto entre altas colinas y altos árboles viejos - que en ninguna circunstancia debían ser dañados-...”*<sup>56</sup>

El edificio de la Asociación, diseñado por Ahlberg, era, a pesar de sus referencias a los elementos de la naturaleza, un edificio fundamentalmente cerrado, estrictamente organizado en torno a un pasillo central<sup>57</sup>(Fig.63, Fig.64). En el pabellón Verkstaden, Wernstedt y Lewerentz trataron, por el contrario, de conectarse de forma intensa y directa con el paisaje y las preexistencias de alrededor. Los arquitectos dividieron el proyecto en distintos espacios, casas casi independientes, ordenadas en fila, dejando la ladera atrás, como fondo de lo construido (Fig.65, Fig.66). Las cubiertas a cuatro aguas, con pendiente muy pronunciada, traían el recuerdo de la

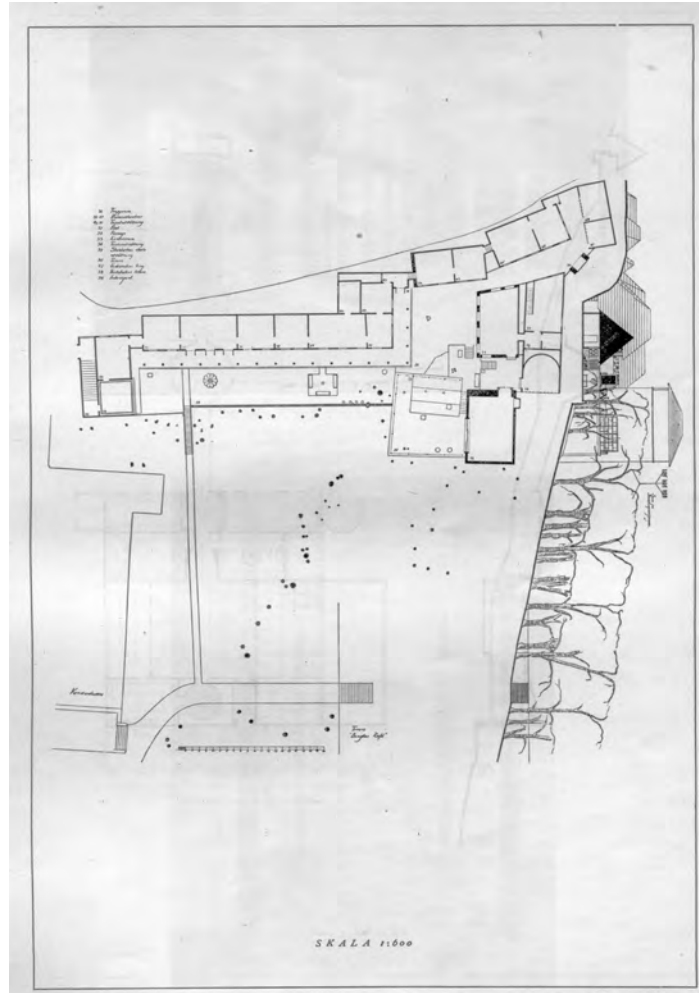


Fig.65. Planta y sección del pabellón Verkstaden en la Exposición conmemorativa de Gotemburgo de 1923. El terreno disponible, un pasaje de unos 13 metros de ancho al oeste del edificio de la Asociación, carecía de acceso desde los espacios públicos de la exposición. Al sur quedaba limitado por la propia colina y al norte, por el hermoso parque que descendía abruptamente hacia el estanque. En el último momento, al final del recorrido, se añadió una nueva sala que avanzaba sobre la pendiente. (en la imagen, ligeramente más oscura). Era un espacio reservado para la ciudad de Estocolmo, donde se expusieron maquetas y planos del nuevo Ayuntamiento de Östberg, recién finalizado.

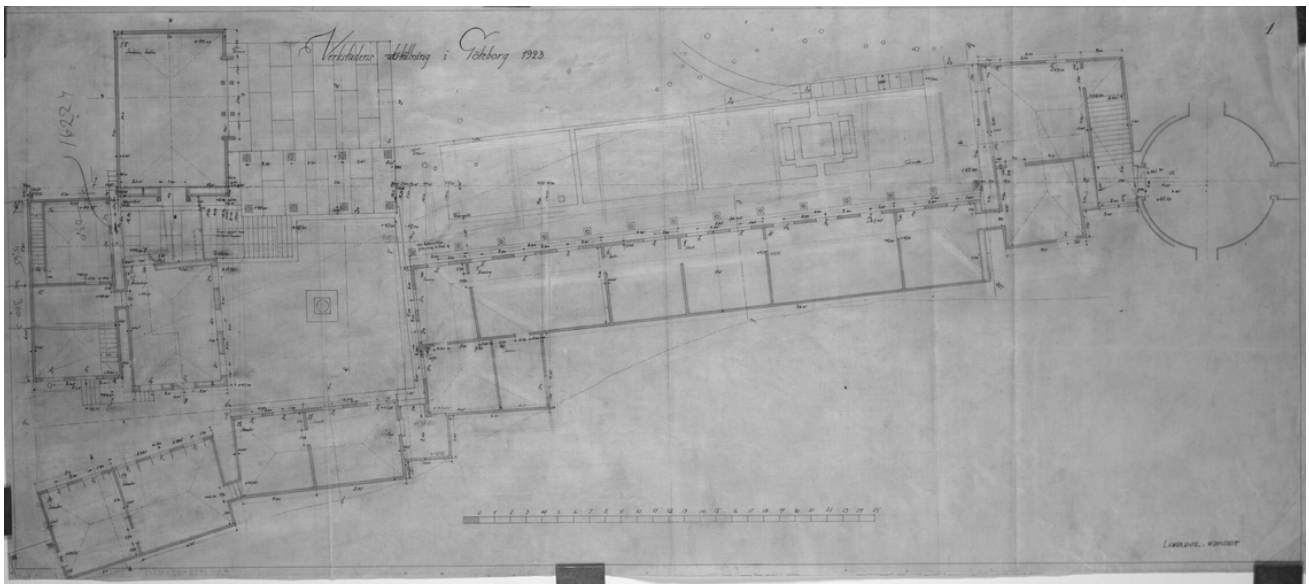


Fig.66. Plano original de la planta del pabellón Verkstaden en la Exposición conmemorativa de Gotemburgo de 1923. Firmado por Sigurd Lewerentz y Melchior Wernstedt. 1922. ArkDes. Distintos espacios, casas casi independientes, ordenadas en fila, dejando la ladera atrás, como fondo de lo construido. Los delicados giros y dislocaciones de unos cuerpos respecto a otros evocan la arquitectura anónima, tradicional, la de sus maestros y la que habían contemplado en sus viajes por el Mediterráneo.



Fig.67. Pabellón Verkstaden. Melchior Wernstedt y Sigurd Lewerentz.1923

57. Era un edificio fundamentalmente cerrado, pero al interior, la naturaleza se hacía igualmente presente. Ascendiendo por la colina, los paramentos se cubrían de bajo relieves, frescos y vidrieras que se hacían eco de la tierra y de los vientos. También de la luz que, al atravesar los vidrios coloreados, traía el recuerdo de un fuego primitivo. Otras intervenciones simbolizaban las distintas ramas de las artes y oficios suecos, en consonancia con lo expuesto. Los trabajos con textiles, vidrio, loza y porcelana, encuadernación y tipografía, metales preciosos y comunes, eran muestra de las capacidades del momento.

58. ASPLUND, Erik Gunnar: "Imágenes con anotaciones de los edificios de diseño industrial de la Exposición de Gotemburgo". en ASPLUND, Erik Gunnar. *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, 2002. p.96.

59. La construcción del Ayuntamiento se había prolongado durante 12 años. Su dedicación, en este segundo período, le llevó a ser nombrado arquitecto responsable de los trabajos durante las vacaciones que tomó Östberg en los veranos de 1917, 1918 y 1919.

cabaña tradicional y reforzaban el carácter de las casas cercanas. En palabras de Asplund:

*"Todo un pequeño pueblo estaba expuesto. Ilusión total"*<sup>58</sup> (Fig.67)

En el último momento, al final del recorrido, se añadió una nueva sala que avanzaba sobre la pendiente. Era un espacio reservado para la ciudad de Estocolmo. A la vuelta de sus viajes por el Mediterráneo, en 1916, Wernstedt había retomado los trabajos en el Ayuntamiento. Técnica y formalmente complejo, su construcción se había prolongado a lo largo de toda la década, durante más de doce años. Su dedicación y capacidad organizativa, y su formación técnica y artística le llevaron a ser nombrado arquitecto director de la obra, durante los periodos en los que Östberg estaba ausente<sup>59</sup>. Cuando Wernstedt terminó su colaboración, en el año 1921, cuando comenzaba el proyecto del pabellón, las obras estaban casi terminadas. Los nuevos muros de ladrillo habían reducido el espesor y la gravedad de los primeros de piedra. Se habían abierto huecos más amplios y construido galerías que aligeraban la masa inicial. Östberg había compuesto en ese tiempo, inspirado por la experiencia en el Mediterráneo de sus jóvenes colaboradores, el trenzado rítmico de habitaciones que componen el edificio. También había dado forma al vestíbulo exterior de columnas a través del cual, el Ayuntamiento avanza sobre la Riddarfjärden. La campana de granito, algo tosca y pesada, que debía rematar la gran torre de la esquina en el proyecto original, se había sustituido por una linterna de cobre, más ligera, sencilla y elegante, coronada, como la torre del antiguo castillo, con las tres coronas doradas, símbolo de la tradición (Fig.68). Las nuevas fachadas se

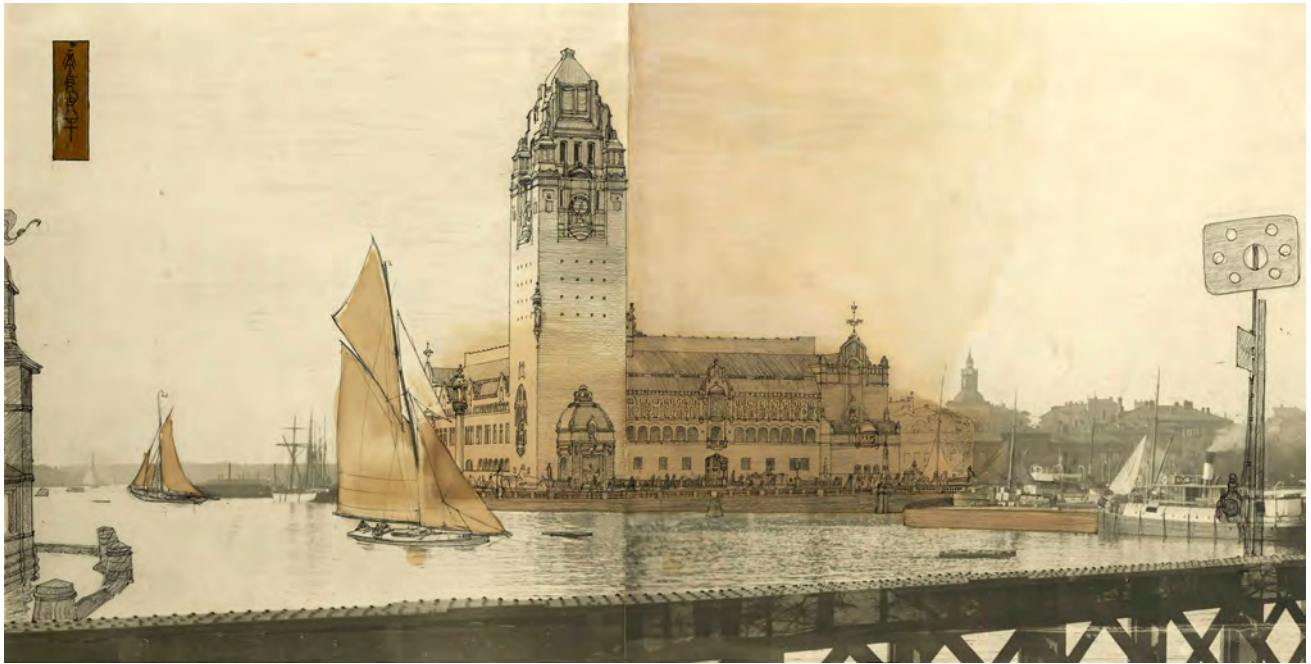


Fig.68. Montaje, dibujo y fotografía, de la propuesta presentada por Ragnar Östberg para el nuevo Ayuntamiento de Estocolmo. Perspectiva desde el puente del ferrocarril. (fecha aprox.1910) La campana de granito, algo tosca y pesada, que debía rematar la gran torre de la esquina en el proyecto original, se sustituirá, en versiones posteriores, por una linterna de cobre, más ligera, sencilla y elegante, coronada, como la torre del antiguo castillo, con las tres coronas doradas, símbolo de la tradición.

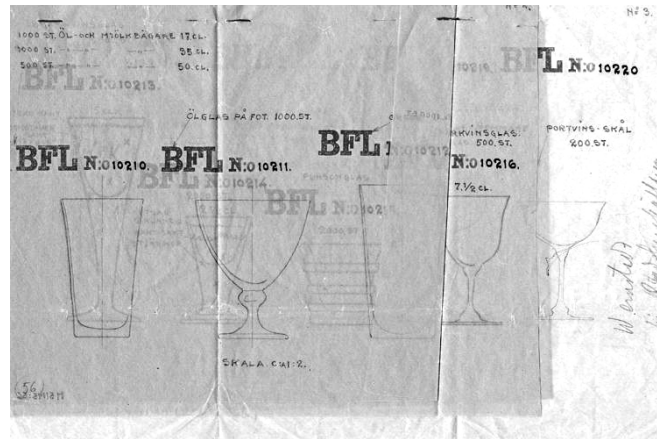


Fig.69. Dibujos de la cristalería para la bodega del nuevo Ayuntamiento de Estocolmo (Stadhuskallaren) escala 1:2. Encima de cada vaso se indica la cantidad y el color. 1920-1924. ArkDes.

hacían eco del agua y sus reflejos.

El carácter, alegre y ligero, se había trasladado también al interior. Los espacios habían dejado a un lado la recargada decoración inicial y se habían vuelto más contenidos. Wernstedt trabajó intensamente en el sótano, de enorme complejidad técnica, y en los interiores de la bodega, para los que diseño incluso muebles, lámparas, vajillas y cristalerías (Fig.69). La mitología medieval del salón dorado dio paso, en las últimas salas, en ese momento en construcción, a una nueva moderación, más liviana, casi aérea, que evocaba el paisaje alrededor. Así como la tierra se había ido extendiendo por el agua y había cambiado de forma gradual el carácter de la ciudad y el archipiélago de Estocolmo, también el Ayuntamiento parecía haber ido adaptándose a lo largo de la década a la topografía y a la orientación<sup>60</sup>. Los distintos espacios, interiores y exteriores, se unían entonces en aparente libertad, de forma imperfecta, como la tierra y el agua, en una secuencia de habitaciones, calles, pórticos y plazas que parecía construida por la propia naturaleza. El edificio era una interpretación de la ciudad misma (Fig.70).

La inauguración del Ayuntamiento, en mayo de 1923, coincidió con el inicio de la Exposición Universal de Gotemburgo, en el solsticio de verano de ese mismo año. En la sala del pabellón Verkstaden se exhibieron dibujos, planos y maquetas del Ayuntamiento en los que Wernstedt había intervenido. El inicio y el final de la década coincidieron en aquella pequeña habitación, justo cuando Wernstedt comenzaba su actividad docente. En sus clases, aún en los años 30, acudían a su mente los recuerdos de esta primera obra.

Como decíamos, el pequeño pabellón construye el pensamiento y las experiencias de los años previos. Viajes y escritos resuenan en la reunión alegre y des-

60. A mediados de 1913, Östberg trabajaba en una serie de planos en los que trataba de demostrar cómo, desde la Edad Media, la tierra se había ido extendiendo por el agua y había cambiado de forma gradual el carácter de la ciudad y el archipiélago de Estocolmo. Wernstedt colaboró en esta propuesta que intentaba restablecer el carácter original del archipiélago, como lugar no permanente de encuentro entre la tierra y el agua, la ciudad y la naturaleza. MÅRTELIUS, "El legado de Ragnar Östberg" en FANT, Åke y otros. Erik Gunnar Asplund, López-Peláez, José Manuel (Ed.). Barcelona, Stylos, 1990. pp. 65-76

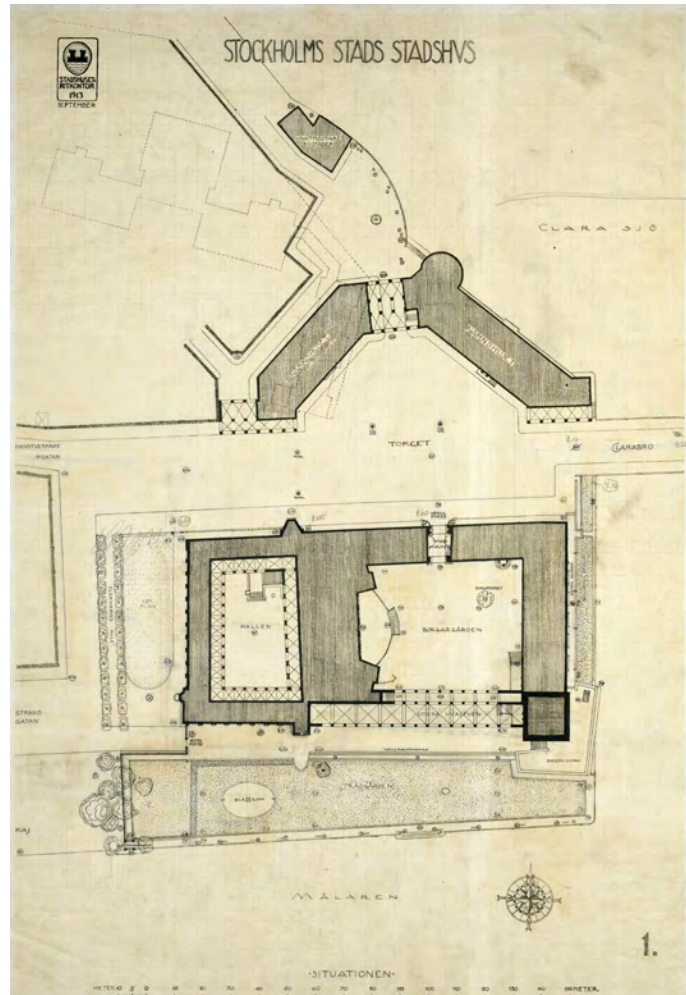


Fig.70. Plano de la propuesta presentada por Ragnar Östberg para el nuevo Ayuntamiento de Estocolmo. (Fecha aprox.1910). Así como la tierra se había ido extendiendo por el agua y había cambiado de forma gradual el carácter de la ciudad y el archipiélago de Estocolmo, también el Ayuntamiento parecía haber ido adaptándose a lo largo de la década a la topografía y a la orientación<sup>60</sup>. Los distintos espacios, interiores y exteriores, se unían entonces en aparente libertad, de forma imperfecta, como la tierra y el agua, en una secuencia de habitaciones, calles, pórticos y plazas que parecía construida por la propia naturaleza. El edificio era una interpretación de la ciudad misma

61. ASPLUND, Erik Gunnar. "Imágenes con anotaciones de los edificios de diseño industrial de la Exposición de Gotemburgo". En ASPLUND, Erik Gunnar. *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, 2002. p.92 y p.96.

62. WAHLMAN L. Israel, "Rumkonsten på "Verkstadens" Utställning". *Teknisk Tidskrift - Arkitektur*. 1920, n.XII, Diciembre. pp.157-.168

63. Föreningen Verkstadens 1:sta Utställning se celebró en septiembre de 1920 en la Galería Liljevach y fue la primera exposición del grupo Verkstaden, fundado el 6 de mayo de 1918. Arquitectos y artistas que promovían el trabajo artístico para el diseño interior del hogar sueco. Interiores y objetos formaban, según su visión, un conjunto indivisible. Esta formada por entonces por 28 componentes, 15 de ellos arquitectos. Entre estos, Asplund, Wernstedt, Lewerentz, Stubelius, Bensow, Almqvist, Ahren... Wernstedt expuso un dormitorio. Asplund una sala de música y una cámara para una mujer. Lewerentz presentó un salón que incorporaba una sala de música. En su caso, los muebles estaban fabricados por Carl Johansson, la alfombra diseñada por Märta Gahn, el reloj era de R. Engström, y las pinturas y esculturas eran del artista G. Torhamn.

preocupada de habitaciones que se suceden en el pabellón. Los delicados giros y dislocaciones de unos cuerpos respecto a otros evocan la arquitectura anónima, tradicional, la de sus maestros y la que habían contemplado en sus viajes por el Mediterráneo. Está presente la matemática. Vanos y macizos, columnas y cubiertas se proporcionan cuidadosamente. Está también presente el arte y la vida al aire libre que anhelaron. Una sucesión de terrazas extiende los espacios interiores, aquellos que querían ser paisaje, bajo las ramas de los árboles. El sol se abre camino entre la sombra del espeso follaje, sobre la colina, encima del parque, y penetra en el interior. Asplund, en un breve texto publicado después de la inauguración del edificio, resalta la tranquilidad y unidad que transmite la construcción del conjunto, de aquella atmósfera, el orden y la repetición de las columnas, la sucesión serena de luces y sombras, el sonido y la presencia del agua (Fig.71-Fig.72).

Los espacios, continúa Asplund en su breve texto sobre el pabellón Verkstaden, en tiempos de exaltación de la tecnología y la industria:

*"[...] no son racionales, y quizá por ello no sean adecuados para su uso [...] no serían en absoluto importante por su tamaño o sus logros innovadores, pero sí lo es por algo que uno piensa, y que es la joven voluntad artística de nuestra edificación actual y futura"* <sup>61</sup>

Al interior, los muebles y objetos eran diseños sencillos, sobrios y funcionales. No hay más constancia de las habitaciones que se expusieron, tan sólo alguna fotografía parcial, pero podemos servirnos de los comentarios publicados en el número de diciembre de la revista *Arkitektur* de 1920 <sup>62</sup>, con ocasión de la primera exposición Verkstaden celebrada en la misma galería Liljevach en septiembre de



Fig.71. Pabellón Verkstaden. Melchior Wernstedt y Sigurd Lewerentz. Exposición Conmemorativa de Gotemburgo, 1923. Está presente la matemática. Vanos y macizos, columnas y cubiertas se proporcionan cuidadosamente. Está también presente el arte y la vida al aire libre que anhelaron. Una sucesión de terrazas extiende los espacios interiores, aquellos que querían ser paisaje, bajo las ramas de los árboles.

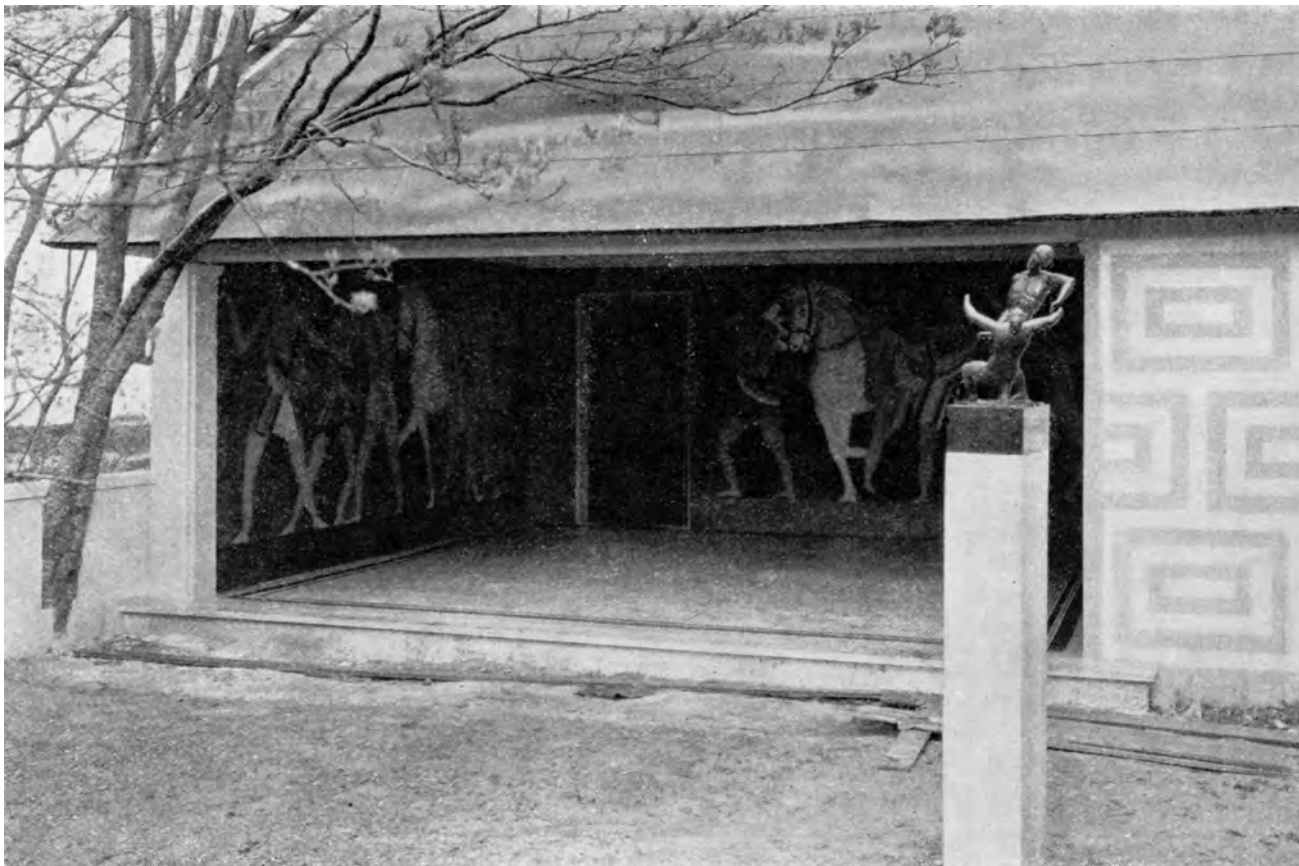
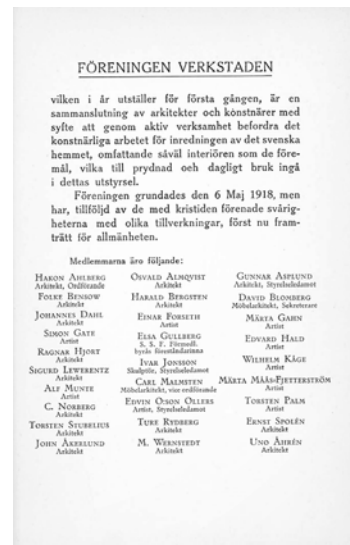
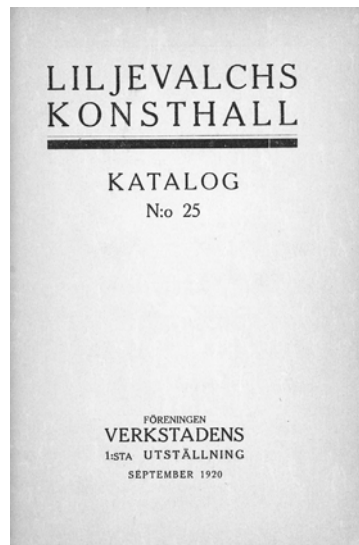


Fig.72. Pabellón Verkstaden.  
Melchior Wernstedt y Sigurd  
Lewerentz. Exposición Conme-  
morativa de Gotemburgo, 1923.  
El paisaje exterior penetra y se  
hace presente en el interior.



73 74

Fig.73. Portada del catálogo de la primera exposición Verkstaden (Föreningen Verkstadens 1:sta Utställning) que se celebró en septiembre de 1920 en la Galería Liljevach y fue la primera exposición del grupo Verkstaden, fundado el 6 de mayo de 1918.

Fig.74. Página interior del catálogo en la que se señala la relación de participantes, entre ellos Wernstedt, Lewerentz y Asplund.

ese mismo año<sup>63</sup>(Fig.73, Fig.74). En la publicación, Lars Israel Wahlman, dedica un párrafo a la sala de música diseñada por Lewerentz, que puede servir como ejemplo de una sensibilidad común. La habitación es fundamentalmente un interior, un espacio concreto, y, sin embargo, leyendo sus palabras, uno cree estar ante la descripción de un paisaje inabarcable. El escrito de Wahlman habla de materiales y objetos, de proporciones y geometría, pero también de los colores del cielo de la tarde sobre los techos, de paredes que son horizontes donde se contempla el ocaso a través del follaje de los árboles, de suelos que son parterres de turba, de la niebla de septiembre fuera de las ventanas, del silencio de la tarde sobre la habitación...

“Una habitación de un -sentimiento- infinito”<sup>64</sup>

El proyecto parecía haberse extendido más allá de sus límites construidos. Los objetos, como la arquitectura, establecen con sus medidas, proporciones, colores y texturas una relación de continuidad con el territorio natural y cultural. El pabellón es habitación y es naturaleza. Es interior, y es paisaje al mismo tiempo. Un ambiente construido desde la conciencia de un lugar más amplio.

Desde un principio, antes de dibujar la primera propuesta, antes incluso de preocuparse por la función, o por la propia arquitectura, los arquitectos sintieron la necesidad de conocer con precisión los elementos que componían el paisaje sobre el que iban a intervenir. Para la preparación de la Exposición, se habían dibujado mapas históricos que mostraban con precisión, con nuevas técnicas, el crecimiento y la evolución de la ciudad en los últimos tres siglos, desde 1624 a 1921. Recogían la actividad del hombre, pero también la acción de la Naturaleza. Nombraban y

64. “Det är ett rum med ett oändligt -sentiment-” WAHLMAN L.Israel, “Rumkonsten på “Verkstadens” Utställning”. *Teknisk Tidskrift – Arkitektur*. 1920, n.XII, Diciembre. p.161. En el artículo se recogen los comentarios de Lars Israel Wahlman sobre los distintos interiores exhibidos. Las propuestas de Asplund recibió buenos comentarios. Son naturales y refinadas al mismo tiempo, escribió. No así el dormitorio que propuso Wernstedt, que resultó incomprendido. Los detalles son finos y el espacio desprende una idea de confort suave, pero “en él, uno se siente sobrecargado y rígido” escribió Wahlman. La exposición es un primer ensayo, que, a pesar de sus imperfecciones, resulta inspirador.

64. SÖDERGREN, Arvid. *Beskrivning till historiskt kartverk över Göteborg upprättat för Jubileumsutställningen i Göteborg*. Göteborg: 1923. Mezäta Wald. Zachrissons Boktryckeri AB. Algunos eran reproducciones facsímil de gran precisión. Otros, los del año 1800 en adelante, se realizaron a mano. Se pensó en hacer uso de los planos históricos, pero presentaban errores importantes. Se decidió entonces elaborar nuevos planos, recuperar en parte los más antiguos y redibujar los más imprecisos. Arvid Södergren, ingeniero del Ayuntamiento de Gotemburgo, se encargó de los trabajos. Comenzaron en mayo de 1917. Se examinaron archivos históricos, mapas antiguos, planos de construcción originales, y para las propiedades privadas, viviendas, industrias, granjas y explotaciones agrícolas, se consultaron planos proporcionados por agencias de seguros contra incendios, actas del juzgado de paz y otros medios que aportaron luz y fidelidad a los mismos.

65. ASPLUND, Erik Gunnar. "Imágenes con anotaciones de los edificios de diseño industrial de la Exposición de Gotemburgo". En ASPLUND, Erik Gunnar. *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, 2002. p.100.

situaban las colinas que rodeaban la primera ciudad, la huella de las antiguas murallas y el curso cambiante del río, sus meandros, sus desviaciones y su profundidad. Los distintos trazados mostraron la ciudad como un paisaje complejo, natural y construido al mismo tiempo. La sucesión de planos ayudó a entender el paisaje como un territorio en evolución y reforzó la necesidad de planificar y reordenar, de podar por unos lados y reverdecer por otros la ciudad como sí de una planta en crecimiento se tratase. Junto a estos mapas se realizaron otros que estudiaban la estructura geográfica y geológica, el clima, la flora y la fauna, la costa, el mar y más allá, con sus fenómenos cambiantes, que hacían visible, como por primera vez, la naturaleza de Gotemburgo<sup>65</sup> (Fig.75, Fig.76).

Desde el lago, entre los árboles, el pabellón apenas resultaba visible. Frente a la solemnidad de otros edificios, de las grandes salas de máquinas, de los espacios públicos, el lugar construido por Wernstedt y Lewerentz era de una deliciosa intimidad. En alguna forma es doméstico, provisional y cotidiano, como una casa grande, pero se percibe a su vez, en esta pequeña pieza, un cierto anhelo de universalidad y permanencia.

Gotemburgo, después de la primera guerra mundial, bullía de actividad y optimismo. Los arquitectos acompañaron reforzaron con su arquitectura, con sus objetos e interiores, este sentimiento, que empujaba la sociedad hacía delante. Técnica y arte conectan la arquitectura con el paisaje físico y cultural. También con la vida, con el ritmo que acompasa el sentir del habitante con el lugar y con su tiempo.

Asplund termina:

*"...se trata de un idilio maravilloso"*<sup>65</sup>



75

76

Fig.75. Plano histórico perteneciente a la publicación de Arvid Södergren, *Descripción del mapa histórico de Gotemburgo*, (*Beskrivning till historiskt kartverk över Göteborg*).

Fig.76. Portada de la publicación de Arvid Södergren. Para la preparación de la Exposición, se habían dibujado mapas históricos que mostraban con precisión, con nuevas técnicas, el crecimiento y la evolución de la ciudad en los últimos tres siglos, desde 1624 a 1921. Recogían la actividad del hombre, pero también la acción de la Naturaleza. Los distintos trazados mostraron la ciudad como un paisaje complejo, natural y construido al mismo tiempo.

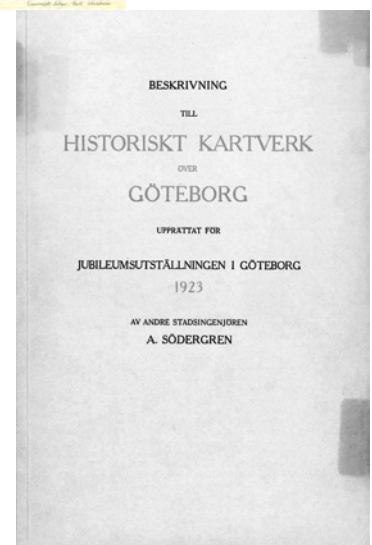




Fig.77. Fotografía incluida en el documento editado con ocasión de la Exposición Conmemorativa de Gotemburgo de 1923. El ambiente festivo invade la exposición y la ciudad en el verano de 1923

66. En su ensayo *On the optical sense of form: A contribution to Aesthetics* publicado en 1973.

67. SIMMEL, Georg: "Philosophie der Landschaft". En: GALLWITZ, Sophie Dorothea, HARTLAUB, Gustav Friedrich, SMIDT, Hermann (eds.): *Die Gildenkammer. Eine bremische Monatsschrift Bremen*, 1913. Vol.3. N.º.II. pp.. 635-644.

Los arquitectos se preocuparon por la construcción de las cosas, no por el estilo, y así el mobiliario, en cierta manera tenía una cierta condición anónima. Con las formas sencillas de las cosas, derivadas de la construcción, se construye la casa. Las cosas reunidas nos evocan un estado de ánimo, que a su vez nos hace percibir eso mismo en las cosas, lo que confirma este estado de ánimo. Estas mismas ideas fueron recogidas mucho más adelante por Christopher Alexander en su libro *El Modo Atemporal de Construir* publicado en 1979.

La serenidad del pequeño pabellón Verkstaden recibe bien este ambiente festivo que invade la exposición y la ciudad en el verano de 1923 (Fig.77)

La idea de que una percepción externa podía tener su continuidad en una sensación interna había sido estudiada de forma más concreta algunos años antes por diversos autores alemanes, entre ellos Robert Vischer, en 1873<sup>66</sup>. Unos años más tarde, en 1903 y 1904 se publicaron sobre este tema dos trabajos que resultaron con el tiempo relevantes. Theodore Lipps escribe *Foundation of Aesthetics*, en 1903 y Johannes Volkelt, su ensayo con el mismo título, en 1905. Ambos autores examinan de forma exhaustiva la relación entre las cosas y los estados de ánimo en que estas cosas nos sitúan. Se desconoce hasta qué punto estos libros llegaron a Suecia a través de Dinamarca, pero es relevante señalar la importancia que adquirieron estas ideas en el entorno cercano. Ya se ha comentado la experiencia vital de Larsson en su casa de Darlana, que todos contemplaron. Adolf Loos, en un ensayo llamado *Architektur*, escrito en 1909, poco antes de su conferencia *Ornamento y Delito* en Copenhague, en 1911, habló sobre la capacidad de la arquitectura para formar un estado de ánimo, es decir, una forma integral de comportarnos internamente. En estas publicaciones la palabra atmósfera o ambiente, aparece en repetidas ocasiones. Para estos autores, la labor del arquitecto no consiste en seguir un estilo, sino en reestablecer la conexión entre la casa, las cosas, el lugar y el habitante. Una especie de *empatía*. Por entonces los arquitectos ampliaron el ámbito de su acción. Se preocuparon por la escala más grande, el territorio, por la ciudad, pero también por lo más pequeño; por la construcción de esas sencillas cosas que habitaban y construían la casa. Juntas formaban un paisaje, en el sentido en el que poco más



Fig.78. Abono temporal para la Exposición Conmemorativa de Gotemburgo de 1923, n° 4504. Anshelm, en la fotografía, tenía 9 años. El precio, 5 coronas, era un cierto esfuerzo económico para la época. Fotografía cedida por Per Qvarnström

tarde se refirió Georg Simmel, en su ensayo *Filosofía del paisaje*<sup>67</sup>, de 1913.

En Chalmers, Wernstedt regresaba a este momento para mostrar a sus alumnos hasta donde debía extenderse la acción del arquitecto. Junto a iglesias y cementerios medievales, estos ejemplos hablaban de algo más que de la construcción de un objeto concreto. Mostraban una arquitectura en contacto con la vida. Construir era ampliar y completar lo dado, lo físico y lo emocional, un estado de ánimo, tratando de conectar lo más extenso y lo más íntimo, el paisaje alrededor y el paisaje interior, el territorio con la parte más primitiva y esencial del ser humano.

El paisaje, la ciudad, la habitación y los objetos, y lo que ocurre dentro de nosotros mismos serán en adelante para estos arquitectos paisajes indivisibles.

#### 1.2.7 Lo primitivo y lo moderno. Un mundo, dos velocidades.

Cuando se celebró la exposición de Gotemburgo, Anshelm tenía 9 años. El evento, que conmemoraba los 300 años de la creación de la ciudad, llevaba una década preparándose y había despertado la curiosidad de sus habitantes<sup>68</sup>. Como señala Per Qvarnström, la familia de Anshelm había comprado un abono temporal para la exposición (Fig.78). El precio, 5 coronas, era un esfuerzo económico para la época. Durante aquel verano acudió en numerosas ocasiones al recinto, a pocos metros de su casa, acompañado de sus padres y hermanos<sup>69</sup>.

La exposición consiguió reunir por primera dos sentimientos encontrados. Por un lado, la confianza en el desarrollo tecnológico. Por otro, la añoranza de un modo de vida más básico, calmado, como el del artesano o el agricultor, en contacto con la naturaleza y la tradición.

Está aparente división había acompañado la actividad de los arquitectos a lo

68. La exposición llevaba años preparándose. Había nacido con la idea de celebrar los 300 años de la fundación de la ciudad. La ciudad recibió su estatuto real, por Gustavo Adolfo II, en 1621 y, en realidad, la fecha debía haber coincido con el año 1921, pero la Primera Guerra Mundial y la enorme y creciente amplitud en el planteamiento del evento provocaron un retraso de tres años hasta su inauguración el 8 de mayo de 1923

69. Su familia había comprado un abono temporal para la Exposición. Anshelm lo guardó toda su vida. Se conserva en los Archivos del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. El suyo era el número 4504. QVARNSTRÖM, Per. Klas Anshelm, Samlade Arbeten. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. p.17.

largo de la segunda década del siglo. En 1915, cuando se impulsó la actividad más pública de la Asociación Sueca de Artesanía, se manifestaba ya una división en el pensamiento de sus integrantes, incluso dentro del núcleo más interno, en la Junta de Dirección y el Comité de Acción. No es extraño. La Asociación no aspiraba a representar una unidad de pensamiento. Era más un foro de opiniones libres y diversas. Las posiciones más extremas compartían sin embargo un mismo principio, en sí, una profunda contradicción presente desde el inicio en el pensamiento renovador de Morris. Conservación y progreso radical. En el fondo, expresiones del mismo deseo de detener los efectos negativos de la sociedad industrial en la vida de las personas. La idea de Morris es, por un lado, gremial, medieval, como si mirara al pasado; por otro germina en ella la semilla de la arquitectura moderna<sup>70</sup>.

Su pensamiento abrió desde un principio dos caminos. Por un lado, una incipiente fe en la razón y un materialismo progresistas con raíces en la Ilustración del siglo XVIII, con una fuerte creencia en el desarrollo industrial y tecnológico, donde la comunicación y la integración mundial acelerada darían forma a una cultura espiritual nueva y más saludable. Por otro lado, un idealismo retrospectivo de una naturaleza claramente espiritual enraizado más atrás, en la Edad Media y en las ideas individuales y emocionales que buscaban la calma y la belleza. La estandarización, lo colectivo y la industria frente a la tradición, el individuo y el arte. En las siguientes décadas del siglo XX, arquitectos y artistas trabajaron más cerca o más lejos de esas posiciones, moviéndose libremente entre ellas, y trataron de encontrar un equilibrio en un mundo que parecía querer avanzar a dos velocidades.

Alain escribe en agosto de 1922, pocos meses antes de la inauguración de la Exposición de Gotemburgo:

70. KJERSTRÖM SJÖLIN, Eva: "Det konstnärliga och det hantverkliga. Modernisterna och deras föregångare". En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) *Aspekter på Modernismen*. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. pp.26-53

Fig.79. Silla con estructura de metal y cojín tapizado en cuero de Asplund para el cine Skandia. Pabellón para la industria del Arte en Gotemburgo, 1923. Fig.80. Sala de Maquinas. Gotemburgo 1923. El espacio expositivo más grande del recinto. Se expusieron cientos de artefactos industriales obsoletos

71. ALAIN. "Los felices agricultores". 28 de agosto 1922. En: ALAIN. Sobre la Felicidad. SÁNCHEZ DE ALEU, Dolores (Trad.). Madrid: Hermida Editores, 2015. pp.100-102

72. HOULZ, Anders. Industri Blir Historia: Göteborgsutställningen 1923 och industriaverts musealisering. En: Tekniska Museet. Daedalus: Tekniska museets årsbok. SJUNNESSON Helene (Ed.) Stockholm: 2004, 72, pp.10-33 La exposición de Gotemburgo ha sido descrita como un templo profano, donde los símbolos religiosos fueron reemplazados por símbolos mundanos. Los artefactos técnicos antiguos se colocaron en el altar mayor junto con la tecnología moderna. Juntos, formularon un mensaje que abordaba el hecho de que la industria sueca en parte tenía profundas raíces en el entorno sueco y en parte mostraba el camino hacia una nueva era sueca de grandeza, basada en la aptitud técnica y el desarrollo.



*"[...] habría que casar la industria con la agricultura, como se casan la viña y el olmo. Toda fabrica seria campesina y todo obrero de fabrica sería propietario de un campo soleado que el mismo cultivaría. Esta nueva Salento compensaría el espíritu inquieto con el espíritu sosegado"*<sup>71</sup>

En Gotemburgo, junto con los últimos avances tecnológicos se expusieron artefactos industriales obsoletos que pasaron a considerarse parte de la tradición. Se ponía de manifiesto con estos últimos que el origen de la industria, como el de la artesanía, como el de la vida misma, estaba profundamente enraizado en el entorno natural y cultural. De esta forma, el conocimiento de los elementos industriales pasados podía explicar el sentido de la tecnología del presente y el futuro próximo y hacerla de esta manera menos incomprensible, ajena y amenazante<sup>72</sup>. A su vez se expusieron objetos de las distintas ramas de las artes y oficios suecos, piezas de loza y porcelana, vidrio, textiles, trabajos de encuadernación y tipografía, metales preciosos y también comunes, realizadas con técnicas del pasado, que trataban de recuperar, apoyados en la tecnología, las cualidades de los ejemplos de la propia tradición y de tierras remotas. En el pabellón de la Asociación Sueca de Artesanía, Asplund mostraba las puertas de celosía del Cementerio Sur de Estocolmo, realizadas en Myra junto al herrero Petter Andersson, que se consideraron el ejemplo más magnífico de la herrería sueca moderna hasta la fecha. Tecnología y arte, industria y artesanía, así dispuestos, una junto a otra, formulaban un mensaje de reconciliación: a través de un regreso a los verdaderos orígenes se podía construir un nuevo comienzo<sup>73</sup>(Fig.79, Fig.80).

Lo primitivo y lo moderno convivieron en una misma escena como dos polos



Fig.81. Sala de máquinas. (Maskinhallen). Gotemburgo 1923. Anshelm acudió cada día para tomar apuntes.

73. FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a Critical History*. En STEWART, John. *Nordic classicism. Scandinavian architecture 1910-1930*. Londres: Bloomsbury Publishing Pic, 2018. p.9.

"Far From Wishing to turn the clock back, there was a feeling that through a return to the true, a new start might be made" (Lejos de desear hacer retroceder el reloj, había una sensación de que a través de un regreso a los verdaderos orígenes se podía establecer un nuevo comienzo)

74. LANDBERG, Anna: "Om det primitiva i det moderna". [De lo primitivo a lo moderno]. En *Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige*. ALIN, Margareta (Ed.) *Aspekter på Modernismen*. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. p.72 (Som den nya tidens oförstadda konstnär identifierar sig Gan med vilden, lika nära en ursprunglig natur som fjärran från en dödsdömd civilisation)

75. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.16

opuestos interconectados. Una vida más primitiva significaba volver a un estado inicial. Lo primitivo se identificó en ese tiempo con lo salvaje, lo verdadero, lo infantil e incorrupto, también con lo permanente, con lo clásico, "tan cerca de la naturaleza original como lejos de la civilización condenada"<sup>74</sup>

Durante la entrevista sobre la creatividad que Anshelm concedió a Harald Thafvelin, el catedrático de dibujo de la Escuela de Arquitectura de Lund, a finales de los años 70, poco antes de su muerte, mientras hablaban sobre la fantasía presente en la arquitectura del momento, el arquitecto había escondido las cajas que guardaban los cuadernos y trabajos de su adolescencia y madurez. En cambio, enseñó con orgullo un dibujo de su infancia cuidadosamente enmarcado. Sobre papel blanco había dibujado una locomotora. Estaba firmado. La caligrafía denota su corta edad. No así el dibujo, de una madurez extraordinaria.

La locomotora, un modelo de vapor obsoleto, era todo un símbolo de la industrialización del último siglo. Había estado expuesta en la Gran Sala de Máquinas, el espacio más amplio de todo el recinto expositivo en Gotemburgo (Fig.81). Como nos recuerda Qvarnström, Nils, su hermano mayor, recordaba cómo toda la familia seguía la evolución del dibujo<sup>75</sup> (Fig.82). Anshelm lo realizaba en casa, con regla, lápiz y rotulador negro, según los apuntes tomados cada día de visita a la exposición. Su carácter se deja sentir en este ejercicio de infancia. Su mirada manifiesta de forma inconsciente el carácter dividido de los tiempos.

El dibujo se sustenta en la precisión formal de la máquina. Recoge con rigor la geometría de cada una de sus piezas, también la forma en la que se ensambla con las demás. Es en cierta manera, concreto y abstracto al mismo tiempo. Formas y geometrías planas, enlazadas unas con las otras, que adquieren en nosotros un sig-

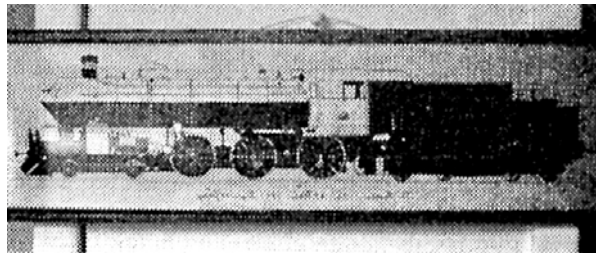


Fig.82. Dibujo de Klas Anshelm realizado cuando tenía 9 años. Qvarnström escribe: *“Lo enmarcó, con ayuda de su padre, y lo guardó toda la vida.”*

nificado reconocible. Se detiene en cada una de ellas y se aleja de nuevo para contemplar la idea de conjunto, el hermoso mecanismo, viejo y obsoleto, que parece posar inerte frente a sus ojos. Para Anshelm cada día de visita era una oportunidad para descubrir otro aspecto de las mismas cosas. Dibujar era una forma de mirar. Distinguir los detalles y al mismo tiempo reconocer su atmósfera, su medio, como quien disecciona un organismo vivo con el ánimo de penetrar en su naturaleza y en sus leyes. Un proceso de ida y vuelta, físico y al mismo tiempo imaginado. Un trabajo continuado, realizado sin prisa, que conectaba con el que aquella locomotora realizó en sus días.

El ferrocarril sueco había empezado a construirse en 1856, y en pocas décadas las localidades más distantes habían quedado conectadas por tren. En 1908, el primer Ford T salió de la línea de montaje y los automóviles cada vez más baratos habían conquistado gradualmente Suecia. Como hemos visto, los jóvenes viajaron por su país y también al extranjero. Tomaron trenes, barcos, bicicletas, hicieron autostop y caminaron por Europa y otros continentes. Se escribieron más diarios de viajes que nunca, se tradujeron libros y aprendieron idiomas. Las distancias se desvanecieron definitivamente. En todos los sentidos. La primera central telefónica se abrió en Suecia en 1880. Acercar tu oído a un receptor y escuchar a otro a varios días de distancia acercaba más a las personas, que parecían así formar parte de único ser. Dos años después de la Exposición, en 1925, se formó el Servicio de la Radio Sueca, y el mundo se trasladó a un millón de salas de estar de Suecia. La tecnología cambió en pocos años la forma en la que pensábamos sobre el espacio y el tiempo. Nada parecía tener límites.

Entonces, en 1923, todo parecía querer ir a otra velocidad. Los nuevos modelos

de locomotora eran más largos, más altos y potentes. Cilindros, cigüeñales, bielas, barras y ruedas, perfectamente ajustadas, funcionaban como un reloj, casi sin ruido, y la velocidad, dos kilómetros por minuto, se alcanzaba sin aparente esfuerzo. Aquel dibujo estuvo siempre colgado en la pared de su despacho. Era un objeto realizado con cuidado y atención, con una habilidad y una técnica de la que se sentía orgulloso, pero fundamentalmente, quiero pensar que era para Anshelm, un recuerdo del paisaje que habitó, y de una forma primigenia de contemplar el mundo. Revivía, en su presencia, el trayecto entre Gotemburgo y Ulricehamn, camino de Mark, el pueblo de sus abuelos. Las nuevas locomotoras acortaban el trayecto en media hora. Era un tiempo ganado, y sin embargo quizá, para Anshelm, era un tiempo perdido. El dibujo del automóvil flotando sobre la carretera y el carro tirado por caballos, con flores en un jarrón, sobre la capota, había contado ya una vida a dos velocidades. Dibujar la vieja locomotora, un objeto industrial, tecnológico pero primitivo y artesano, como dibujar el carro, era dibujar también los ríos, lagos, carreteras, valles y colinas, pueblos y ciudades que pasarían frente a él, más lentamente, haciéndole, a través de las ventanillas, participe del paisaje y de una vida calmada: granjas y graneros, campos de remolacha y patata, cereales, trigo, avena y cebada, pastizales cambiantes según las estaciones y el tiempo...<sup>76</sup>

76. La descripción de la experiencia del paisaje en la lenta locomotora se ha basado en el texto. ALAIN. "Velocidad". 2 de julio 1908. En: ALAIN. *Sobre la Felicidad*. SÁNCHEZ DE ALEU, Dolores (Trad.). Madrid: Hermita Editores, 2015. pp.84-86  
77. ALAIN. "Velocidad". 2 de julio 1908. En: ALAIN. *Sobre la Felicidad*. SÁNCHEZ DE ALEU, Dolores (Trad.). Madrid: Hermita Editores, 2015. pp.85-86

*"[...] vemos asomar las tormentas por detrás de las colinas, y como los carros de heno apresuran su marcha por los caminos. Otras veces, contemplamos los segadores envueltos en polvo dorado, y en aura vibrante de sol"*<sup>77</sup>

Una vida calmada con la que, seguramente desde entonces, soñó.

78. En la entrevista con Harald Thafvelin. La entrevista se incluyó en los estudios sobre creatividad iniciados en 1979 en el Departamento de Estudios Formales de la LTH. Se conserva una transcripción en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Traducida por el autor

80. En la exposición de Göteborg se mostró todo tipo de equipamiento industrial ya en desuso, elementos de la industria de la minería y textil y maquinaria de tiempos pasados. Muchos de ellos se trataron de mostrar en su ambiente natural con fieles y costosas reproducciones. Cuando no fue posible, se dibujaron escenografías que ambientaban el uso de los distintos inventos. Ferdinand Boberg, que había construido en 1903 el primer edificio en Suecia de ladrillo sin modelos clasicistas regulares, la oficina de correos de Vasagatan, en Estocolmo, muy cerca de la escuela Klara, se había encargado de dibujar escenografías que mostraban los equipamientos en su ambiente natural original. Eran dibujos atmosféricos, a lápiz, que, aunque apoyaban la condición útil de la industria, arrojaban, sin embargo, una cierta visión nostálgica del pasado.

*HT: Pintar, ¿es algo que has hecho?*

*KA: Si claro. Una cosa tiene que ver con la otra. He hecho hombrecillos y algunas esculturas. Al principio dibujaba objetos reales... Dibujé este tren. ¡Aquí! ¡Delante de ti!*

*HT: ¿Eso? ¿Sí? Por lo menos nos dejas ver algo.*

*KA: Sí. Estoy orgulloso de este...(dibujo)<sup>78</sup>*

Este fue el ambiente en el que Anshelm pasó su infancia y su juventud. No podemos saber si Anshelm ascendió por la colina rodeado de los frescos y bajorrelieves que se hacían eco de aquella tierra y de los vientos, ni si vio aquella luz que, al atravesar los vidrios coloreados, traía el recuerdo, en aquellas largas escaleras, de un fuego ancestral. Tampoco sí pudo contemplar las cerámicas, precisas, frágiles y primitivas, que Carl Petersen, en los últimos días de su vida, expuso en el pabellón danés, o los dibujos a lápiz en los que Boberg, rodeado de nuevas máquinas, hablaba de una vida más sencilla y natural<sup>79</sup>; sí sus manos pudieron tocar y beber el agua de las fuentes de Carl Miles o sus oídos escuchar su murmullo entre la alegría de la gente; si corrió y saltó por aquellas terrazas que Wernstedt y Lewerentz construyeron sobre la colina, entre las copas de los árboles, sí sus ojos se cerraron sorprendidos por un rayo de sol furtivo entre las hojas. Poco importaba a aquel niño que dos de los arquitectos principales de aquella exposición en su ciudad, fuesen a influir posteriormente en su propio desarrollo. Aquel ambiente quedó para siempre en su memoria (Fig.83).

Anshelm, con ayuda de su padre, enmarcó el dibujo y lo guardó junto a su abono temporal durante toda su vida. Años más tarde, las enseñanzas y recuerdos de



Fig.83. Un niño se sienta junto a la fuente *Najad* de Carl Miles en el gran patio, frente al Salón Conmemorativo y el Salón Marítimo (izq.) de la Exposición Conmemorativa del 300 Aniversario de la ciudad de Gotemburgo, celebrada en el verano de 1923.

Wernstedt conectaron con las experiencias de Anshelm y reavivaron en él esa conciencia primigenia, esa mirada casi infantil, quizá olvidada, que a partir de entonces mantuvo hasta el final.

#### 1.2.8 La mirada primigenia

También Morris, Ruskin y Thoreau habían hablado de la necesidad de mirar de otra manera. De mirar las cosas, como los niños, a través de la naturaleza, de ese “ojo inocente”, ingenuo, que ve las cosas como por primera vez...

*“sin conciencia de lo que significan”*<sup>81</sup>

Larsson, en los escritos que acompañan a sus ilustraciones, se refirió también a esa misma inocencia en la manera de contemplar el mundo, una mirada infantil para ver...

*“algo que en algún modo está oculto a los ojos del adulto”*<sup>82</sup>

En junio de 1923, coincidiendo con la inauguración de la Exposición de Gotemburgo, Rilke publicó *Elegías de Duino*. En ellas Rilke se refiere a la manera en la que nos acercamos a las cosas de este mundo. Habla de nuevo de los campos de flores, de los amantes y de los niños, los seres, dice, más próximos a la Naturaleza:

*“Todo es nuevo ante la mirada de sus ojos recientes”*<sup>83</sup>

81. Thoreau quedó especialmente cautivado por el concepto de Ruskin del “ojo inocente”, una forma de ver las cosas “sin conciencia de lo que significan”. RUSKIN, John, *Las obras de John Ruskin* Londres: Ed.ET Cook y Alexander Wedderburn. 1903-1912. Cap.15, p.27.

82. Citado en RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Sandra María. *El Romanticismo y la Integración de las Artes*. Universidad de Málaga. p.283.

83. RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino*. Segunda Elegía. Enero-febrero de 1912. RILKE, Rainer María, RULFO, Juan (versión). *Elegías de Duino*. Madrid: Sexto Piso, 2013. Segunda Elegía, (enero-febrero 1912). p.34 “Fuieste tú quien lo empezó. Era nuevo para ti, y ante la mirada de sus ojos recientes extendiste el mundo amistoso y apartaste el hostil”. Rilke se extiende en estas ideas en otras elegías y en otras obras. “*Busque lo hondo de las cosas*”, escribe en ese mismo momento en los Sonetos de Orfeo.

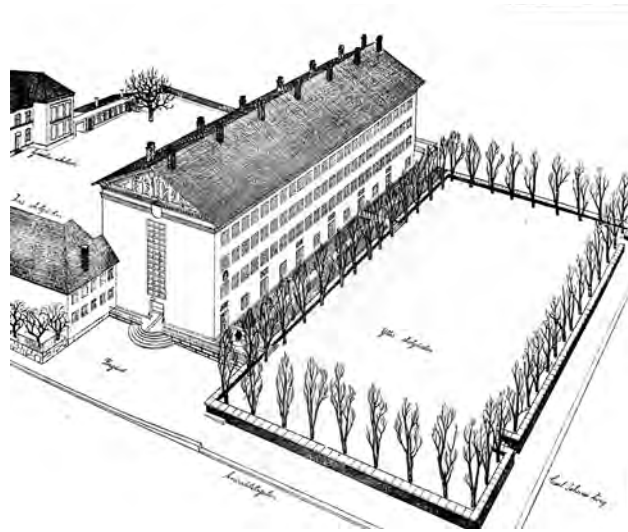


Fig. 84. Recinto exterior arbolado. Escuela Carl Johan, 1915-1924) Gunnar Asplund. Muy cerca de la casa familiar de Anshelm en Gotemburgo.

Entre 1939 y 1940, Wernstedt invitó a Asplund a dar unas clases en Chalmers<sup>84</sup>. Quizá, fue la única oportunidad que tuvo Anshelm de escuchar al arquitecto, que falleció tan solo unos meses más tarde. Conocía bien la escuela Carl Johan, el edificio de ladrillo, habitado por relojes, frescos y fuentes que Asplund había construido siguiendo las enseñanzas de la escuela Klara al principio de su carrera, entre 1915 y 1924, a pocos metros de su casa (Fig.84). En los años en los que Anshelm asistía a Chalmers, el maestro acababa de terminar, después de dos décadas de trabajo, la ampliación de los Tribunales de la ciudad. Su casa en Stennäs, había concluido en las mismas fechas y la obra del Cementerio del Bosque en Estocolmo llegaba, después de 25 años, a su fin. En sus últimas publicaciones en la revista *Byggmästaren*, entre 1936 y 1940, en los años en los que Anshelm cursa sus estudios, Asplund describe en textos consecutivos las que serán sus últimas obras<sup>85</sup>. Avanzaban en años de funcionalismo una posible evolución hacía una arquitectura más humana. Justo antes, en 1936, publica un extenso artículo titulado *Arte y Tecnología*. De nuevo se refiere a la necesidad de mirar de otra manera:

*“La opinión de que solo aquello que ha sido creado para ser percibido por la vista tiene que ver con el arte es un punto de vista muy limitado. No, también aquello que se percibe por los otros sentidos, a través de toda nuestra conciencia humana [...] puede tener que ver con el arte [...]. Es ahí donde radica lo artístico[...] En este orfanato de Viena el arquitecto ha pretendido crear un ambiente donde sea posible que los niños se sientan cómodos, se lo pasen bien, y se pueda mantener el orden. Las posibilidades de jugar y trabajar, la colocación ordenada de los cepillos de dientes [...] ha dotado de una correcta y humana organización al conjunto. Una acertada integración de arte y tecnología.”*<sup>86</sup>

84. Las cartas de invitación se conservan en el Archivo Regional de Västra Götaland y Gotemburgo.

85. “Statens Bakteriologiska Laboratorium” (*Byggmästaren*, 1936) “Spotstuga vid Hästnäs-viken” (*Byggmästaren*, 1938), “Göteborgs Radhus” (*Byggmästaren*, 1939) y “Krematorieb-ygget” (*Byggmästaren*, 1940) describían las obras recién terminadas de los laboratorios bacteriológicos del Estado en Huvudsta, su casa de vacaciones en Stennäs, la ampliación de los Tribunales de Gotemburgo y la construcción del Crematorio del Cementerio del Bosque.

86. ASPLUND, Erik Gunnar. “Konst och Teknik” [Arte y Tecnología] *Byggmästaren*, 1936. En: ASPLUND, Erik Gunnar. *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Madrid: El Croquis, 2002. pp.210-211.



Fig. 85. Klas Anshelm de niño, en bicicleta, en casa de sus abuelos. 1923. La vida calmada.

87. “[...] Además de reincorporar la seriedad y la laboriosidad a la arquitectura, restituyó las ganas de jugar, la candorosa ingenuidad a la par con la ironía, la aflicción exaltada de la catacumba y la sencillez alegre de la casa obrera”  
 PALLASMAA, Juhani, PAAVILAINEN, Simo. “Prólogo”. En: *Clasicismo Nórdico 1910-1930*. Museo de Arquitectura Finlandesa, PAAVILAINEN, Simo (Ed.) España. M.O.P.U, 1983, p.7.  
 88. PORPHYRIOS, Demetri, “Scandinavian Doricism. Danish and Swedish architecture: 1905-1930”. En PORPHYRIOS, Demetri. *Classicism is not a style*. Londres: Academy Editions/St. Martin Press, 1982. p.25. “Architecture is situated not on the fleeting surface of visible representation”  
 89. Ibid. p.29. “all practised concurrently classicism and vernacular in the hope of reflecting upon the “primary essence” of the architectural act”  
 90. Ibid. p.31. “Instead, architecture can exist only as a set of deformations, figures and accidents and of dispalyed, destroyed or modified elements bound together” in a sequence that underlines the relationship os style to construction”.

No parece casual que Asplund escogiese un orfanato como ejemplo. Para todos ellos, como para Anshelm, conectar con esta visión era conectar con la naturaleza en sus formas más sencillas, descubriendo de nuevo la inocencia y la fragilidad de las cosas, el poder salvífico del paisaje natural y cultural y su capacidad para conformar el espíritu y el carácter de quien lo habita (Fig.85).

### 1.2.9 Su aprendizaje y su lección

La actividad de estos arquitectos fue como un soplo de aire fresco. La fantasía y la exuberancia de la década anterior dejaron de entenderse como arquitectura. Fue un tiempo en el que se recuperó la laboriosidad, la seriedad, la precisión matemática y técnica, pero también el arte y la artesanía, la experimentación, “*las ganas de jugar, la candorosa ingenuidad a la par con la ironía*”<sup>87</sup>.

El estilo dio paso a la acción, al acto primigenio de construir. La arquitectura no se situó más en la superficie fugaz o en la representación visible de un estilo<sup>88</sup>. No fue vernácula, ni clásica, reflexionó “*sobre la esencia primaria del acto arquitectónico*”<sup>89</sup>. Para Jensen-Klint, la arquitectura brotaría en un futuro de forma natural de la propia tierra, una afirmación que bien podía haber sido enunciada por Morris, y por los maestros de la escuela Klara. Bajo esta mirada, la casa se presenta como una continuación de la actividad constructora de la naturaleza, esencial, primitiva y universal, y subraya la relación del estilo con la construcción y con el habitante<sup>90</sup>.

En esta arquitectura la Naturaleza y lo construido, arte y tecnología, forman una entidad orgánica y se reúnen en una idea común que conecta la casa con quien la habita. El habitante, pasa a ser algo más que un observador. Participa, y se conforma, como la arquitectura, a partir del ambiente que lo rodea. La casa y el habi-



Fig. 86. Melchior Wernstedt con alumnos y profesores de Chalmers. Alrededor de 1935, poco antes de que Anshelm acudiera a sus clases.

tante, también la escuela y el alumno, son entonces uno. Evolucionan de la misma forma. Como sucedió con Morris, también para Wernstedt y sus maestros, y en adelante para Anshelm, la voluntad de arreglar la ciudad y el paisaje, la casa y los objetos, pasaba por la voluntad de mejorar uno mismo.

Cuando Wernstedt ocupó un puesto responsable en el Comité de Construcción de Chalmers, en los años en los que Anshelm comenzaba sus estudios, preparó todos los planes para la expansión de la Universidad (Fig.86). A pesar de la escasez financiera, lo construido dio como resultado un ambiente funcional y agradable. Los alumnos podían escuchar desde el pasillo las reuniones que se producían. En las negociaciones para obtener la financiación Wernstedt, animado por el mismo espíritu de su juventud, luchaba por la calidad arquitectónica, técnica y artística, de los nuevos edificios:

*“[...] aquí los niños pobres vienen del desierto de Småland y nunca han experimentado ninguna cultura. Podrían venir aquí durante cuatro años y luego terminar en una oficina, donde se sentarían hasta la muerte, como esclavos, sin experimentar nada más. Por lo tanto, es nuestro deber, al recibir su educación aquí, darles una idea de los valores que la cultura y la belleza pueden ofrecer”<sup>91</sup>.*

Bajo esta sensibilidad, la escuela, la arquitectura, como hemos tratado de explicar, había comenzado para Anshelm años antes, antes de que Wernstedt dijera su primera palabra.

En la década de los años 30, en Chalmers, Wernstedt, como miembro del Comité de Construcción, construyó algunos edificios funcionales, pero comprometidos

91. El testimonio corresponde a Håkan Lindqvist, que trabajó en la oficina de arquitectura de Chalmers hasta 1962. (Här kommer de stackars gossarna (det var så gott som bara manliga studenter på den tiden) från småländska obygdén och har aldrig upplevt någon kultur. Så går de här i fyra år och hamnar sedan på något kontor, där de sitter till döddagar och slavar utan att få uppleva något annat. Det är alltså vår skyldighet att, medan de får sin utbildning här, ge dem en uppfattning om vilka värden kultur och skönhet kan bjuda.) <https://www.chalmers.se/institutioner/ace/utbildning/arkitekturskolan>. Traducido por el autor.



Fig. 87. Melchior Wernstedt. Instalación para prueba de barcos en el Instituto Tecnológico de Chalmers ( Statens Skeppsprovninganstalt) 1939-1940. ArkDes.

con el medio ambiente y con el ser humano, ejecutados con rapidez y con una sorprendente economía de medios. La instalación para pruebas de barcos era un edificio de más de 100 metros de longitud, con un barco que se desplazaba por la pendiente y el agua sobre un riel (Fig.87). También la Central Eléctrica y la Estación de Comunicación del Instituto responden a esta arquitectura industrial donde el arquitecto encuentra un equilibrio entre la estricta y necesaria funcionalidad y la pertenencia al lugar y la tradición. En el aula de física, donde asistía Anshelm, Wernstedt colgó cientos de botellas de cristal, suspendidas desde el techo con el cuello hacia abajo, que hicieron de aquel espacio un auditorio de excelente acústica. Era un pequeño invento, económico, artesanal, una pequeña acción artística, que demostraba, bajo su apariencia improvisada, un profundo conocimiento técnico. La crisis de posguerra redujo aún más los escasos medios económicos de la Universidad, pero Wernstedt siempre luchó por un lugar para la buena arquitectura y el arte

Sus alumnos recuerdan que en sus clases su carácter reservado se tornaba afable, alegre y comunicativo<sup>92</sup>. Pero Wernstedt nunca habló mucho de su obra. Tampoco, a pesar de que alcanzó cierta importancia, se publicitó en los medios. Apenas encontramos referencias a sus edificios en las historias de la Arquitectura, ni en las revistas de la época. Su figura ha pasado desapercibida para los estudiosos. Seguramente su arquitectura quedó detrás de la de sus compañeros, autores de ejemplos de mayor brillantez y relevancia.

No resulta fácil, por tanto, entender, a primera vista, la referencia explícita de Anshelm a Melchior Wernstedt, y su silencio respecto a otros arquitectos de su generación más señalados. Cabe pensar, como hemos tratado de ver, que, quizá, no fue tan sólo las técnicas aprendidas, ni su obra lo que permaneció en su memoria.

92. El testimonio corresponde a Håkan Lindqvist, que trabajó en la oficina de arquitectura de Chalmers hasta 1962. <https://www.chalmers.se/institutioner/ace/utbildning/arkitekturskolan>.



Fig. 88. Dibujo de juventud de Klas Anshelm. Probablemente dibujado en su viaje por Italia.

Quizá lo que inspiró la imaginación del joven Anshelm fue su capacidad para hacer visible el ánimo y el espíritu de una época; su educación en la escuela Klara, la obra de sus maestros, sus primeras experiencias, sus viajes, sus influencias y sus colaboraciones, en definitiva, la obra de aquellos que lo habían acompañado ( Fig.88)

Este fue su aprendizaje y su lección.

### 1.3. Hans Westman. La gracia frente a la gravedad

#### 1.3.1. La nueva arquitectura

Anshelm recibió su título de arquitecto el 19 de diciembre de 1940. Obtuvo las notas más altas en las asignaturas de Arquitectura, Historia de la Arquitectura, Dibujo técnico y Dibujo libre. Los cuadernos que se conservan de aquellos años muestran intacta su pasión por el dibujo. Al salir de Chalmers, empezó a trabajar en una empresa de ingeniería de Gotemburgo. Su padre trabajaba como ingeniero en el Ayuntamiento de la ciudad, y probablemente había pedido ayuda a alguno de sus contactos para conseguirle un puesto de trabajo. La Segunda Guerra Mundial había comenzado hacía algo más de un año y a pesar de que Suecia se había mantenido neutral, la actividad constructora se había reducido considerablemente, y con ella las posibilidades que tenía un joven arquitecto recién titulado de iniciar la profesión. En la entrevista a la que antes nos referíamos, Anshelm recuerda aquella primera experiencia con cierto sufrimiento:

*“[...] no pude dormir durante 4 meses de la ansiedad de no saber si lo había calculado bien. Era tecnología avanzada de hormigón. Aunque lo había estudiado, yo no tenía conocimientos de eso. No aprendí nada[...]”<sup>1</sup>*

Su interés no estaba ahí. No duró mucho. En seis meses dejó la empresa. Buscó trabajo en Estocolmo, como algunos de sus compañeros, pero no tuvo éxito. Sin embargo, en Lund, 200 km. al sur de Gotemburgo, en el extremo sur del país, Hans Westman tenía trabajo para él. Westman era todavía un arquitecto joven. Tenía por

1. THAFVELIN, Harald. “Samtal med Klas Anshelm”, *Arkitektur*. 1979, nº 7, Septiembre, pp.41-42. En la entrevista con Harald Thafvelin. Estaban presentes Klas Anshelm, Harald Thafvelin, Kerstin Barup y Mats Edström. Tuvo lugar el 21 de mayo de 1979, un año antes de su muerte. La entrevista se incluyó en los estudios sobre creatividad iniciados en 1979 en el dpto. de Estudios Formales de la LTH. Barup y Edström eran estudiantes de doctorado en el mismo departamento. Se conserva una transcripción en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. En sueco en el original. (*Jag kunde inte sova på fyra månader för om det var rätt räknat. Det var avancerad betong-teknik. Det kunde jag inte, även om vi hade lärt det. Det var inte så bra*)



Fig.1 Hans Westman, en el carrito, junto a sus seis hermanos, en 1906. Cada uno de ellos tenía algún talento que iba desde la poesía a la música, la narración de cuentos, o el dibujo.

2. Hans Westman se refirió a Wahlman con cariño en repetidas ocasiones, entre ella en una carta fechada 18 de enero de 1974, con 69 años, Westman escribe: *“me dio respeto por la profesión: era un verdadero arquitecto, del que hoy en día no quedan muchos ejemplos”*. En el original *“Han gav mig respekt för yrket-han var en riktig arkitekt varav ej många exemplar numera finnes”*. En el archivo de Hans Westman. (Hans Westman Arkiv). Tomás Tägil se refiere a esta relación en TÄGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalismen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996. p.62 y p.278.

entonces 35 años, solo nueve más que Anshelm. Había nacido en Uppland en 1905. En 1929, se había graduado en la KTH. Ese mismo año, en plena crisis económica, comenzó a trabajar para Lars Israel Wahlman, que había sido su profesor en Estocolmo. Wahlman, había sido maestro, como profesor asistente, de Ragnar Östberg y Carl Westman, y más tarde, como hemos visto, de Wernstedt y Lewerentz, a quienes conoció en tiempos de la Escuela Klara. Quizá, estas relaciones cruzadas tuvieron algo que ver en la oferta de trabajo que Westman trasladó a Anshelm. Wahlman era un arquitecto formado en los oficios y en el arte. En sus conferencias, en clase, de cierto tono moralizante, trasladaba su aprendizaje de principios de siglo. Hablaba de proporciones, luz, material y color, de durabilidad, intención y comodidad; también de reconectar bajo nuevas formas con una antigua tradición de tecnología de la construcción. En los meses que pasó en su estudio, Westman participó en algunos de sus trabajos religiosos, iglesias y capillas, donde se diseñaba hasta el más mínimo detalle. Interventó en la iluminación, en los textiles, incluso en el diseño de cálices y crucifijos, para los que colaboraba con artesanos y artistas. En esos años, junto al platero Jacob Angman, Wahlman preparaba la orfebrería para el altar de la Catedral de Lund. Aquellas enseñanzas y el tiempo compartido quedaron en la memoria del joven Westman. En el ocaso de su vida, le gustaba hablar cálidamente de su antiguo profesor.

En el hogar de Westman, en su infancia, se respiraba un ambiente muy religioso. Su padre era vicario. Su madre era hija de misioneros, actividad que se remontaba a varias generaciones. Se rezaba todos los días, pero también había sitio para la actividad artística. Cada uno de los siete hermanos tenía algún talento que iba desde la poesía a la música, la narración de cuentos, o el dibujo (Fig.1). Hans dibujaba



Fig.2. Hans Westman, durante la construcción de la capilla de Ansgar.1929.

2. Ylva Westman-Le Normand hija de Westman, en WESTMAN LE NORMAN, Ylva. "Hans Westman och Modernismen". *Gamla Lund-Nytt*, 2020, nº 5, pp.4-6

3. Ansgarskapellet en Birka, Björkö, un monumento conmemorativo del primer establecimiento del cristianismo en Suecia, que influyó en su obra en adelante.

4. En los años 1926 y 1927, el funcionalismo comenzó a hacer su avance en la educación arquitectónica en la KTH. Erik Lallerstedt y Wahlman, profesores de Westman, esperaron y observaron y su enseñanza inicialmente continuó sin cambios en su contenido. Los profesores más jóvenes fueron más activos. El asistente de Wahlman, Eskil Sundahl, fue uno de los que principalmente animó a los estudiantes en la nueva dirección. En 1928, durante el tercer año de Hans Westman en la KTH, se decidió el concurso para el Ayuntamiento de la Universidad Tecnológica, en el que tanto Lallerstedt como Wahlman, miembros del jurado, ayudaron a Sven Markelius y Uno Åhrén a ganar el primer premio por su propuesta claramente funcionalista. La rapidez y el grado en que los estudiantes adoptaron el nuevo estilo fue muy variable

bien, como su padre, y tocaba el piano y componía, como su madre, una práctica que mantuvo diligentemente toda su vida. Su personalidad, optimista, fuerte y confiada, se expresó desde muy temprano en una original y colorida forma de vestir<sup>2</sup>. En el estudio de Wahlman participó entre otros proyectos en la construcción de la capilla de Ansgar, en la isla de Björkö<sup>3</sup>, en el archipiélago de Estocolmo (Fig.2). Una capilla construida en piedra rojiza arenisca del lugar según el modelo de las iglesias medievales. Cuando la afluencia de público aumentaba, las puertas de roble de la capilla se abrían y el espacio interior se prolongaba al exterior en su lado oeste, donde unos bancos y un pavimento de azulejo y hierba, rodeado de muros bajos de la misma piedra, conformaban una especie de iglesia al aire libre. Al interior, frescos de Filip Månsson, y órganos y esculturas de otros artistas locales completaban el espacio. La experiencia con Wahlman mantuvo alejado inicialmente a Westman, en una época tumultuosa, de un funcionalismo que se abría paso en la educación arquitectónica y esto determinó el desarrollo de su actividad profesional<sup>4</sup>.

Al año siguiente, durante 1930, trabajo ocasionalmente para Hakon Ahlberg. Ese año se celebró la Exposición Internacional de Estocolmo. La nueva arquitectura llegó a Suecia y su influencia se dejó notar entonces en el joven Westman<sup>5</sup>. En un artículo del periódico Svenska Dagbladet del 2 de abril de 1980, con motivo del 50 aniversario de la Exposición de Estocolmo, titulado Funcionalismo y el Factor Humano escribe:

*"Ningún arquitecto joven podía resistirse a la nueva arquitectura"*<sup>6</sup>

Desde Estocolmo, Westman se desplazó a Malmö y allí trabajó como asistente

4

Fig.3. Casa experimental de Erik Friberger para la exposición *Fritiden* en Ystad.1936

Fig.4. Folleto de la exposición *Fritiden*. 1936

5. Hans Westman quedó impresionado por la arquitectura de Le Corbusier. En 1931 trabajó para Paul Hedqvist, que practicó tempranamente la nueva arquitectura funcionalista. En ese tiempo, en 1929, Hans había ya trabajado como urbanista con Erik Bülow-Hübe (1879-1963) en la propuesta para Ribersborg en Malmö.

6. (Ingen ung arkitekt kunde mostä den nya arkitekturen) en Svenska Dagbladet, 2 abril de 1980. Citado en TÄGIL, Tomas. "Funktionalistisk pionjär i Skåne. Arkitekten Hans Westman". En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) *Aspekter på Modernismen*. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. p.176

7. En la exposición *Fritiden*, en Ystad, celebrada entre el 19 de junio y el 23 de agosto de 1936, se mostraron interiores de viviendas equipados con tecnología para el hogar. También se mostraron edificios recreativos, carpas, cabañas deportivas y casas de verano entre las que destacó una casa de campo de Ingeborg Wærn Bugge y la casa construida en serie de Erik Friberger. Se puede consultar <http://runeberg.org/svda/1936/0078.html>.



en la planificación urbana de la ciudad. Prefería, sin embargo, las casas a los planes urbanísticos, pero durante estos primeros años de la década de 1930, un tiempo de recesión en Suecia, era difícil conseguir encargos particulares<sup>6</sup>. En 1936, Westman es nombrado arquitecto de la exposición *Fritiden* (*Tiempo libre*), en Ystad, en la costa sur, a unos 40 km. de Lund, que estaba organizada por la Asociación Sueca de Artesanía. La arquitectura de Westman, bajo las ideas expositivas de Gregor Paulsson, que presidía desde hacía una década la Asociación, irradiaba optimismo, envuelta en un atuendo brillante, lúdico y ultramoderno, que recordaba el ambiente de la Exposición de Estocolmo. La exposición de Ystad fue la más popular en aquel verano con casi 350.000 visitantes<sup>7</sup>(Fig.3, Fig.4).

Ese mismo año, en octubre de 1936, tras el éxito en la exposición, Westman fue llamado para incorporarse al proceso de diseño de la Casa de Baños de Lund (Badhus). Las formas y volúmenes principales ya estaban planteados<sup>8</sup>. Westman asumió la responsabilidad de la construcción y el diseño de los interiores. El edificio, con estructura de hormigón, técnica y energéticamente avanzado, quedó terminado en noviembre de 1938. Hacia el sur, la sala principal se abría al Stadsparken, el parque más grande de la ciudad, a través de una pared completamente acristalada. La fachada, el único elemento con estructura metálica, consistía en dos planos de apariencia ligera separados entre sí la distancia suficiente para que un operario pudiera pasar entre ambas caras. Tenía 400m<sup>2</sup> y era la superficie de vidrio más grande construida hasta el momento en Suecia. Un ejercicio audaz resuelto, sin embargo, con claridad y sencillez formal (Fig.5).

La exposición *Fritiden* y la Casa de Baños hicieron pensar en Westman como un arquitecto moderno. En Scania, el primer edificio construido que seguía un len-



Fig.5. Fachada hacia el parque de la ciudad, Stadsparken, de la Casa de Baños de Lund. Hans Westman y Tor Anderssen.1938. La superficie de vidrio(400m<sup>2</sup>) más grande construida hasta la fecha. La fachada, técnicamente compleja, estaba calculada por Stig Odeen, el ingeniero que calculaba las estructuras para Gunnar Asplund, hermano de Kjell Odeen, socio de Gunnar Wejke, el estudio donde más tarde trabajaría Anshelm



Fig.6. Maqueta original de la Sala de conciertos de Helsingborg. Sven Markelius. 1932.

8. Westman asumió el encargo en una fase tardía, cuando el arquitecto Tor Andersson, de tan solo 18 años, que ya había hecho los planos de la fachada y de la planta, fue puesto en cuestión por el Comité de Construcción para los baños de Lund. El Consejo de Construcción, presidido por Paul Hedqvist, recomendó al Comité, la contratación de un arquitecto más experimentado. Hans Westman, que había trabajado con Hedqvist, se convirtió en socio de Andersson. En la práctica significó que Hans Westman se hizo cargo del diseño de la Casa de Baños.

9. Mogensen diseñó en 1936 el llamado Västerport, En el folleto, además de los nombrados participaron entre otros la escritora Ellen Rydelius, y el joyero Wiwen Nilsson. Ver TÄGIL, Tomas. "Funktionalistisk pionjär i Skane. Arkitekten Hans Westman". En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) Aspekter på Modernismen. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. p.171

10. Idem 9. p.173. (*Det var bara domkyrkan son Borelius och jag tvekade om att riva, kanske därför att vi bada var prästsöner*)

guaje funcionalista había sido la Sala de Conciertos de Helsingborg, que se completó en 1932 según los dibujos de Sven Markelius (Fig.6). Su asistente en aquella obra había sido el arquitecto local Mogens Mogensen, que, en los siguientes años, proyectó edificios en esa misma línea. En Lund, ese mismo año, en 1936, construyó cuatro edificios de apartamentos en Väster. En un folleto que se publicó para fomentar su alquiler, varias personalidades de la cultura de Lund hablaron calurosamente a favor de esta nueva arquitectura moderna, entre ellos, el propio arquitecto, Mogensen, y el presidente del Comité de Construcción de Lund, Aron Borelius. Borelius era profesor de Historia del Arte en la Universidad local. Poco después de asumir su cargo, en 1935, comenzó a fomentar la participación municipal en la construcción de la ciudad. Desde el Ayuntamiento se favoreció la participación de arquitectos que estuviesen familiarizados con la nueva arquitectura, y sus ideales de estilo.

Después de la Casa de Baños, Westman se había trasladado definitivamente a Lund y había abierto ya su propio estudio. A pesar de que acababa de establecerse, era ya, junto con Fred Forbat y Ingeborg Hammarskjöld-Reiz el arquitecto local más importante. Precedido por su fama funcionalista, Westman fue llamado por Borelius para proyectar la expansión del sector universitario y hospitalario al noroeste de la ciudad. En el plan, se propuso demoler los edificios de ladrillo de la Universidad, así como los edificios clínicos más antiguos dentro del área hospitalaria del sur. En el mismo artículo que antes comentábamos, Westman recordaba con cierto humor aquel momento inicial de exaltación de lo moderno:

*“Solo la Catedral fue lo que Borelius y yo dudamos en demoler, quizás porque ambos éramos hijos de sacerdotes”*<sup>10</sup>

11. La iglesia era todavía propietaria de las parcelas.  
12. TÄGIL, Tomas. "Funktionalistisk pionjär i Skane. Arkitekten Hans Westman". En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) Aspekter på Modernismen. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. p.184  
13. El Tratado de Roskilde fue un acuerdo de paz suscrito el 26 de febrero de 1658 entre el Reino de Suecia y el Reino de Dinamarca y Noruega que ponía fin a la Guerra sueco-danesa (1657-1658). El conflicto, que puso en peligro la misma independencia danesa, terminó con una contundente victoria sueca. Dinamarca perdió un tercio de su territorio, todas sus posesiones en la parte sur de la península escandinava y Suecia pasó a controlar el tránsito marítimo por el estrecho de Kattegat.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial detuvo los planes de demolición y, de alguna manera, frenó el avance de la arquitectura funcionalista en Suecia justo cuando Anshelm llegaba a la ciudad. En realidad, desde un principio, en Scania, el funcionalismo se recibió con reservas. En Lund, la política arquitectónica del Ayuntamiento fue inmediatamente criticada. El Consejo de la Catedral detuvo ya en 1938 un intento municipal de reemplazar los edificios en el bloque entre la plaza Stortorget y la Catedral con casas funcionalistas según una propuesta de Asplund<sup>11</sup>. Ese mismo año, los periódicos locales criticaron también las primeras cabañas funcionalistas construidas para familias con niños que el Comité de Vivienda de Lund había promocionado en Sandbyvägen<sup>12</sup>.

A las críticas y a la escasez de hierro provocada por la guerra, necesario tanto para el hormigón armado como para las mallas que sujetaban los enlucidos de yeso de las fachadas, se sumó un cambio casi inmediato en la mentalidad de los arquitectos de la ciudad. Como Westman, otros acababan de llegar a Lund. De alguna forma, como veremos, el encuentro con la ciudad, la más antigua de Suecia, caracterizada por un casco histórico medieval, transformó la mirada de los arquitectos y apaciguó sus ansias renovadoras.

### 1.3.2. Lund. La tradición medieval.

Lund, en la región de Scania, había sido territorio danés hasta 1658<sup>13</sup>. La proximidad a Dinamarca y al norte de Alemania se dejaba notar en el paisaje, en el clima y en el carácter discreto de sus gentes. También en su arquitectura, que en algunas cuestiones tenía más que ver con la tradición danesa y alemana, que con la sueca. Había evolucionado lentamente, adaptándose al clima, a la topografía y al estado



Fig.7. Carl Von Linné. Viaje por Scania (Skånska resa). 1751. Se registran aspectos constructivos regionales como esta casa de entramado de madera en Scania.

14. En su disertación, "*Skansk stadsplanekunst och stadsarkitektur intill 1658*" (El arte del planeamiento y la arquitectura urbana en Scania hasta 1658), de 1949, Nils Gösta Sandblad mostró cómo el período medieval tardío llegó a caracterizar la apariencia y la estructura de las ciudades escanianas durante mucho tiempo. No era lago propio. La influencia del norte de Alemania durante el apogeo de la Liga Hanseática fue significativa. Tanto Malmö como Helsingborg tenían una gran población alemana, cuya posición en las ciudades se expresaba, entre otras cosas, en la construcción de iglesias. El más notable de estos ejemplos fue Sankt Petri en Malmö, que contribuyó a la difusión del arte de la construcción con ladrillos en la ciudad. TÄGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalimen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseum, 1996, p.45

15. Ibid. p.20. *Skånska resa, de Carl Von Linné (Linneo) 1751*, es un ejemplo del registro por parte de científicos de la ilustración de peculiaridades regionales de la construcción popular sueca.

de ánimo de sus habitantes, hasta conformar una cultura propia de construcción dentro de Suecia que formaba parte natural de la vida y el paisaje circundante.

A finales de la década de los 30 era posible leer aún con claridad en la ciudad las huellas de su historia pasada.

Ya en el siglo XII, la influencia del norte de Alemania en Scania había sido muy significativa. Algunas ciudades, entre ellas Lund, llegaron a tener una población alemana muy numerosa, cuya posición se expresó en la construcción de iglesias y edificios institucionales. Todos ellos se construyeron en ladrillo, según técnicas alemanas medievales, que ya habían dado forma a números ejemplos del último románico y el gótico en el norte de Alemania y gran parte del Báltico<sup>14</sup>. Al sur, en la llanura de Scania, la arcilla era muy abundante. A la presencia natural del material se sumó la tradición constructiva alemana, y así, el ladrillo y las proporciones distintivas del gótico, con sus tejados de fuerte inclinación, se hicieron presentes y proporcionaron, ya en esta época, una identidad propia a la ciudad. Carl von Linné, en su *Viaje por Scania*<sup>15</sup>, publicado siglos más tarde, en 1751, recogía todavía ejemplos de la existencia en Scania de esta continuidad entre la arquitectura, la naturaleza y el habitante, que mostraba rasgos propios dentro del paisaje arquitectónico nacional (Fig.7).

Cuando Westman llegó a Lund, la estructura medieval seguía presente. Se conservaban todavía numerosos ejemplos de aquella época. Muchos habían sido cuidadosamente restaurados, incluso ampliados, y se mantenían en funcionamiento. Carl Georg Brunius, que trabajó a mediados del siglo XIX, se había encargado de muchas de estas intervenciones. Brunius no era arquitecto, pero había estudiado en profundidad el arte y la arquitectura medieval en Suecia, En sus obras aplicaba



Fig.8. La casa de Brunius. 1840. Bruniushuset en Kiliansgatan 17, en la esquina noroeste de Mårtenstorget ( Plaza del Mercado), en Lund.

16. Carl Georg Brunius (1793-1869), que trabajó a mediados del siglo XIX en la restauración y reconstrucción de iglesias parroquiales en Scania, se habían encargado de muchas de estas intervenciones en el centro de Lund. Además de su intervención en la Biblioteca, participó en la restauración y ampliación del Kunghuset en el parque de Lundagard, la antigua Casa Real. Brunius, poeta e historiador de arte, había producido además la primera investigación sistemática del arte y la arquitectura medieval Sueca. Brunius también construyó su propia residencia en Mårtenstorget en Lund (Kiliansgatan 17) que todavía hoy conserva gran parte de sus orígenes a través de una cuidadosa remodelación.

17. La razón por la que tantos arquitectos daneses trabajaban en Scania a mediados del siglo XIX fue la falta de experiencia local en ingeniería de construcción. Después de la reforma municipal de 1862, algunos arquitectos daneses trabajaron como arquitectos urbanos en ciudades escandinavas. En Malmö ejerció William Klein y en Ystad, Peter Boisen.

rigurosamente sus conocimientos. Replicaba con maestría las técnicas alemanas medievales de ladrillo existentes, el llamado *Rohbau*, y los procedimientos constructivos, hasta tal punto que se hacía difícil diferenciar el edificio original de su ampliación. Entre otros proyectos, Brunius participó en la restauración y ampliación del antiguo edificio de la Biblioteca de Lund, uno de aquellos que Westman había previsto demoler en su plan inicial<sup>16</sup>. Brunius había plantado una hiedra al pie de los muros. En los años 30, ocultaba casi por completo las fachadas de ladrillo. El vínculo emocional y vital, que Brunius establecía con estos edificios, austeros y sólidos soportes para la vida, era todavía perceptible. La Edad Media había sido para él, como para Morris, modelo de un modo de hacer y de vivir, en continuidad con el paisaje natural y cultural, que todavía podía recuperarse. En 1840, Brunius se había construido su propia casa, todavía con ladrillo rojo hecho a mano, según técnicas medievales de construcción (Fig.8). El edificio, pasó pronto a formar parte natural del casco histórico medieval. Hoy, aún se conserva. Brunius había elegido un solar vacío en la equina noreste de la plaza medieval del mercado, Mårtenstorget, donde Anshelm, casi un siglo más tarde, cuando comenzaba con su propio estudio, construirá, también con ladrillo, la pequeña galería de Arte Moderno de la ciudad (Fig.9).

A la actividad de Brunius se sumaron en este tiempo nuevas obras que avanzaban en esta misma sensibilidad. La cultura alemana y danesa largamente construida en el medievo continuaba presente. Muchos de los arquitectos en activo en Scania a mediados del XIX, eran daneses o alemanes o se habían formado en esta educación. Algunos llegaron a ocupar puestos municipales<sup>17</sup>. También los estudiantes de arquitectura de la región terminaban habitualmente su formación en



Fig.9. La plaza Mårtenstorget de Lund ( Plaza del Mercado) en 1923. La fotografía muestra el ambiente medieval que conservaba la ciudad. Al fondo en el centro de la imagen, se pueden ver Krognoshuset, uno de los edificios mas antiguos de Lund (1300) y las tapias que encerraban un jardín que daba acceso a una parte del mercado de carne, el solar donde Anshelm años mas tarde, en 1956, construirá la Galería de Arte de la ciudad. (Lund Konsthall)

Copenhague o Berlín. La costumbre era, quizá, más una necesidad. El título obtenido en la Escuela Técnica de Malmö, no era reconocido a nivel nacional. Su actividad dejó en esta época ejemplos en Lund. Entre otros, el edificio *Kemicum*<sup>18</sup>, en el área de la Universidad donde debía intervenir Westman, mostraba unas fachadas de ladrillo sencillas, sin apenas decoración. El ladrillo, amarillo, más resistente al clima de Scania, común en Dinamarca, demostró ser una buena alternativa a los enlucidos tradicionales. Otros le siguieron. Su tratamiento material homogéneo y sus volúmenes cohesivos, dejaron ver en la ciudad, en aquel tiempo, el carácter artesano de la arquitectura y la tradición del país vecino.

De esta forma Scania se mantuvo menos expuesta a los movimientos estilísticos de finales del siglo XIX que se desarrollaron en Suecia. Como en Dinamarca o Alemania, en Scania la tradición del ladrillo y la artesanía nunca se perdió. La actividad de Brunius y de los arquitectos locales había preparado el terreno y a principios de siglo arraigaron con fuerza en Lund los ideales de Morris y Key. Cuando en 1903, a partir de la Exposición de Helsingborg<sup>19</sup>, los jóvenes arquitectos de Suecia retomaron el interés por el ladrillo y la atención a la arquitectura medieval, lo hicieron sin apenas reparar en lo que sucedía en aquella región. Cuando en la segunda década, los intereses nacionales miraron también hacia Dinamarca y Alemania, pocos se dieron cuenta de que su tradición formaba ya parte indivisible del paisaje de Scania.

En paralelo a su pensamiento, a finales de siglo XIX surgieron en Lund instituciones educativas y pequeñas escuelas, donde se difundía la importancia de la artesanía y el arte entre la población. Entre ellas Konstslöjdanstalten, el instituto de Artesanía de Lund, fundado en 1897, y Lukasgillen organizado tan solo un año

18. El antiguo Kemicum de Lund, ahora Departamento de Historia fue diseñado en 1863 por Ludvig Fenger, asistente de M. Bindesbøll en Landbohøjskolen.

19. Como se ha señalado en el capítulo 1.1, en 1903 se celebró en Helsingborg la gran Exposición de Industria y Artesanía, (Industri och slöjdställningen) con la ciudad de Helsingborg (Helsingborgs Fabriks och Hantverksförening) como principal organizador.

20. En 1907 se fundó Södra Sveriges Byggnadstekniska Samfund (SSBS) y en 1918 se fundó una asociación de arquitectos llamada Arkitektföreningen för Södra Sverige (ASS) por motivos similares y por personas que eran a su vez miembros de SSBS. En paralelo, se formó la Asociación Scaniana para la Cultura de la Construcción (Skanska Föreningen för Byggnadskultur.SFB). Pronto contó con más de cien miembros, incluida la mayoría de los arquitectos de Scania. El presidente era el profesor de Historia del Arte de Lund, Ewert Wrangel, pero el impulsor era Fritjof Hazelius, profesor de la escuela secundaria popular Hvilan en Åkarp. La escuela, como otras universidades públicas de Scania (Skåne), tenía estrecho contacto con Dinamarca. Junto con la Asociación y su homóloga danesa Foreningen for Bedre Byggeskikk, organizaron cursos para mejorar las habilidades de los constructores rurales. Los estudiantes empezaron midiendo los edificios más antiguos en el campo. La tradición constructiva regional sirvió como modelo estético para el nuevo desarrollo. TÅGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalimen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996. pp.54-56.

más tarde, dónde se reunían libremente, en un ambiente relajado de amistad, académicos e intelectuales con trabajadores artesanos y artistas, escritores y músicos de Scania. Aunque la industria había comenzado a desarrollarse, muchas familias vivían todavía en Lund del trabajo agrícola y artesano. Cuando Westman llegó a Lund, todavía el instituto y la agrupación permanecían muy activas, dando continuidad a la tradición del antiguo gremio de artesanos medievales.

Más adelante, en la segunda década, surgieron otras asociaciones de alcance regional, que afianzaron estos ideales. La Asociación de Scania para la Cultura de la Construcción (SFB), en permanente contacto con su homóloga danesa, se preocupó por formar a los arquitectos de la región en la artesanía y la tradición constructiva local<sup>20</sup>. Se mantuvo activa durante la primera mitad de siglo. Poco a poco, la idea de lo local, como algo provinciano y atrasado fue reemplazada por un orgullo demostrado por el carácter distintivo de Scania. En una conferencia, publicada en *Byggmästaren* en 1938, Mogens Mogensen, solo dos años después de defender la nueva arquitectura, enfatizaba la pervivencia de la tradición del ladrillo en Scania y su carácter distintivo dentro de Suecia como provincia influenciada por la arquitectura danesa y alemana. Afirmaba también la existencia todavía en la región de maestros de obras que, guiados por el sentido constructivo y un profundo conocimiento del material, a menudo, no necesitaban seguir los dibujos del arquitecto<sup>21</sup>. Las palabras de Mogensen iluminaron a Westman.

En ese tiempo, en Lund, el ladrillo estaba por todas partes. Fachadas y frontones escalonados, pavimentos, portadas y celosías se ordenaban enlazados por el módulo, el color y la naturaleza del material. La ciudad parecía haber crecido de forma natural de la propia tierra, arcillosa, donde aún, tras años de modernidad,



Fig.10. Fábrica Åkerlund & Rausing. Ernst Torulf, y Helge Zimdal. Lund.1938.

21. La imagen de Scania (Skåne) como región se reforzó con una conferencia publicada en *Byggmästaren* en 1938 por el arquitecto Mogens Mogensen. Afirmó haber conocido en Skåne a un grupo diferente de maestros de obras, que a menudo evitaban seguir los dibujos del arquitecto. Lo que más llamó la atención de Mogensen fue la fuerza del ladrillo en la región. TÄGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalismen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmu-seet, 1996. p.57.

22. Su interés en el medioevo era compatible con su curiosidad por los avances tecnológicos. Así lo experimentó en la Bauhaus. Más tarde trabajó en el estudio de Gropius, organizado como la escuela alemana, según un esquema de talleres artísticos y artesanales que tomaban como modelo la construcción de una catedral medieval. Cuando la cubierta de la villa Sommerfeld, en Berlín, en la que Forbat colaboraba como arquitecto encargado, quedó terminada, en 1921, en la fiesta de la azotea, todos se disfrazaron con trajes de inspiración medieval. Forbat que siempre llevó consigo este trasfondo espiritual.

más de treinta fábricas históricas de ladrillo seguían en pleno funcionamiento. Como decíamos, ciudad, asociaciones y tradiciones conformaban un paisaje cultural, un modo de vida, que sirvió de inspiración y renovación para Westman, y para otros arquitectos recién llegados que, a pesar de haberse iniciado en el funcionalismo, fueron sensibles a la tradición y al lugar.

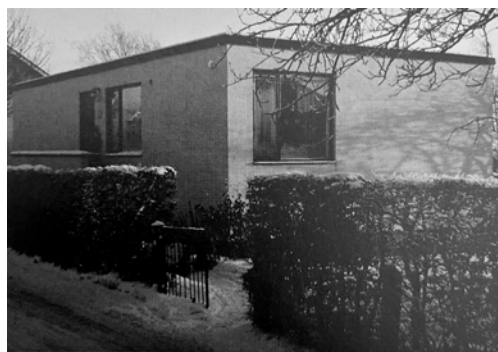
Entre estos arquitectos estaba Fred Forbat, que había sido contratado igualmente por Borelius para desarrollar el plan de crecimiento de la ciudad. En el año 1938, construyó ocho pequeños bloques de apartamentos, de tres plantas, dentro de un complejo residencial que él mismo había planificado en la zona de Borgmästarregården. La cubierta plana y la composición asimétrica, pero bien equilibrada, de las ventanas estaban en línea con la arquitectura funcional deseada por Borelius, pero, en contra de lo esperado, las fachadas de ladrillo rojo sin pulir, y las ventanas, con carpintería y alfeizares de madera, dejaban a un lado las superficies abstractas, blancas, sin efecto matérico, propias de la nueva arquitectura. Para Forbat, nacido en Hungría, educado en la Bauhaus y en el estudio de Gropius, historiador de arte y arqueólogo, era también una forma de conectarse con el carácter medieval, con sus años de juventud y con su ciudad natal<sup>22</sup>.

Siguiendo el plan de crecimiento para la ciudad de Forbat, Nils Ahrbom que había trabajado en Dinamarca con Ernst Torulf, y Helge Zimdal, que había colaborado durante 5 años con Ivar Tengbom, habían construido en 1938 una fábrica para Åkerlund & Rausing con ladrillos rojos y grandes ventanales de cristal (Fig.10). A su vez, Ingeborg Hammarskjöld-Reiz, antigua colaboradora de Forbat, establecida en Lund en 1937, terminaba en 1939 la construcción de otra de las partes de este plan. Las casas unifamiliares y adosadas previstas, una vez construidas presentaban el

Fig.11. Ingeborg Hammarskjöld-Reiz.1937. Östra Småstugeområdet. Tejados planos y fachadas enlucidas.

Fig.12. Ingeborg Hammarskjöld-Reiz.1938. Borgmästargården a dos aguas y fachadas de ladrillo rojo

23. A pesar de la relevancia de algunas obras construidas, la actividad de los arquitectos de Scania y su singularidad como región fueron ignoradas a nivel nacional. Del estudio de las publicaciones del momento se concluye que, centrados quizá en la actividad más llamativa de ciudades como Estocolmo y Göteborg, pasaron por alto lo acontecido en Scania. Incluso, en los estudios regionales que se llevaron a cabo, supuestamente rigurosos, como *Gamla Svenska Allmogehem*, de Åkerlund y Tengbom, ya comentado, el desconocimiento de la región se dejó notar en los ejemplos seleccionados por los autores entre los que se incluían algunos ajenos a la tradición local. Las propuestas de Ragnar Östberg y Alf Landen para las granjas en Scania incluidas en el libro no habían sido particularmente fieles a la tradición de la región. Los planos de planta eran modernos y las casas carecían de la forma alargada y estrecha de las casas largas (*längan*) de Scania. La desconexión se mantuvo durante años.



mismo ladrillo rojo en sus fachadas que enlazaba con el color de la cerámica de las cubiertas, resueltas a dos aguas, a la manera tradicional (Fig.11). Solo un año antes, en 1938, la arquitecta había sido responsable de las casitas de color blanco y cubierta plana, dogmáticamente funcionalistas, que se habían construido en el extremo este de Lund<sup>23</sup>(Fig.12-13).

También Westman, inspirado por la interpretación que estas obras hacían de la ciudad, abandonó las fachadas de yeso enlucido de sus primeros edificios para experimentar con la cerámica que caracterizaba el paisaje tradicional de Lund.

En ocasiones el ladrillo funciona como estructura y modulaba, como en los ejemplos del pasado, toda la arquitectura. Peso, color, textura y orden, enraizaban la arquitectura en el paisaje. En otras, fue tan solo un vestido, ligero, como un enlucido más, con el que buscó humanizar su arquitectura.

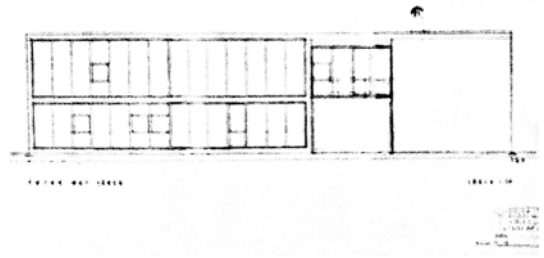
### 1.3.3. El contacto con la naturaleza

Ya desde un inicio, en la arquitectura de Westman, debajo de un lenguaje moderno y tecnológico, latía un deseo heredado de una vida más calmada, primitiva y en contacto con la naturaleza. Una aspiración, reforzada por su educación con Wahlman, que, desde principios de siglo, había permanecido en el ambiente inalterada, y que estaba especialmente presente en la pequeña ciudad medieval de Lund.

En la Casa de Baños, antes comentada, una grada arrancaba directamente desde el borde de la piscina, como un terreno natural aterrizado. Los pilares de hormigón se habían redondeado y se mostraban amables con el cuerpo desnudo de los bañistas. El verde grisáceo, tenue, de los paramentos interiores enlazaba con



Fig.13. Ingeborg Hammarskjöld-Reiz.1937. Östra Småstugeområdet. Pronto abandonó los Tejados planos y fachadas enlucidas y construyó con ladrillo rojo. Cubiertas y fachadas se enlazarían en un solo material, a la manera tradicional local.



15

14

Fig.14. Hans Westman.1938. Badhuset. Bañarse en medio de la naturaleza.  
Fig.15. Klas Anshelm. Proyecto para casa propia en la calle Galjevångsvägen, al oeste de Lund. La fachada sur de la casa se acristala de arriba a abajo, convenientemente despiezada con listones de madera y se pone en continuidad con el espacio ajardinado exterior, casi una habitación más limitada por un círculo de árboles. Ver cap.3

24. La Casa de Baños (Badhus) se inauguró en noviembre de 1938. Además de la gran sala de natación, se propusieron grandes espacios para cambiarse y lavarse. En la década de 1930, las bañeras eran una función importante de las casas de baños, ya que muchas casas todavía carecían de bañeras. También se incluyeron los baños romanos y turcos. Lo lúdico e higiénico prevaleció sobre lo deportivo. Se demolió en 1978. En su presentación en Byggmästaren, Westman describe detalladamente los materiales y la elección de colores en el interior. Parte de la descripción se recoge en TÅGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalimen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996. pp.74-75.

la vegetación exterior, y contrastaba con el rojo intenso de los perfiles de fachada. Desde el techo, revestido de abeto traído de las tierras del norte, descolgaban unas lámparas de luz mixta, entre lámpara de mercurio e incandescente, que hacía que la piel, en las tardes de penumbra de invierno, se viera más hermosa, como bajo el sol del atardecer. Rociadores encastrados en el techo podían llegar a reproducir una lluvia ocasional de verano. Al norte, el edificio se cerraba impidiendo las miradas indiscretas sobre la piscina; y sobre la cubierta de los vestuarios, igualmente protegidas, se podía tomar el sol, y contemplar las estrellas. El sol entraba libremente, sin protecciones y calentaba el cuerpo y el alma. Cuando la fachada se abría, la idea de un baño en medio de la naturaleza se hacía realidad<sup>24</sup>(Fig.14-Fig.16-18). De esta manera el proyecto buscaba dar nueva forma a una tradición que se remontaba a tiempos de los vikingos.

Anshelm no habló nunca de esta Casa de Baños, al menos no dejó ninguna constancia, pero es seguro que la conocía y que la visitó. La obra se mantuvo en su memoria durante toda su vida. Como veremos más adelante, la primera casa que Anshelm proyectó para sí mismo en Lund, hacía 1955, en la calle Galjevångsvägen, presentaba ese mismo esquema (Fig.15). Los dibujos avanzaban una casa cerrada al norte, que se abría por completo al sur a través de una fachada de cristal, igualmente proporcionada y dividida. En el Museo de Arte Moderno de Malmö, obra construida al final de su actividad profesional, la sala principal de exposiciones se abre al parque de la ciudad por completo, a través de una superficie acristalada, expandiendo la exposición a la naturaleza y el paisaje urbano.

Cuando en el año 1939, Westman se construye su propia vivienda en Lund, su cambio de mentalidad era ya notable. La casa resultó un ejemplo de cómo la ar-

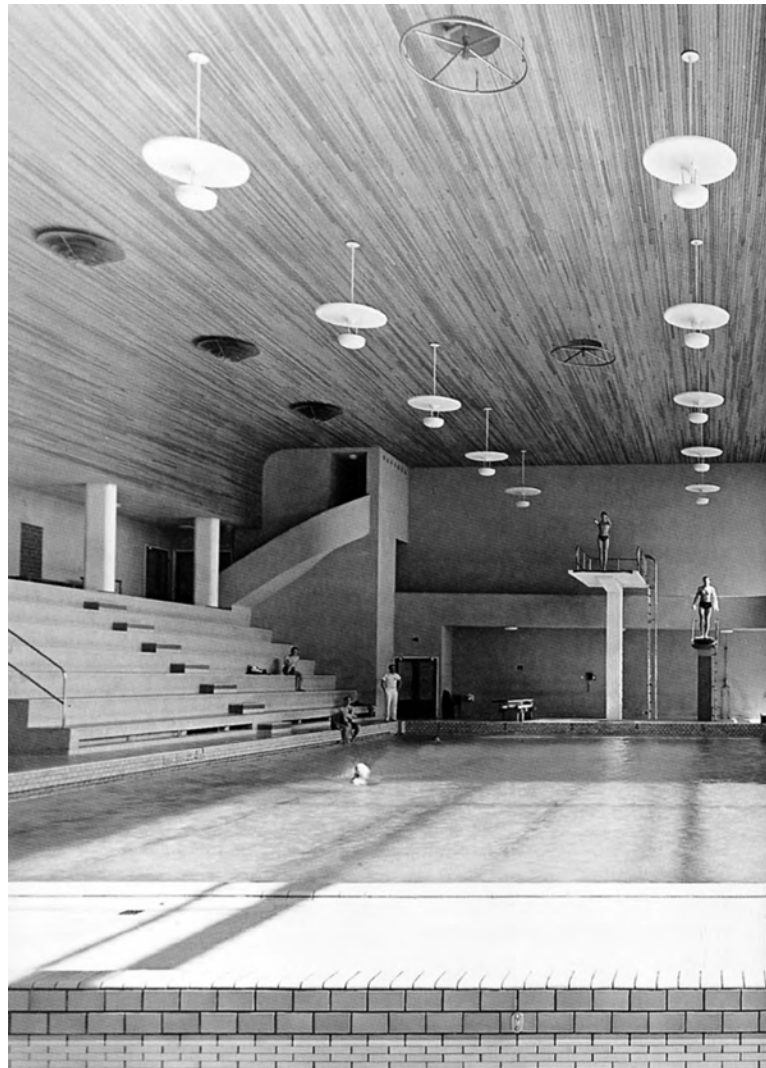


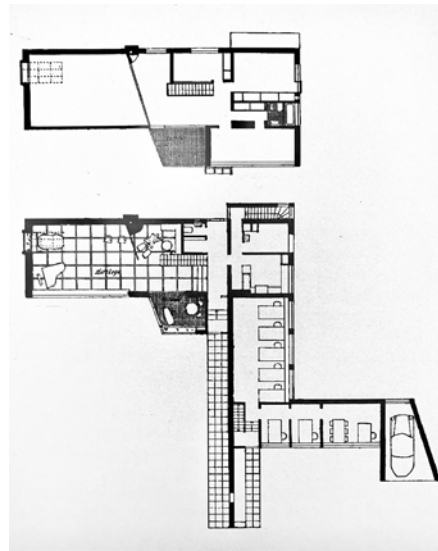
Fig.16. Hans Westman y Tor Andersson. Badhuset ( la Casa de Baños) en Lund. 1938. Desde el techo de abeto traído de las tierras del norte, (Norrländ), descolgaban unas lámparas de luz mixta, entre lámpara de mercurio e incandescente, que hacía que la piel, en las tardes de penumbra de invierno, se viera más hermosa, como bajo el sol del atardecer. Rociadores encastrados en el techo podían llegar a reproducir una lluvia ocasional de verano.



Fig.17. Hans Westman y Tor Andersson. Badhuset ( la Casa de Baños) en Lund. 1938. El sol entraba libremente, sin protecciones y calentaba el cuerpo y el alma.



Fig.18. Hans Westman y Tor Andersson. Badhuset ( la Casa de Baños) en Lund. 1938. El sol entraba libremente, sin protecciones y calentaba el cuerpo y el alma.



20

19

Fig.19. Hans Westman.1939. Villa Westman, Professorn 10, Nationsgatan 3, Lund.1939. planta de acceso y planta alta publicadas en el numero 24 de Byggmästaren de 1946. Fig.20. La variación de la vida interior se expresaba hacia fuera en distintos volúmenes

25. La casa se construyó en el número 3 de la calle Nationsgatan 3, en Professorsstaden, en Lund, durante el verano y el otoño de 1939. El estallido de la Segunda Guerra Mundial dejó la casa a medio construir. A pesar de esto, la familia pudo mudarse a la villa justo después del Año Nuevo de 1940. Fue declarada edificio monumento en 1994 y sigue en pie hoy en día.

26. Byggmästaren, n.24.1946. Palabras del propio Westman. (för obergärnsat antal) (9 de noviembre de 1944) recogido en TÄGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalimen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996, p.118. 27. Byggmästaren, 1946., n. 24. El artículo se recoge en parte en TÄGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalimen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996. p.119.

quitectura moderna podría tomar forma a nivel local (Fig.19, Fig.20). Al oeste de la ciudad, en el área aún en desarrollo reservada a profesores universitarios, junto al Jardín Botánico, Westman había encontrado una parcela, un antiguo huerto. La casa se apartó de la calle y se situó lo más cerca posible de la esquina interior del terreno, algo inusual en la zona<sup>25</sup>. El acceso se producía así por el jardín, una superficie extensa, orientada al suroeste, protegida por la propia casa de los vientos fríos del norte y del este. Los viejos manzanos existentes quedaron resguardados por la casa. Se había construido con materiales tradicionales, ladrillo, amarillo y rojo, que llegaba sin zócalo hasta el verde de la vegetación; y madera, pintada de blanco en la fachada, en su color o de azul intenso en las carpinterías. La variación de la vida interior se expresaba hacia fuera en distintos volúmenes. Una casa fragmentada y aérea, resultado aparente de un juego de azar, que establecía una relación abierta con la luz y el jardín. En la mañana, la luz entraba y se reflejaba sobre la mesa de desayuno de la cocina. La sala de estar recibía el sol del mediodía y de la tarde a través de un gran ventanal. El alfeizar era muy ancho, como un banco, lo suficientemente profundo para sentarse o acostarse al sol, un lugar pensado para “un número ilimitado de personas”<sup>26</sup>. Los últimos rayos, más débiles, antes del anochecer, se abrían paso entre los árboles del jardín y penetraban por una ventana alta y estrecha rasgada sobre el testero de ladrillo de la casa (Fig.21). La carpintería era doble, y construía una suerte de invernadero, con suelo de mosaico azul, que Westman llenó de flores. En invierno, algunas plantas del exterior quedaban protegidas en su interior. La propia casa funcionaba en alguna medida como una planta más de aquel jardín, íntimamente enraizada en la tierra, que seguía los cambios diarios de iluminación. En la presentación de la casa en la revista *Byggmästaren*, algunos

Fig.21. Hans Westman.1939. Villa Westman,3, Lund.1939. El alfeizar y la ventana vertical.  
Fig.22. La chimenea, diseñada por Westman. Un espacio donde descansar y reunirse en el "camino".

28. En las casas de verano de la década de los 30, se adelanta en parte la evolución de las villas de la década siguiente. Las casas se adaptan a la naturaleza cercana y participan de ella; plantas fragmentadas, con cuerpos desplazados entre sí, que se tumban de espaldas a la montaña o al bosque y miran lejos. Un ejemplo temprano es la villa de verano de Erik Ahlsén junto al lago Mälaren en 1932, y más tarde la casa en Kalvnäs de Eskil Sundahl en 1935, la casa de Gunnar Asplund en Stennäs en 1937, o la cabaña en Söderholmen de Rolf Engströmer construida en 1938. Todas ellas fueron publicadas en revistas como *Byggmästaren*. Son casas, como la de Westman, construidas de dentro a fuera, asimétricas y variadas, donde se interpreta de forma libre la tradición constructiva local.

29. El techo interior pintado de azul era un recuerdo de la casa parroquial de su infancia en la isla de Val. Un color que se asociaba con el color del cielo. Los constructores nombraron así estos colores especiales: *azul Westman, blanco Westman...*



años más tarde, Westman utilizaba en su explicación la imagen de un girasol; un girasol que había sido cuidado con sus propias manos<sup>27</sup>.

Al interior, también la vegetación se extendía por las paredes de la sala de estar, amplia y luminosa. Las enredaderas crecían hasta el techo, a más de 4 metros de altura, agarradas a los cables que formaban una trama romboidal según el patrón tradicional de jardinería (Fig.21). Desde el salón, más que una pared interior, uno parecía estar contemplando la fachada o la tapia exterior de una casa que se ocultaba más allá. Era una sala de estar al aire libre, o un jardín atemperado. En algunos aspectos recordaba la exposición *tiempo libre* en Ystad. También las casas suecas de verano de los años 30, luminosas y acogedoras, que daban forma a una vida en armonía con la naturaleza<sup>28</sup>. Del techo de este espacio, pintado como si fuera un cielo despejado, de color *azul Westman*<sup>29</sup>, colgaba una cuerda que el arquitecto mostraba orgulloso a sus invitados. Subía o bajaba desde los dormitorios como ejercicio activo antes o después de la jornada laboral (Fig.23, Fig.24). Junto a la escalera había dispuesto un pequeño rincón acogedor, con una chimenea diseñada por él mismo, donde juntarse para coger calor, como quien se arrima a una hoguera improvisada en una acampada (Fig.22). El recorrido por la casa recordaba, en sus variaciones de nivel, de luz y materiales, una ruta de marcha imaginaria, por un paisaje natural que se extendía desde la puerta del jardín hasta el balcón superior. Arriba, el techo dispuesto a tan solo 2,13m. de altura hacía más fácil calentar el ambiente. Un trapecio y un banco de gimnasia invitaban de nuevo al ejercicio y la diversión. Una segunda chimenea repetía la operación de la planta baja asegurando el confort de aquella casa, donde cada actividad vital parecía encontrar su lugar y su propia expresión. Westman abrió su vivienda a periodistas, visitantes y grupos de estudio.



Fig.23. Hans Westman. Villa Westman. 1938. La *cabaña*. La ventana de flores, alta y estrecha, de carpintería blanca dividida en líneas de ventilación, se plegaba sobre la cornisa y se extendía un par de metros por la cubierta para capturar el cielo. La mesa de comer se había colocado justo debajo. De noche, a través de la ventana, se hacía presente el pálido resplandor de la luna y las estrellas. Junto a ellas, desde la profundidad azul Westman del techo de la habitación se descolgaba un globo de cristal, una lámpara original de la Exposición de Estocolmo de 1930, que el arquitecto conservaba.



Fig.24. Hans Westman. Villa Westman. 1938. La *cabaña*. Del techo de este espacio, pintado como si fuera un cielo despejado, de color azul Westman 28, colgaba una cuerda que el arquitecto mostraba orgulloso a sus invitados. Subía o bajaba desde los dormitorios como ejercicio activo antes o después de la jornada laboral



Fig.25. Hans Westman en su estudio, junto a la casa.1938. Vida y trabajo en continuidad. En una de esas mesas trabajo Klas Anshelm durante 4 años.

30. Autores como Tomas Tägil, establecen una relación entre la casa de Westman y la arquitectura de Aalto. La Villa Mairea se construyó el mismo año. Hay similitudes entre ambas casas, pero Westman no pudo conocerla, y los primeros esbozos de la casa son anteriores a la publicación de la obra de Aalto. Sí visitó, dibujó y fotografió el pabellón finlandés de Aalto para la Exposición Universal de París de 1937. La fachada de listones de madera quizá es reflejo de aquella obra. Frente a la variedad y ambigüedad de orientación de las ventanas en la villa Mairea y el pabellón finlandés, la casa se abre con claridad, como la casa Westman, en una sola dirección. Otra referencia clara a la que Tägil hace alusión es la Maison de Vacances en Mathes, de Le Corbusier, proyectada en 1935, y que Westman, estudioso profundo de la obra de Le Corbusier, sin duda conocía. La referencia a esta casa es clara en el proyecto de Anshelm para su propia casa en Galjevångsvägen, en 1954, realizada junto a Bernt Nyberg, conocedor profundo de la obra de Le Corbusier

Durante el primer año, la gente hacía cola para ver aquella arquitectura extraña y libre.

Junto a la casa, más cerca de la calle, separados por un muro de ladrillo, Westman construyó su oficina. No existía conexión interior entre ambas. Westman, pensaba que era bueno tomar el aire antes de que comenzara la jornada laboral. Había que caminar hasta el lindero de la parcela y bordear el muro de ladrillo para llegar a la entrada del despacho (Fig.25). En una foto que se conserva, Anshelm, sentado sobre el muro, junto a los hijos de Westman, en lo alto, contempla el sol de la mañana (Fig.26). Desde la calle, una pérgola con techo de cristal acompañaba a los visitantes. La casa quedaba protegida de miradas indiscretas. El espacio de trabajo recordaba a la sala de estar. Era un espacio de 5 metros de altura, vacío, casi sin muebles, con un par de habitaciones adyacentes y un despacho privado en el piso de arriba. Desde el despacho, se podía acceder a una terraza, un balcón descubierto, desde el que la mirada se extendía hasta las tierras del sur de Lund. Un lugar donde permanecer atento dentro y fuera al mismo tiempo. En aquellos años, en días muy claros, se podía ver el mar. En el proyecto que Anshelm realiza para su propia casa en Galjevångsvägen, como veremos más adelante, un balcón se adelanta sobre la línea de fachada, delante del despacho, y se asoma al mismo mar<sup>30</sup>.

#### 1.3.4. La gracia frente a la gravedad

En aquel espacio trabajó Anshelm durante cuatro años. Era en ese tiempo un estudio pequeño. Anshelm coincidió con dos colaboradores más, el esloveno Kamil Zupanc y el danés Poul Henning-Erichsen. En 1945, durante sus últimos meses en el estudio coincidió también con Bent Jørgen Jørgensen, otro arquitecto danés que



Fig.26. Klas Anshelm, en 1940, con 25 años, subido al muro de ladrillo que dividía la casa del estudio en la Villa Westman, junto a Hans Westman y su familia. El ambiente en el estudio era cercano y familiar, y seguramente acogieron al joven Anshelm, alejado de su familia y amigos, como un miembro más. Fotografía cedida por Per Qvarnström.

había trabajado ya con Westman a su llegada a Lund. Algún ingeniero y una secretaria completaban el estudio que, en esa época, reunía según el momento, entre cinco y siete personas en total.

En el día a día el ambiente era cercano y familiar. Westman tenía por entonces tres hijos de corta edad, y la vida familiar y la vida laboral quedaban en aquel ambiente perfectamente imbricadas. Se habla de Westman como una persona alegre, colorida, con don de gentes, buen orador, simpático y extrovertido, generoso e increíblemente tolerante, y probablemente, aunque de nuevo no queda constancia, acogió al joven Anshelm, alejado a sus 25 años de sus amistades y de su Gotemburgo natal, como un miembro más de la familia.

La casa, reflejo del carácter de su autor, invitaba a socializar sin normas, y a menudo, por las noches, se reunían en ella amigos y familiares. Incluso los animales eran bienvenidos. Había perros, grandes y pequeños, una decena de periquitos, gansos y más. Al caballo de la familia también se le permitía ocasionalmente estar en el jardín. Metía la cabeza por la ventana y participaba de la casa. Muchos de los invitados eran artistas, personas de relevancia cultural en Lund, y como veíamos, muchos habían venido de fuera. La casa era como un santuario para todos ellos donde comer, hablar y recordar relajadamente. Westman, aficionado a la moda, cuidó hasta el más mínimo detalle de la casa, como sí de un vestido se tratase. El guardarropa de la planta baja se diseñó de manera que desde la entrada principal había que caminar 20 metros para colgar el abrigo. Esto, según decía, permitía a las mujeres lucir sus abrigos, antes de quitárselos, en la gran sala abierta donde se reunían los invitados<sup>31</sup>. Cuando Westman murió, un compañero escribió:

31. WESTMAN LE NORMAN, Ylva. "Hans Westman och Modernismen". *Gamla Lund-Nytt*, 2020, n° 5, p.4

32. *Ibid.* p.5 (*Lund har blivit fan sa mycket trakiggare*)



Fig.27. Villa Wiwen Nilsson, Hans Westman. 1938. Olshögsvägen 14, Lund, muy cerca de la Villa Westman. Wiwen con su uno de sus hijos delante del ventanal-invernadero.

*“Lund se ha vuelto muchísimo más aburrido”<sup>32</sup>*

Entre los invitados a aquellas reuniones en casa de Westman, estaban Wiwen Nilsson y Gösta Adrian-Nilsson.<sup>33</sup> Eran amigos. Ambos se habían criado en el ambiente medieval de Lund, y ambos vivían una cálida admiración por su Catedral románica. Wiwen tenía por entonces 43 años y era 13 años más joven que Gösta. Gösta era pintor y artista gráfico. Wiwen era platero. Vivía justo en frente de Westman, en una casa construida también por el arquitecto, un año antes de la suya propia. A pesar de la cercanía en tiempo y lugar, era difícil pensar que las dos casas hubiesen sido construidas por la misma mano. Tenía una fachada enlucida en un color claro. Su cubierta plana, con azotea, rompía radicalmente con la tradición de las villas alrededor. También la disposición en la parcela era extraña. El lado más corto de la casa daba hacia la calle. De esta forma, las salas de estar, en planta baja, y los dormitorios en planta superior podían orientarse al sur y abrirse al jardín. A pesar de las diferencias entre las casas, había pequeños gestos que las hermanaban. Un número de la revista *Villa och Hem i Sverige* muestra una fotografía del artesano con uno de sus hijos frente un gran ventanal de flores, en la pared este del comedor<sup>34</sup>(Fig.27). Una ventana doble, que formaba un pequeño invernadero similar al de la casa de Westman.

Wiwen se había formado en la Zeichenakademie de Hanau, a la que asistió en la década de 1910, pero esta formación artística se había completado con el aprendizaje directo del oficio de platero en el taller paterno, en Lund. Lo había heredado en 1907, y había trabajado en él desde entonces. Estas experiencias habían hecho de Wiwen un nuevo tipo de artesano: artesano y artista. Una doble formación que,

33. Gösta Adrian-Nilsson (GAN) (1884-1965). Karl Edwin (Wiwen) Nilsson (1897-1974)

34. No se ha podido localizar el número de la revista *Hem i Sverige*. La existencia del artículo queda recogida en TÄGIL, Tomas. “Funktionalistisk pionjär i Skane. Arkitekten Hans Westman”. En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) *Aspekter på Modernismen*. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. p.179



Fig.28. *Abstrakt I*. Gösta Adrian-Nilsson. 1918

35. *Abstrakt I* fue pintado en enero de 1919. Se expuso en el Salón de Otoño de Liljevalch en octubre del mismo año, GAN mostró otra pintura no figurativa titulada *Abstrakt III* dentro de una colección de 19 números. Los críticos de arte lograron pasar por alto lo notable tanto en la pintura como en su título. En Svenska Morgonbladet del 15/10 de 1919 se criticó duramente la exposición. El crítico calificó Gösta Adrian-Nilsson como un trastornado mental "No tienes genio porque estás loco". *Abstrakt I* y *Abstrakt III* no fueron las primeras imágenes no figurativas que creó GAN, aunque sí las primeras que mostró públicamente en una exposición.

AHLSTRAND, Jan Torsten "Det Abstrakta och set Geometriska Gan y Wiwen Nilsson" En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) *Aspekter på Modernismen*. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. pp.85-105

36. *Februarigruppen*, eran 24 artistas a los que no se les había dejado participar en la exposición modernista organizada también en Liljevach en el otoño de 1918.

como hemos visto, la Asociación Sueca de Artesanía y pequeñas sociedades como Verkstaden habían fomentado en Suecia desde principios de siglo y que la Bauhaus había terminado por hacer indistinguible. Sus primeros objetos, sencillos, bellos y funcionales se habían podido ver ya en la exposición de Göteborg de 1923.

En casa de Westman, Wiwen recordaría estos años pasados, su formación, sus comienzos y su posterior paso por París, donde, en mayo de 1924, Adrian-Nilsson y él se habían encontrado. En aquel ambiente de vanguardia se reconocieron como espíritus afines. Compartían maestros; aquellos de los manuscritos y las tallas medievales, de los retablos y las vidrieras de las catedrales, como la de la ciudad de su infancia. Su fascinación por la época medieval se mantuvo intacta a lo largo de su vida. Años más tarde, en 1963, Wiwen diseñó la cruz para el nuevo altar de la Catedral de Lund. Se inspiró directamente en una cruz de altar de la región de Scania, del siglo XII, que había estudiado en el Museo de Historia de la ciudad. Por detrás de esta actitud que pudiéramos considerar retrograda, se percibe en la obra de ambos la expresión más vanguardista del arte moderno temprano.

Adrian-Nilsson había nacido en Lund, pero como Wiwen, había estudiado en Alemania. Se había formado también como poeta y escritor y seguramente expresaba sus ideas, en aquellas cenas con facilidad y vehemencia. Acostumbrado a hablar de su manera de entender el arte y la vida, en aquellas reuniones, en casa de Westman, traía los recuerdos de una época que ninguno había conocido, pero de la que se sentían partícipes. Para Anshelm aquella casa debía de ser como una prolongación de la escuela.

Adrian-Nilsson recordaría su primera exposición en Liljevach. Era verano de 1919. Su cuadro *Abstrakt* se exhibió en la sala central de la galería<sup>35</sup> (Fig.28). La ex-



Fig.29. Gösta Adrian-Nilsson. Vista aérea de Lund. Hacia 1920.

37. Al igual que Kandinsky, Gösta Adrian-Nilsson había sido influenciado por las ideas teosóficas. “*Il vient...Prépare les ornements, construis les formes pures, et crée les chants divins pour l'accueillir*” (Él viene...Prepara los ornamentos, construye las formas puras y crea los cánticos divinos para recibirle). Era habitual el uso por parte de los teósofos de símbolos como estrellas de cinco puntas o pentagramas 38. La propuesta se publicó en la Revista *Byggnästaren* en 1943. A pesar del primer premio del concurso, el Consejo de la Catedral consideró que la propuesta era demasiado audaz y no quiso verla realizada. Erik Lallerstedt y Nils Ahrbom apoyaron la propuesta de Westman. Lallerstedt elogió la moderna calidad arquitectónica de la propuesta ganadora del crematorio y mencionó, entre otras cosas, la capilla piramidal de Carl Bergsten en Norrköping del año 1932 como un buen ejemplo. El artículo de Ahrbom defendía que se debía respetar la evaluación del jurado del concurso. En 1947 se anunció un nuevo concurso que ganó el estudio de Sven Backström y Leif Reinius con una propuesta sí se hizo realidad.

posición reunía el trabajo de 24 artistas que en ese momento se denominaron *El Grupo de Febrero*<sup>36</sup>. El suyo era el primer cuadro con ese título que se mostraba en Suecia y recibió duras críticas por parte de expertos incapaces de comprender entonces un arte sin un significado visible. En su obra había explorado la relación la geometría y las formas presentes en la naturaleza y en el arte. Antes, en Lund, había pintado rincones y vistas aéreas de la ciudad medieval (Fig.29), donde la catedral, oscura, masiva, está casi siempre presente. Ya en París, en el Louvre, supo entender la conexión entre ambos; entre la espiritualidad, la estricta construcción del arte del medievo, y las composiciones matemáticas de los vanguardistas europeos.

En 1930, Tanto Gösta como Adrian-Nilsson habían participado la exposición *Art Concret: Internationell utställning av postkubistisk konst* (Exposición Internacional de Arte Post Cubista) organizada por Otto G. Carlsund a finales del verano del mismo año, dentro de la Exposición Internacional de Estocolmo. En aquellas cenas, en casa de Westman, hablaban de geometrías, de simplificación y sencillez; de arte y matemática; de Vanguardia y tiempos primitivos. Círculos, cuadrados, triángulos, estrellas y pirámides, formas puras, sin significación alguna, casi infantiles, presentes en sus pinturas, sus alfombras y en sus obras de orfebrería.

Westman compartía ese pensamiento y adoptó en ocasiones las mismas geometrías. Triángulo y pirámide, símbolos pitagóricos y teosóficos<sup>37</sup>, aparecen recurrentemente en sus propuestas de aquellos años, en las que Anshelm participó como colaborador principal.

En 1942, Anshelm colaboró en la presentación de la idea para una capilla crematoria en el cementerio norte de Lund. La propuesta resultó ganadora, pero el jurado la consideró demasiado audaz, y no se atrevió a construirla<sup>38</sup>. La solución

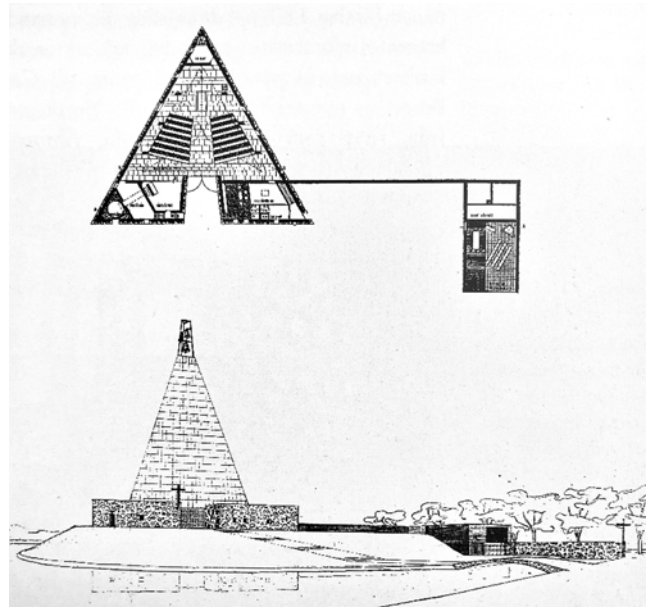


Fig.30. Hans Westman. Capilla crematorio en Norra Kyrkgården. Lund.1942. Anshelm colaboró en el concurso. La propuesta resultó ganadora.

39. TÄGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalismen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996. pp.239. (Än idag vittnar våra gamla landskyrkor från medeltiden [...]En förmåga att uppsuga de väsentliga värden som kan finnas i äldre verk, en säkerhet i formkänslan, en underbar skicklighet i att naturligt ansluta byggnaden till terrängen, ett sinne för material och färger, för konstnärlig utsmyckning, belysning etc, som vi, nutidens arkitekter med vår höga tekniska utbildning aldrig, icke ens i bästa fall, tillnärmelsevis kan uppnå.)

40. Cuando Kandinsky expuso en Gummesons en Estocolmo en 1916, GAN escribió una pequeña introducción que se imprimió como un apéndice separado del catálogo y que le valió un reconocimiento de Kandinsky. »No existe -en palabras de Kandinsky- en principio ninguna forma libre, escribe GAN y continúa: "Esa forma es real, artística, que brota de una compulsión interior, de un esfuerzo interior por hacer que el puente entre el sentimiento y la expresión sea lo más corto posible"

partía de las sencillas habitaciones cuadradas, con ligeros ángulos oblicuos, de las iglesias del siglo XIV. Juntas formaban una base triangular de piedra (Fig.30) gris, un revestimiento tradicional en la arquitectura eclesiástica y rural de Scania. El despiece, cubico, sin embargo, era novedoso. Sobre la base triangular se apoyó la torre, en forma de pirámide. Es un campanario, o una especie de cúpula, que recordaría, situada sobre el altar, la de las capillas bizantinas. En la solución está presente la capilla piramidal de Carl Bergsten, construida en 1932 en Norrköping, proyecto que Westman conocía bien; también los frontones de las iglesias medievales que formaron parte de su infancia, en Valö, en Uppland, la tierra de su padre, y que también Anshelm había estudiado con Wernstedt (Fig.32). La forma triangular, muy presente en la obra posterior de Anshelm, se repitió ya entonces en sucesivos concursos (Fig.31). Anshelm recordó entonces las construcciones triangulares de los secaderos de madera en los aserraderos de su tierra natal. Sobre las iglesias medievales, Westman escribió más tarde, algo que podría estar escrito por Wernstedt, algunos años antes:

*"Aún hoy nuestras iglesias medievales dan testimonio [...] de una certeza en el sentido de la forma, de una maravillosa habilidad para conectar de forma natural el edificio con el terreno, un sentido de los materiales y los colores, de la decoración artística, de la iluminación, etc, que nosotros, los arquitectos de hoy con nuestra alta formación técnica, nunca, ni siquiera en el mejor de los casos, podremos acercarnos a lograr"*<sup>39</sup>

Las iglesias construían atmósferas capaces de conmover al visitante, de hacer vibrar los sentimientos humanos más íntimos. Y lo hacían con sencillez.

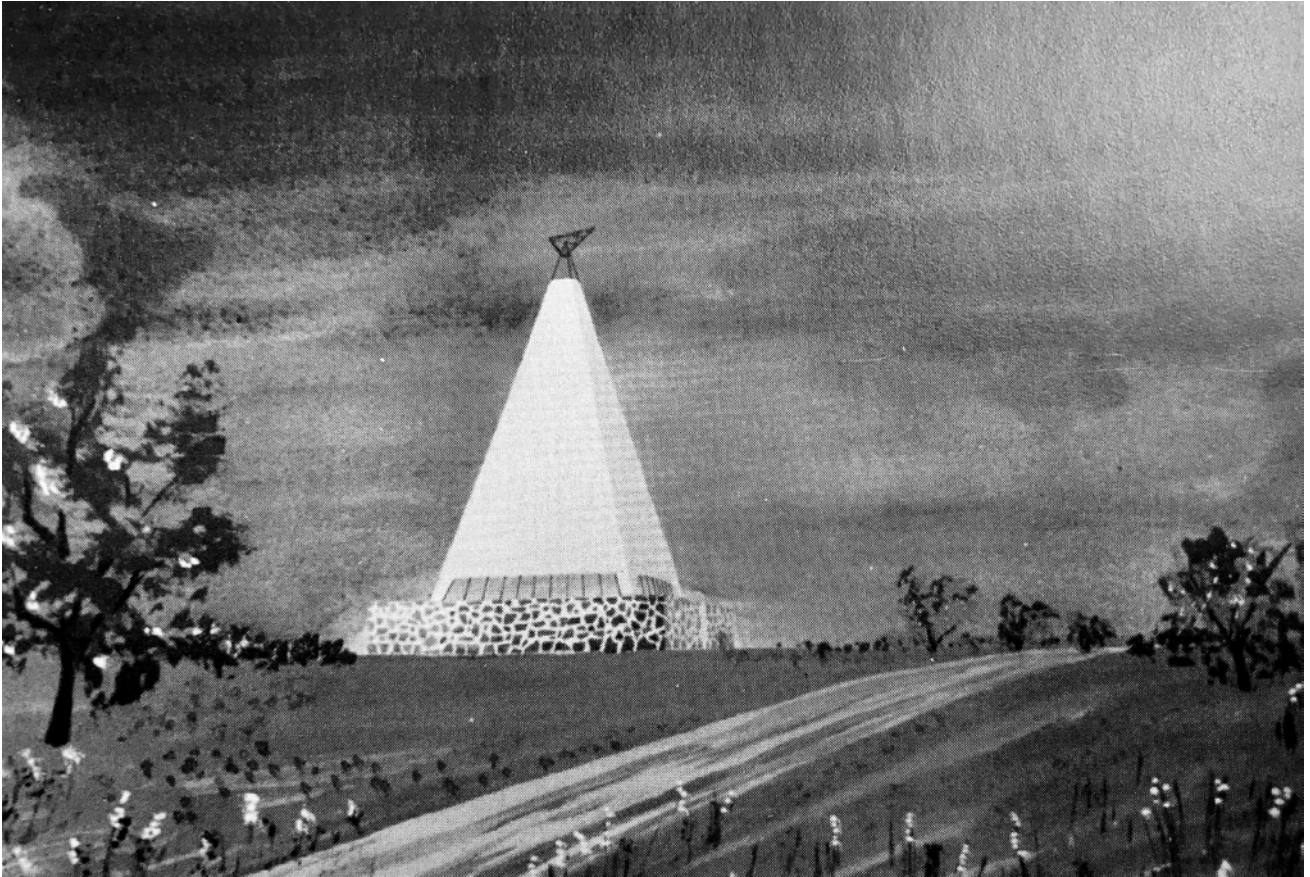


Fig.31. Hans Westman.  
Monumento a Tycho Brahe.  
Ven. 1941. La forma piramidal  
se puede encontrar en varios  
proyectos de Westman.



Fig.32. Iglesia de Valö en Uppland, fotografiada por Hans Westman. La geometría triangular del frontón se toma como referencia en algunos de sus proyectos. También estará presente en muchos de los que Anshelm hará más adelante.

41. SJÖLIN, Eva Kjerström: "Det konstnärliga och det hantverkliga. Modernisterna och deras föregångare". En Kulturhistoriska föreningen för södra Sverige. ALIN, Margareta (Ed.) Aspekter på Modernismen. Lund: Verksamhetsberättelse, 1996. pp.19-29

42. (*Dass je enfeincher etwas ist, deste kraftvoller ist es*) Maestro Eckhart

43. En los diarios de Gósta Adrian-Nilsson 1915-1918. Escrito el 20/6/1918. Gósta Adrian-Nilsson dagböcker 1915-1923, Lunds Universitetsbibliotek. Traducido por el autor. (*Jag känner mig som en fången misshandlad vilde, snärjd i en stupid civilisations drakt, som hindrar mina rörelser, skaver min hud, trycker mina för frihet danade axlar. Vanmäktigt sträcker jag min kropp och ande mot de vilda öarnas frihet, deras heta rus och dödliga faror, deras bländande gnistrande stjärnor och explosivt flammande solar*)

En la obra de Wiwen y Adrian-Nilsson, está sencillez implica una cierta inmediatez en la ejecución, como si se tratase de acortar todo lo posible el puente entre el pensamiento y la expresión. La obra "*brota de una compulsión*"<sup>40</sup>. La sencillez se relaciona de nuevo con lo natural, lo primitivo, con lo infantil y lo salvaje.

Ya Morris, en sus últimos días, había abogado por el evangelio de la simplicidad<sup>41</sup>.

A Wiwen la gustaba recordar también las palabras del monje alemán medieval y místico Maestro Eckhart:

*"Cuanto más simple es una cosa, más poderosa es"*<sup>42</sup>

Años más tarde, los objetos en el jardín y el desván de la casa de Anshelm, geométricos, precisos y bellos, aunque primitivos y aparentemente improvisados, parecían ser fruto de este mismo pensamiento.

En aquellas noches, en casa de Westman, Adrian-Nilsson recordaba también los ropajes que había diseñado años atrás, a principios de los años 20: amplios, ligeros, geométricos y coloridos (Fig.33). Compartía con Westman esa afición. Quizá Westman entendía mejor que nadie de qué manera los cambios en la superficie podían producir transformaciones en la profundidad. Probablemente, en la conversación surgían entonces las palabras que Adrian-Nilsson había escrito en 1918, cuando todo comenzaba:

*"Me siento como un salvaje cautivo, maltratado, enredado en el ropaje de una estúpida civilización, que entorpece mis movimientos, roza mi piel, aprieta mis hombros for-*



Fig.33. Gösta Adrian-Nilsson, *Hon och Han i Revolution*. Lápiz y acuarela. 25x32cm. 1920. Ropajes geométricos y coloridos.

*mados para la libertad. Impotente estiro mi cuerpo y mi espíritu hacía la libertad de las islas salvajes, su embriaguez caliente y peligros mortales, su deslumbramiento, estrellas centelleantes y soles explosivos y resplandecientes”*<sup>43</sup>

44. Las palabras *espontaneidad* y *sensibilidad* se mencionaron a menudo durante la época de Leif Reinius como editor de *Byggmästaren* en la segunda mitad de la década. La elección entre seguir el funcionalismo tal como se expresó alrededor de 1930 y seguir una línea más popular y exuberante se presentó en los términos de una lucha entre Apolo y Dionisio en la arquitectura. Los términos “lo apolíneo y lo dionisiaco” habían sido tomados por Nietzsche del antiguo mundo de los dioses. Al mismo tiempo, las consideraba como diferentes tipos de embriaguez, ambas igualmente necesarias para la creación artística. Los máximos representantes de la vertiente dionisiaca en esa década de los 40 fueron Sven Backström y Leif Reinius y los hermanos Ahlsen. Entre los apolíneos, Nils Ahlbom y Helge Zimdahl. Es difícil ver una línea que establezca una división pura entre un lado y el otro, sobre todo porque los esfuerzos personales fueron muy diferentes en expresión. ¿Dónde colocar, por ejemplo, a Sigurd Lewerentz o Artur von Schmalensee?

En la *cabaña grande*, como Westman llamaba a la sala de estar de su casa, se respiraba, en tiempos de guerra, ese mismo anhelo primitivo de libertad. Como en el estudio de un artista. La ventana de flores, alta y estrecha, de carpintería blanca dividida en líneas de ventilación, se plegaba sobre la cornisa y se extendía un par de metros por la cubierta para capturar el cielo. La mesa de comer se había colocado justo debajo. De noche, a través de la ventana, se hacía presente el pálido resplandor de la luna y las estrellas. Junto a ellas, desde la profundidad azul Westman del techo de la habitación se descolgaba un globo de cristal, una lámpara original de la Exposición de Estocolmo de 1930, que el arquitecto conservaba; otra luna, siempre llena, que alumbraba aquellas reuniones *al aire libre*. Después de tocar el piano, contiguo a la mesa, Westman trepaba por la cuerda junto a la luna, hacia las estrellas, ligero y alegre. La gracia frente a la gravedad.

### 1.3.5. La alegría serena

Estos primeros años en Lund, reforzaron en Anshelm la educación recibida en Chalmers. En aquel ambiente medieval, la arquitectura surgía y crecía de forma natural, como le habían enseñado. Lo había visto en aquella casa donde cada situación se había construido en armonía con el paisaje y el habitante. El conocimiento tecnológico y la capacidad técnica se equilibró en Westman con una sensibilidad artística natural que buscaba la creación de espacios más humanos.



35

34

Fig.34. Villa Engqvist en Västberga. Backström y Reinus. 1938. La casa se abre al exterior mediante un ventanal inclinado a sur, un invernadero.  
Fig.35. Villa Engqvist en Västberga. Backström y Reinus. 1938. Interior ajardinado.

45. La Villa en Västberga fue de alguna forma tomada también como modelo, con otra escala, con otro carácter, por Anshelm para el proyecto de un pequeño cobertizo de trabajo e invernadero que construyó en el jardín de su casa de Kävlingeågen. Ver capítulo *En una casa, en una calle, en un jardín* de esta tesis

46. TÅGIL, Tomas. *Arkitekten Hans Westman. Funktionalismen och den regionala särarten*. Lund: Arkitekturmuseet, 1996. pp.254. “[...]nästan en arkitekturens vilde[...]”. Traducido por el autor.

47. Petter Torud, que trabajó con Anshelm durante 7 años le describe como alguien que “vivía en un lugar propio”, permanentemente concentrado y poco dado a actividades sociales. Desprendía sin embargo una cierta alegría que provenía más del interior que de una apariencia exterior.

De alguna forma, se reunían en su arquitectura características apolíneas y dionisiacas según el debate que se originó en Byggmästaren en la década de los 40<sup>44</sup>. Dionisio simbolizaba lo cambiante. En la arquitectura de Westman, esta parte se manifestaba en los desplazamientos de volúmenes, cambios de escala, de color y materiales, bajo luces cambiantes y claroscuros. La misma posición se podía ver en otros arquitectos de su misma generación, como sus antiguos compañeros de curso, Sven Backström y Leif Reinus. Su villa, ahora demolida, para el maestro de obras Olle Engqvist en Västberga, construida también en 1938, era muy cercana a la villa Westman<sup>45</sup>(Fig.34, Fig.35). En el otro extremo, Apolo representaba lo permanente, lo sereno, la racionalidad y la tecnología universales, las leyes inamovibles y la disciplina que regían la arquitectura y la tradición, que Westman estudio con rigor. La posición dionisiaca ganó apoyos durante la década de los 40. Westman fue considerado, a pesar de sus comienzos funcionalistas, uno de ellos. Cuando, más adelante, en la década de los 50, la racionalidad apolínea comenzó a ganar terreno en Suecia, Westman construyó ejemplos más limpios y audaces, tecnológicamente hablando, pero quizá, para muchos, seguramente también para Anshelm, demasiado imaginativos. Su posición hacia las tendencias era dócil pero siempre mantuvo una expresión personal flexible, según la tarea o el cliente, que escapaba a cualquier intento de clasificación. De alguna forma, para muchos, era “casi un salvaje arquitectónico”<sup>46</sup>

Su casa, construida de dentro a fuera, era reflejo de su propia personalidad y de su manera de entender el mundo. Colorida y alegre, como su ropa, como sus explicaciones para la prensa y los visitantes. El carácter de Anshelm era por entonces ya muy distinto<sup>47</sup>, y sin embargo aquel ambiente, la ciudad, la casa, el tiempo de

trabajo junto a Westman, en alguna medida terminó de conformarlo. Un ambiente de entusiasmo y alegría, que era capaz de reunir los distintos fragmentos de su arquitectura, y a todo aquel que le rodeaba, en un solo ánimo. Como en los ejemplos del medievo, cada fragmento adquiría así su significado en el conjunto, e iluminaba aquel lugar, la vida cotidiana y la propia casa, “*la casa más radiante de Lund*”<sup>48</sup>.

En cierta medida, fue esta forma de entender la vida, por encima acaso de lo estrictamente arquitectónico, lo que Anshelm heredó de Westman en este periodo de juventud. Y quizá, entonces, para Anshelm, todo comenzó de nuevo ahí, en aquella casa, entre aquellas palabras. Palabras que tenían la capacidad de transformar lo que nombraban: medievo y vanguardia, arte y tecnología, naturaleza y geometría, artesanía y número, tradición y funcionalismo, forma y fondo, lo permanente y lo cambiante, lo material y el sentido espiritual del arte. “*En el principio era la palabra*”<sup>49</sup> había escrito Westman, citando el Evangelio de San Juan, al comienzo de su artículo para el 50 aniversario de la Exposición de Estocolmo al que antes nos referíamos. Las palabras y la actitud de Westman, de Wiwen y Adrian-Nilsson y otros, encontraron su reflejo en la educación religiosa de Anshelm y reforzaron aquellos años la mirada ante la vida que Wernstedt le había transmitido. Fue para Anshelm, posiblemente, un nuevo principio. Nombrar, ver de nuevo las cosas como por primera vez.

La ciudad, aquellas obras, aquellas palabras conformaban una atmósfera de la que Anshelm participaba casi sin darse cuenta. Un ambiente que conformó su espíritu, de forma natural, continuada, hasta el punto de que, en cierta medida, no fue capaz de notar su influencia. Quizá por eso Anshelm nunca habló de este tiempo como fuente de inspiración. Simplemente aquel ambiente, aquella tradición, pasó

48. Lo cuenta un amigo de la familia “*Llegué a la estación de tren de Lund, me subí a un taxi y le pedí al conductor que me llevara a la casa “más radiante” de Lund*”. Así lo recuerda la hija de Hans Westman.

WESTMAN LE NORMAN, Ylva. “Hans Westman och Modernismen”. *Gamla Lund-Nytt*, 2020, nº 5, p.4. “[...]rälligaste huset i Lund”

49. En un artículo del periódico Svenska Dagbladet del 2 de abril de 1980.



Fig.36. Ventana hacia el jardín en la ampliación de la casa de Klas Anshelm en la calle Kävlingevägen 32, en Lund. 1964. La ventana recuerda la de la Villa Westman, que Anshelm conocía muy bien. Rasgada de arriba a abajo, se pliega sobre el alero de cubierta y muestra el cielo y el horizonte al mismo tiempo. Fotografía del autor.

a formar parte inseparable de su forma de ser y de su arquitectura. Cuando años más tarde, Anshelm reformó su casa en la calle Kävlingevägen, a unos cientos de metros de la casa de Westman, también la oficina y la vivienda se integraron en un único volumen. Como sucedía con Westman, fue siempre difícil distinguir en su día a día el trabajo de la vida cotidiana. Cuando amplió la casa, el nuevo estar, amplio, alto y luminoso, recordaba, 30 años más tarde, la *cabaña de Westman*<sup>50</sup>. La misma ventana, estrecha y alargada, la misma carpintería con las mismas divisiones, recorría la fachada oeste de arriba a abajo. Rompía de nuevo el alero y se prolongaba de la misma manera un par de metros por la cubierta (Fig.36). Bajo la ventana, como su maestro, Anshelm se sentía dentro y fuera al mismo tiempo, y recordaba aquel tiempo pasado, cuando todo comenzaba. El sol se abría de nuevo paso entre los árboles del jardín y llenaba aquella sala como si de un espacio al aire libre se tratase. Está vez, por las noches, era la luna real la que se descolgaba, junto con las mismas estrellas, desde el mismo cielo.

Lo que permaneció en Anshelm fue algo quizá inesperado. Un estado de ánimo. Una cierta alegría, inocente, infantil, que nada tiene que ver con el estilo o la fantasía en la apariencia exterior de la arquitectura. Morris hablaba de una alegría para el hacedor y para el habitante<sup>51</sup>. La alegría serena que resulta cuando el paisaje, la arquitectura y la vida se reúnen en un solo significado (Fig.37).

### 1.3.6. Tiempo libre. Ladrillo y Tela.

La casa, aquel ambiente alegre, era también, como la ciudad, un pequeño universo en sí misma. Eran tiempos de guerra. En aquellos años, Suecia reforzaba su capacidad militar y defensiva. Todos los jóvenes mayores de 15 años estaban obli-

50. Hans Westman afirmó en una entrevista que la gran sala de estar de reunión tenía su modelo en las antiguas cabañas de una sola habitación, donde se reunían en un único espacio muchas funciones combinadas: El banco de la ventana en la pared sur acristalada correspondía al banco interior fijado a la pared presente en estas grandes cabañas, y el techo interior pintado de azul era un recuerdo de la casa parroquial de la infancia en la isla de Valö.

51. William Morris, Conferencia "The beauty of life" en 1880- "un arte hecho por la gente y para la gente, una alegría para el hacedor y el usuario"



Fig.37. Hans Westman. Villa Westman.1938. La *cabaña*. Un ambiente de entusiasmo y alegría, que era capaz de reunir los distintos fragmentos de su arquitectura, y a todo aquel que le rodeaba, en un solo ánimo. Como en los ejemplos del medievo, cada fragmento adquiría así su significado en el conjunto, e iluminaba aquel lugar, la vida cotidiana y la propia casa, "la casa más radiante de Lund"



Fig.38. Klas Anshelm descansando apoyado sobre una cabaña de troncos durante su capacitación militar, alrededor de 1940. Fotografía cedida por Per Qvarnström.

gados a un servicio militar, que podía dividirse en periodos cortos de capacitación. Mientras trabajaba con Westman, Anshelm viajó varias veces recorriendo todo el país hasta Boden, en el extremo norte, cerca de la frontera con Finlandia, donde recibió su adiestramiento dentro del ejército. Su habilidad con el esquí y sus conocimientos técnicos eran útiles en la formación que recibió como técnico de señales. La labor resultaba en mucha vida al aire libre, algo muy apreciado por Anshelm. Hay una foto de Anshelm apoyado sobre una cabaña de troncos correspondiente a ese tiempo. Sentado sobre la nieve, su imaginación descansaba del trabajo y la vida cotidiana en el estudio de Westman (Fig.38).

En aquellos años, no hubo mucho trabajo. Además de los concursos, en los que participaba todo el estudio, el nombre de Anshelm aparece en la firma de los planos de siete proyectos realizados en este periodo, entre 1941 y 1945, aunque probablemente interviniese, en menor medida y sin firma, en algunos proyectos más. Colaboraba en todo el proceso, desde el diseño inicial hasta el desarrollo de los planos de obra. La responsabilidad sobre el proyecto era alta. Casi todos ellos se desarrollaron en Lund. La cercanía ayudaba en el seguimiento cercano y la participación en la obra. Fueron distintos tipos de construcciones, edificios de vivienda, viviendas multifamiliares y también, aunque en menor medida vivienda unifamiliar. También intervino en la construcción del hospital de Landskrona, que se construyó con muros de carga de ladrillo artesanal. Estos proyectos fueron construidos con distintas técnicas y materiales, tradicionales y modernas, y demuestran un afán de experimentación propio de los inicios, la juventud y la manera de ser del arquitecto.

También había tiempo libre en el estudio. En este periodo, cuando no trabajaba

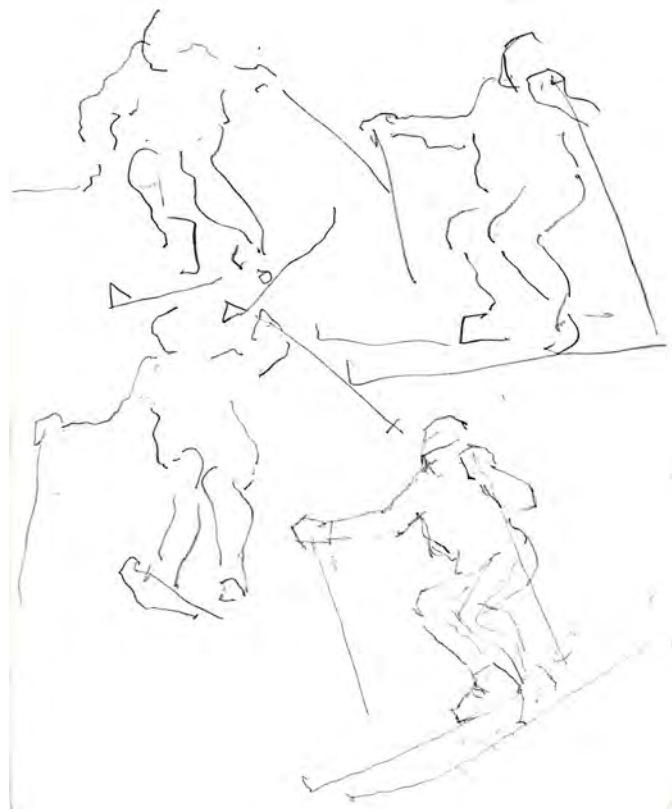


Fig.39. Dibujos de Klas Anshelm de esquiadores en distintas posiciones en una página de sus cuadernos de notas de tapa dura habituales. Unos pocos trazos bastan para definir las distintas posiciones. ArkDes.

con Westman, Anshelm dibujaba (Fig.39), y en ocasiones se presentaba a concursos por su cuenta. Ponía en práctica lo aprendido en el estudio, y también probaba y experimentaba con nuevas posibilidades y materiales, con la misma actitud que le habían transmitido.

En 1943, justo antes de *midsommar*, la fiesta nacional en Suecia que celebra, alrededor del 21 de julio, el verano y la fertilidad, Anshelm dibujó un pequeño kiosco de tela y madera. Se desconoce si fue un concurso, un encargo, o un pequeño desafío personal. Los planos, dibujados a lápiz, sin colorear, están fechados solo cuatro días antes de la fiesta. Parecen haberse dibujado con rapidez. Sobre una plataforma de madera, ligeramente elevada del suelo, se levanta una construcción somera, leve. Unos cuantos listones de pequeña escuadría, cogidos en su base a la plataforma, se cruzan entre sí para sostener y hacer estable un toldo de tela. Su longitud no se ajusta a la geometría final del objeto, como si este hubiese tomado forma a partir de un material encontrado, en el propio proceso de construcción. El toldo cubre la espalda y la cubierta tensado por varillas metálicas extremadamente finas. Los listones en el extremo exterior se alargan, se inclinan para sostener dos banderas que expresan el viento, siempre presente, y la alegría del momento (Fig.40). Bajo la carpa, estaba previsto un armario de *masonita*, un tablero de fibras de madera comprimida, sometida a vapor y endurecida con aceite de linaza, que se fabricaba desde hacía tiempo en la región. Era un material que no estaba pensado para ser visto. Se utilizaba habitualmente en los interiores de armarios, o como aislamiento y refuerzo o soporte para la pintura. Al desplegar sus puertas construía una especie de biombo ligero, casi una tela rígida, que servía como fondo autoportante. Atraparía el último y primer rayo de sol a medianoche. Un pequeño banco lo acompaña.

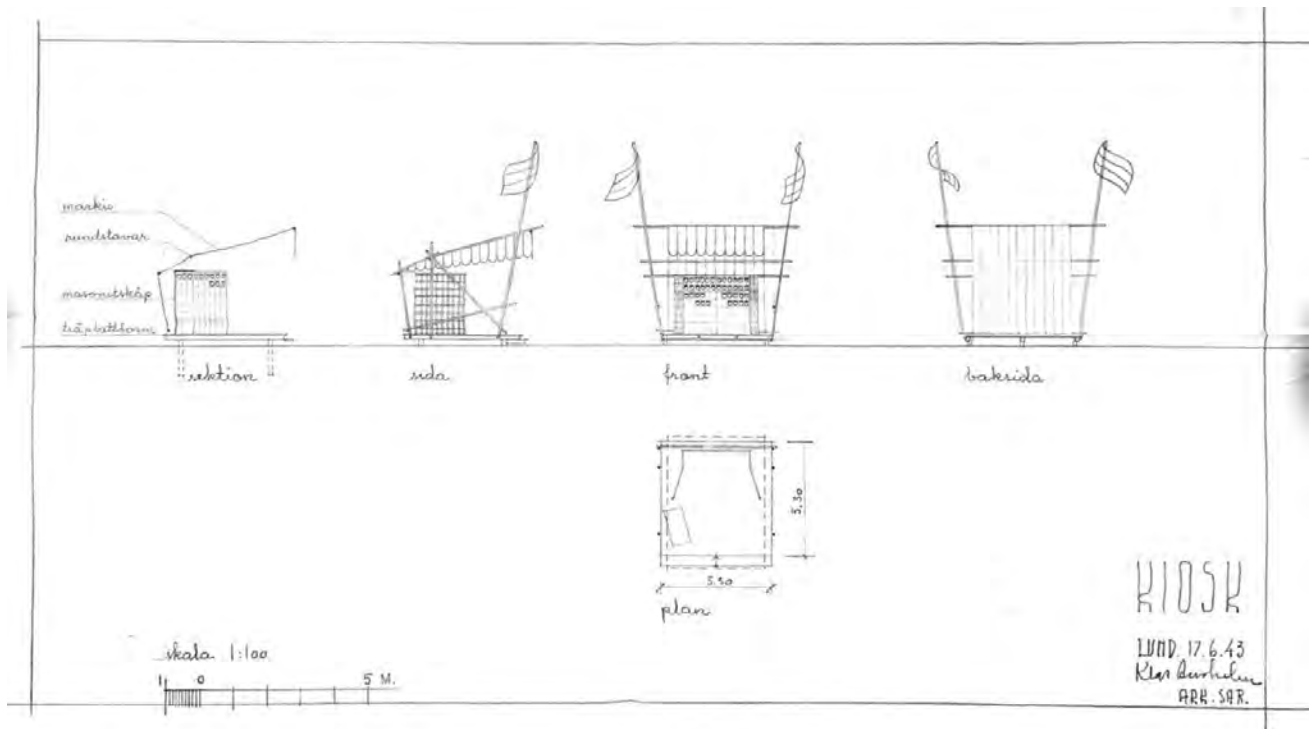


Fig.40. Klas Anshelm. Kiosko de tela para Midsommar de 1943. Realizado en el tiempo libre, fuera del estudio de Hans Westman. Sobre una plataforma de madera, ligeramente elevada del suelo, se levanta una construcción somera, leve. Unos cuantos listones de pequeña escuadría, cogidos en su base a la plataforma, se cruzan entre sí para sostener y hacer estable un toldo de tela. Atraparía el último y primer rayo de sol a medianoche. Plano original a lápiz sobre papel. ArkDes.



Fig.41. Dibujo en Roma de Klas Anshelm, a mano alzada, en uno de sus cuadernos de viaje. Arkdes. Fotografía cedida por Per Qvarnström.

En estos trabajos, fuera del estudio de Westman, Anshelm parecía querer descansar su imaginación en lo contrario. Como el sentido de la vista, que reposa de la presencia continuada de un color en su complementario. Está presente, como en los edificios construidos, la geometría, el cuadrado y el triángulo, pero en lugar de solidez y permanencia, los dibujos desprenden la fragilidad efímera, llena de placer y festividad, propia del carácter del momento. Ladrillo y tela, aparentemente contrarios, son expresión de un mismo deseo de conectar con el ambiente alrededor, y con los recuerdos. La construcción nos trae a la memoria una pequeña balsa inventada con una vela improvisada por un náufrago solitario. Quizá un recuerdo de su ciudad natal, de su mar y su tradición marítima, que había quedado atrás, en la distancia. Quizá también de la alegría que había contemplado en el Mediterráneo. También Anshelm había viajado, en su época de estudiante, por Italia. Sus cuadernos, sin fechar, guardan dibujos de Florencia y Roma (Fig.41); de su arquitectura, calles, plazas y monumentos, de sus habitantes y su naturaleza. Más adelante, algunos de sus objetos, en el jardín de Kävlingevägen, recogerán esa misma sensualidad y ligereza. Como la balsa, cuando el quiosco desapareciese, no dejaría más que unos surcos en la arena.

La estructura es precisa y al mismo tiempo primitiva; seguramente la mínima posible para recibir la tela, a rayas, con el bode trabajado, rematado en onda, como un dosel italiano medieval. Quizá está presente el construido por Asplund para la entrada de la Villa Snellman. Quizá el toldo de la casa, rayado en blanco azul y rojo, que Lewerentz diseñó para Exposición de Estocolmo, o su quiosquito, de acero, madera y tela de 1938. Medido y ajustado, parece concebido para ser montado, utilizado y desmontado por una sola persona. Se rodea y se habita. Es objeto y al

mismo tiempo es casa. Una, la primera, que nunca construyó.

#### 1.3.7. Estocolmo

El primer éxito en los concursos que afrontó en solitario le llegó ese mismo año, en 1943, cuando premiaron su propuesta para el nuevo hospital de Fagersta, al norte de Estocolmo. Las experiencias previas en este tipo de programas fueron muy útiles. No se construyó, pero le sirvió para darse cuenta de que trabajaba bien cuando estaba solo.

Al año siguiente, empezó a dibujar una propuesta para un concurso de viviendas para oficiales navales retirados y personal militar en el área de Bodeleområdet, cerca de Uddevalla. Se conserva una acuarela que muestra una fila quebrada de viviendas en hilera, con cubiertas a dos aguas, rodeadas de naturaleza (Fig.42). Esta vez, había comenzado a dibujarlo junto con su amigo Folke Björck, compañero de clase en Chalmers. Habían mantenido el contacto. Folke tenía ya estudio propio y era relativamente conocido, pero Anshelm tenía ya con esa edad, una manera propia de afrontar los proyectos. Como recuerda Per Qvarnström, en una carta a Björck, en el otoño de 1944, Anshelm le escribe:

*“[...] gracias por las buenas críticas. Son útiles y correctas [...] he trabajado un poco en las viviendas. En realidad, están en línea con mi idea original, que creo que debería mantener. Estoy satisfecho con ellas [...]”*<sup>52</sup>

La carta nunca fue enviada. Otras cartas muestran un enorme respeto entre ellos, pero en este concurso nunca se pusieron de acuerdo y cada uno entregó final-

52. QVARNSTRÖM, Per. Klas Anshelm, Samlade Arbeten. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. p.18 (*Tack för fin kritik. Den var bra att ha och riktig.. har jobbat lite med bostäderna. De går faktiskt in på min ursprungliga plan, som jag tänker behålla. Är själv belåten med den...*)



Fig.42. Klas Anshelm. Acuarela para el concurso de viviendas para personal militar en el área de Bodeleområdet, cerca de Uddevalla. 1943. La propuesta resultó ganadora, aunque nunca se construyó. En el jurado Cyrillus Johansson, que había sido compañero de Wernstedt y Lewerentz en Chalmers.



Fig.43. Lerbäcksskolan, Lund. Los planos de construcción fueron dibujados por Anshelm durante su estancia en el estudio de Gunnar Wejke y Kjell Ödeen. Las obras comenzaron en 1949. La fotografía es de 1953

mente su propia propuesta. Anshelm ganó el concurso. Hacerlo tan joven, frente a un compañero más experimentado, reforzó su autoestima. Fue el principio de su independencia.

De la correspondencia personal de Anshelm se puede extraer la conclusión de que durante este tiempo en Lund era importante para él mantener el contacto con la familia y con los compañeros y amigos de Gotemburgo y Estocolmo. Allí, en Estocolmo tenía muchos. Anshelm había ganado un poco de dinero y pensó en marchar. El encargo de Fagersta debía todavía confirmarse. Mientras, en el estudio de Gunnar Wejke y Kjell Ödeen tenían trabajo para él. Kjell era hermano de Stig, que había trabajado como calculista para Hans Westman, también para Asplund, en distintos proyectos. Se conocían. Según aclara Per Qvarnström, algún amigo de Anshelm trabajaba ya en aquel estudio. Estos contactos sin duda sirvieron para su contratación.

Anshelm se trasladó a Estocolmo en el verano de 1945. Finalmente, el concurso de Fagersta no se construiría y el arquitecto se concentró en su nuevo trabajo. Según un compañero, desde un principio, tuvo un puesto privilegiado e independiente en el nuevo estudio<sup>53</sup>. Al año siguiente, ganaron el concurso para la escuela Lerbäcksskolan en Lund (Fig.43). Anshelm dibujó en solitario los planos de construcción. Ladrillo rojo, cubiertas de teja en el mismo color y carpinterías blancas. Wejke entendió la capacidad de Klas Anshelm para acometer la construcción y descender hasta el más mínimo detalle. El estudio había ganado también recientemente el desarrollo de una nueva área residencial en Gotemburgo, y Wejke confiaba en él para el desarrollo de los edificios. Era necesario desplazarse. Anshelm les había hablado de Folke. Juntos se prepararon para dirigir la sede de Wejke & Ödeen

53. Recogido por Per Qvarnström en *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsförelagsrådet, 1998.

en su ciudad natal.

Anshelm más tarde recordaba aquel momento:

*“Teníamos todas las condiciones para un buen comienzo. Pero no pudo ser. Éramos tan diferentes [...]”* <sup>54</sup>

La relación profesional con Folke se rompió antes de empezar. Anshelm se quedó unos meses más en el estudio de Wejke en Estocolmo. En esos años Wejke era director del Departamento de Investigación de la Junta Sueca de Construcción. A través de la Junta llegaron encargos muy grandes como el desarrollo de los planes generales de ampliación de las Universidades de Lund y Uppsala. Anshelm, en principio, prefería los proyectos más concretos y comenzó a buscar otras posibilidades profesionales.

La Administración aérea buscaba un arquitecto para el desarrollo de un aeropuerto, cerca de Estocolmo. Klas Anshelm se presentó. Tenía dudas. En la entrevista concedida a Harald Thafvelin, al final de su vida, Anshelm recordaba la situación:

*Klas Anshelm: Vi un anuncio en 1946 sobre un puesto de arquitecto en el aeropuerto de Halmsjön, cerca de Estocolmo. Lo solicité y envié dos líneas y... me pidieron más información sobre mí. Fue emocionante. Conseguí el trabajo. Mi primer encargo fue viajar alrededor del mundo para estudiar aeropuertos... un año después de la guerra...*

*Harald Thafvelin: ¿A dónde fuiste entonces? (no quiere responder directamente porque está ansioso por contar la historia que sigue)*

54. THAFVELIN, Harald. “Samtal med Klas Anshelm”, Arkitektur. 1979, nº 7, Septiembre, pp.42. En la entrevista con Harald Thafvelin. La entrevista se incluyó en los estudios sobre creatividad iniciados en 1979 en el Departamento de Estudios Formales de la LTH. Se conserva una transcripción en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. ([...]Det var ju upplagt för en bra start. Men det gick inte. Vi var så olika. Och så... ja... jag jobbade hos Hån och Weike ett år.[...]).

KA: No (nunca sucedió). Wejke insistió: “Es un buen trabajo, pero se acabará. Tengo un buen trabajo para ti [...]Planeamiento general en Lund y Uppsala”. Llamé a la Administración de Aviación y les dije: “No quiero el trabajo”. Después de una semana, me arrepentí y dije: “Empiecen a reunir modelos a seguir y todo eso. Comienzo en una semana”. Después de dos días: “No voy, me he arrepentido”. “Maldita sea”, me dijo, y colgó el teléfono.

No pasó nada. Nunca sucedió. Otro se hizo cargo. (KA se ríe mucho)”<sup>55</sup>

Anshelm se quedó en el estudio de Wejke con los planes generales, pero fue una temporada corta.

Gunnar Wejke le insistió:

“Oye, es un trabajo muy bueno. Puedes quedarte en casa y dibujar”<sup>56</sup>

Anshelm se acordó de su vida en Lund, una ciudad mediana, ni pueblo, ni ciudad. En aquel tiempo, para muchos, un lugar ideal.

Finalmente aceptó:

“[...]pensé que era mejor que ir a la Dirección de Aviación, en Östermalm, a las ocho y media de la mañana cada día”<sup>57</sup>

Nunca le había gustado madrugar<sup>58</sup>.

En Estocolmo, Anshelm conoció a su mujer, Anne-Grete Sörensen. Era danesa.

55. En la entrevista con Harald Thafvelin. La entrevista se incluyó en los estudios sobre creatividad iniciados en 1979 en el Departamento de Estudios Formales de la LTH. Se conserva una transcripción en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes. Traducido por el autor. No se reproduce aquí el original por ser demasiado extenso.

56. Ibid. (Du, det är jädrigt fint jobb. Du kan sitta hemma och rita.)

57. Ibid. (Jag tyckte det var bättre än att gå ner halv nio (på Östermalm) till flygförvaltningen).

58. Como se comentará más adelante, Anshelm prefería trabajar de noche, y levantarse sin despertador.



Fig.44. Portada de la exposición la exposición *Objetos y Casas (Föremål och Hus)*, celebrada en la Galería de Arte Moderno de Lund (Lunds Konsthall) entre el 9 de septiembre y el 1 de octubre de 1972. Anshelm mostró en la planta baja sus objetos artísticos y algunas de sus casas y edificios. En la misma exposición, en la planta de arriba, Anne-Grette mostraba 45 trabajos, colecciones, bocetos y acuarelas, que abarcaban el trabajo de toda una vida, desde 1944 a 1972. El catálogo de presentación era un solo documento, con doble portada. Anne-Grete propuso para su portada este dibujo suyo denominado *Kvindeklubb I*, del año 1950.

Se dedicaba a la ilustración (Fig.44). Había acudido a Estocolmo para exponer sus primeros trabajos en la galería Gummessons. En esos años muchos artistas y arquitectos daneses habían emigrado a Estocolmo desde la ocupación de Dinamarca por la Alemania Nazi. Se casaron en pocos meses. Cuando Wejke le insistió, decidieron mudarse juntos a Lund.

Allí Anshelm abrirá su propio estudio. Los primeros encargos comenzaron pronto a llegar. Wejke había estado pensando en su futuro.



*Det är meningen att folk ska kunna sitta på bänkarna under fontänen i Lund. Men då får man göra som kartriterskan Lilian Johansson — ta paraplyet med.*

Fig.1. Diario Lördags Expressen. 13 de octubre de 1969. La estudiante Lilian Johansson se sienta con un paraguas bajo la fuente LTH de Anshelm y Arne Jones

#### 1.4. Arne Jones. La fuente LTH

##### 1.4.1. Anshelm en Lund

“La gente debe sentarse en los bancos bajo la fuente. Pero haz como Lilian Johansson: lleva un paraguas” (Fig.1)

Es la traducción del texto a pie de la foto publicada el 13 de octubre de 1969 en el diario Expressen.

Al final del verano de 1969, una estudiante de la nueva Universidad Tecnológica de Lund se sienta con un paraguas abierto, bajo la nueva fuente construida por Klas Anshelm y Arne Jones.

La planificación de una tercera Universidad Tecnológica en Suecia comenzó a finales de la década de los 50. En ese tiempo, bajo la legislatura de Tage Erlander, como primer ministro, uno de los objetivos políticos principales recogía la intención de aumentar radicalmente el nivel medio de educación de la sociedad sueca. Las Universidades del país debían ampliarse. Las materias técnicas, aquellas que tenían que ver con las matemáticas y las ciencias, se consideraron prioritarias. Debían quedar reunidas en una nueva escuela técnica. Se consideraron tres posibles ubicaciones, Uppsala, Umeå y Lund. Diversos estudios concluyeron que el área cercana a Lund y Malmö era con mucha probabilidad la región que podría concentrar mayor número de estudiantes interesados en estas materias.

Las autoridades locales apoyaron firmemente la candidatura. Asociaciones como Akademiska Föreningen<sup>1</sup> se comprometieron a proporcionar viviendas para

1. Akademiska Föreningen, la Asociación Académica de Lund, fue fundada en 1830 como punto de reunión común de los estudiantes de Lund, en el que participaban también los profesores más jóvenes. El modelo fue la Asociación de Estudiantes de Copenhague (Stedenterforeningen), que se había formado 10 años antes. Empezó siendo una forma de control del comportamiento de los estudiantes. Mas tarde servía como lugar de encuentro entre académicos, pero también organizaba actividades culturales y sociales y ofrecía comedor subvencionado y alojamiento para estudiantes

los futuros profesionales que trabajarían en la construcción de los nuevos edificios. Además, allí en Lund, ya existía una universidad. En un principio se pensó incluso en ampliar y reordenar los edificios existentes, pero pronto, los primeros estudios del programa indicaron que la nueva escuela técnica requeriría una enorme extensión de terreno. Al noreste de Lund, estaban las tierras de Smörlyckan y Pålsjö, tierras fértiles, campos extensos, aún sin desarrollar. Había en medio de los campos, dos lechos excavados de arcilla. Una vez, formaban parte de una fábrica de ladrillo. En esos días, cubiertos de agua, parecían dos pequeños lagos naturales<sup>2</sup>. Esta zona llevaba tiempo reservada en los planes urbanísticos de la ciudad para una posible ampliación de la Universidad existente. La Real Junta de Construcción, que ejercía como propiedad, se decidió por Lund. Sorprendentemente para muchos el encargo del desarrollo y construcción de la nueva Universidad recayó por entero, sin concurso previo, en Klas Anshelm que en esos años era ya, recuerda Olle Svedberg, junto con las oficinas de Fred Forbat, Ingeborg Hammarskjöld-Reiz y Hans Westman, el estudio más importante de Lund. Sus experiencias anteriores con la Universidad y con la Junta, distintos edificios construidos a lo largo de la década de los 50, avalaban, según el criterio de las autoridades, su libre designación. Profundizaremos en ellas.

Como indica Per Qvarnström, cuando Anshelm abrió su propio estudio en Lund, en 1947, nada más mudarse desde Estocolmo, los encargos llegaron rápidamente. Su primer edificio, de una extensión enorme, pasó, sin embargo, desapercibido en la ciudad.

*“Parecía antiguo y esa era mi intención”<sup>3</sup>*

2. El término, que aparece en los primeros croquis sobre los lechos de arcilla, es Sjö, En sueco tiene más que ver con lago que con estanque.

3. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.52. (*Det sag gammaldags ut och det var ju min aviskt...*)

Fig.2. Klas Anshelm. Landsstatthuset. Mariestad. 1947

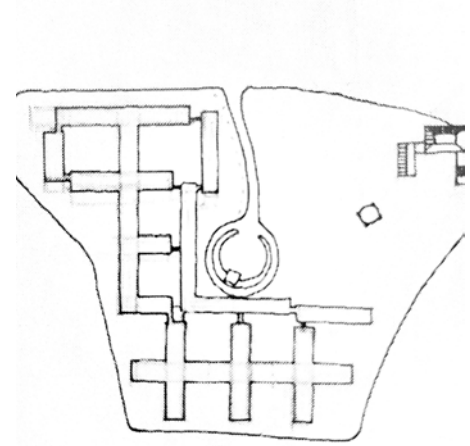
Fig.3. Salomon Sörensen. Area hospitalaria de Lund (lasarettet i Lund) 1918. Paso de conexión entre norte y sur sobre Allhelgona Kyrkogata.

4. Salomon Sörensen (1856-1937) había nacido en Lund, pero estudió en Copenhague y Estocolmo. Su hijo, Arnold Salomon Sörensen, le sucedió en la dirección y construcción de algunas de sus obras. En 1912, como arquitecto de la ciudad de Malmö, presentó un plan sobre cómo se ampliaría el hospital de Lund desde su área central original en el barrio de Paradis hasta los terrenos recién adquiridos en los dominios de Helgonagården lo que hoy es el barrio de Eskil. Los planes de Sörensen dieron como resultado la construcción de varias clínicas grandes, principalmente entre los años 1915 y 1918, que continuaron en 1929. El diseño se volvió uniforme con cuerpos de construcción sólidos, ladrillos de color marrón rojizo, zócalos de granito, con cubiertas altas de teja cerámica y pequeñas ventanas divididas en líneas de ventilación y pintadas de blanco. Para conectar la zona hospitalaria del sur con la del norte se construyeron dos pasos de conexión sobre Allhelgona Kyrkogata.



Anshelm había recibido el encargo con el proyecto ya iniciado. Se trajo consigo los planos desde Estocolmo. Fragmentado en distintos volúmenes enlazados, el edificio, la sede del gobierno de la región, Mariestad, se conectaba sutilmente con la trama urbana en el borde de la ciudad. Justo en frente de la avenida más importante se elevaba en forma de puente semicircular, dejando libre el acceso al interior ajardinado de la parcela (Fig.2). El puente recordaba los existentes en los edificios proyectados décadas antes en el área del hospital de Lund por el arquitecto de ascendencia danesa, Salomon Sörensen<sup>4</sup>(Fig.3.) Construido con ladrillo rojo, en fachada y muros transversales portantes, según las técnicas aprendidas durante su estancia con Westman, el edificio extendía con naturalidad el entorno construido. Los planos se completaron ese mismo año, pero las obras, tras unos cambios, se aplazaron hasta 1953.

Antes de finalizar las obras, Anshelm recibió un segundo encargo. Cuando los departamentos más antiguos de actividades médicas y científicas de la Universidad de Lund crecieron gradualmente fuera de sus entornos del siglo XIX y requirieron instalaciones más modernas, en la década de 1940, se planeó un Centro de Investigación Médica al norte de la antigua Universidad, en el área alrededor de la Torre del Agua, una construcción de ladrillo del siglo XVI en la parte más alta de la ciudad. Anshelm había participado en el estudio y redacción de estos planes durante su breve colaboración en el estudio de Gunnar Wejke en Estocolmo. Se sabía por entonces que se iban a construir diferentes instituciones, pero no se sabía bien ni cómo ni cuántas serían necesarias. Se tantearon diferentes alternativas que repartían los distintos edificios por el terreno disponible y por la ciudad, pero fue difícil tomar decisiones sin unas necesidades más concretas. Más tarde, después



4 5

Fig.4. Versión alrededor de 1946. Demasiado rígida y condicionada para un programa aún no definido.

Fig.5. Plano general de ordenación de la nueva Ciudad de Investigación Médica de Lund. El plano fue publicado en la revista Byggmästaren de 1955. nº1. Pag.31. En estos primeros años el complejo quedaba dividido en dos partes. Más adelante se unificaría en una única pieza, compleja, que se fue construyendo sin orden aparente. La Torre del Agua se señala con el número 3.

5. Erik Lundberg, en su libro Svensk Bostad, publicado en 1942, destacaba la antigua forma de construir en la tradición agrícola, en armonía con el paisaje y la luz. Era para él, un modelo para el presente, de alguna forma un verdadero "funcionalismo". A pesar de no establecer apenas diferencias regionales dentro de Suecia, la casa larga tradicional de Scania, el Scanian län, ocupó un capítulo aparte en el libro 6. Fysiologiska Institutionen se construyó en 1950.

7. Hospital Infantil Tranchelliska en Landskrona. Inaugurado en 1943.. El centro de atención infantil y la maternidad se resolvían en dos cuerpos bajos y, entre ellos, las salas de partos. Anshelm colaboró con Hans Westman en el proyecto y construcción de este edificio.

de algunos tanteos (Fig.4), se acordó intentar resolver el programa, aún incierto, en una única construcción. Su definición formal quedó inicialmente abierta. Las distintas instituciones se ordenarían a lo largo de un vestíbulo de circulación lineal, dispuesto en dirección norte sur. Así engarzadas, podrían construirse, crecer y desarrollarse libremente en el tiempo. Era la solución más eficaz. Hacía el este, hacía la torre del agua, se dispondrían los accesos y circulaciones, mientras que las zonas de trabajo, carga, almacén y depósito de animales, según la organización común de estos institutos, quedarían orientadas hacia la calle, un antiguo camino que sería convenientemente ensanchado. El esquema recordaba la manera secuencial y repetida en que crecieron las antiguas cabañas y granjas tradicionales, las *casas largas*, y recibió su nombre a partir de éstas: Medicinarlängan<sup>5</sup>.

El primer tramo en construirse fue el Instituto de Fisiología<sup>6</sup>, en el extremo sur del complejo previsto, el más cercano a la Universidad y a la ciudad. Cada instituto se planificó de una forma similar al conjunto, es decir, siguiendo una estricta separación de funciones que quedaba reflejada en una volumetría diferenciada y variada (Fig.5, Fig.6)). En el Instituto de Fisiología, las áreas de investigación, docencia y manejo de animales adquirieron distintas formas. Una casa más alta, rectangular y alargada, para la investigación y los despachos, y dos cuerpos de una sola planta en sus extremos (Fig.9) La disposición, una sencilla adición de piezas, recuerda la propuesta de Westman, en la que colaboró Anshelm, para el Hospital Infantil en Landskrona<sup>7</sup> (Fig.7, Fig.8). Tan solo habían pasado cinco años desde su inauguración. Los cuerpos, sutilmente enlazados mantenían la idea de haber sido construidos en distintos momentos. Toda esa variación quedó reunida por un mismo material, el ladrillo, que resolvía de nuevo las fachadas y los muros portantes



Fig.6. Esquemas de crecimiento del Centro de investigación Médica de Lund. Por orden de ejecución. Tomados de los esquemas publicados en: QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. pp.56-64  
Al Instituto de Fisiología, finalizado en 1950, le siguieron el Instituto de Patología, 1959, el Instituto de Bacteriología y Virología, 1965, el más extenso de todos, el Instituto de Higiene y Microbiología, 1973, junto al Instituto de Fisiología, en la parte sur del complejo, y finalmente, en el extremo norte, como pieza de remate, el Instituto Forense, que se terminó de construir en 1976



7

8

Fig.7. Hospital Infantil Tranchellska en Landskrona. Hans Westman. 1943. Se podían distinguir las distintas funciones. El centro de atención infantil y la maternidad, como dos cuerpos bajos y, entre ellos, las salas de partos. Frente a otros edificios de Westman presenta una apariencia más tradicional. La cubierta a dos aguas, el menor tamaño de las ventanas... ArkDes.

Fig.8. Frente a la entrada se creó un patio empedrado, enmarcado con un muro de ladrillo, con esculturas y bancos que recibían el sol del suroeste. ArkDes.



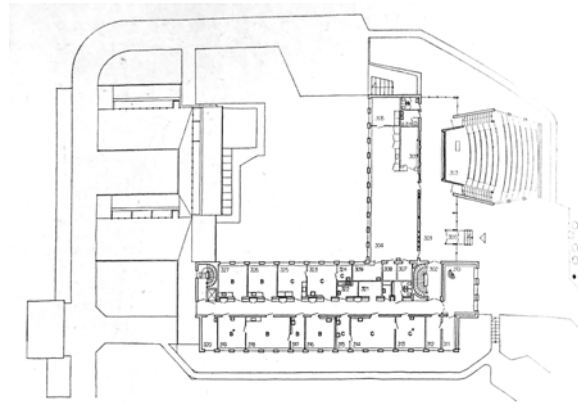


Fig.9. Instituto de Fisiología. Klas Anshelm. Lund 1955. Planta publicada en Byggmästaren nº1 1955.

8. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Bygghörsnadsrådet, 1998. p.58. *(Det var jobbigt och rita och rita och jag proportionera, gjorde modeller och rita om och rita om. Det var ju mitt första jobb som jag skulle signera själv. [...] Det blev ett tegelhus. Hela omgivningen var i rött tegel och ingen anledning för mig att välja annat material).*

9. El ladrillo, el Slottsmölleteglet rojo, comenzó a fabricarse en Halmstad en 1850. En las últimas décadas del XIX la fábrica se fue adaptando a las últimas tecnologías. Distintos hornos, de campaña, de tres cámaras, de canal, o de anillo de carbón multiplicaron la capacidad de producción y mejoraron la calidad. Eran ladrillos más perfectos en geometría y superficie y de cocción más uniforme que dieron lugar a fábricas cada vez más homogéneas. Después de la Exposición de Helsingborg de 1903, se retomó el interés por las fábricas rugosas y variadas presentes en las construcciones medievales. En Slottsmöllan, poco después, en 1908, se retomó la fabricación manual, artesana, de un ladrillo más imperfecto, que se mantuvo hasta final de la década de los 60.

interiores. El módulo, repetido, organizaba la construcción, la planta, el tamaño, la disposición de las ventanas y el ancho de los despachos y las salas. En Lund, ya en este primer edificio, Anshelm no vio motivo para construir con otro material:

*“[...]Fue difícil y dibuje y dibuje y proporcione, hice modelos y volví a dibujar y a dibujar. Fue el primero trabajo que firmé yo mismo. Una instalación bastante grande y compleja. [...] Se convirtió en una casa de ladrillos. Todo el entorno era de ladrillo rojo y no había motivo para que yo eligiera otro material [...]”<sup>8</sup>*

Conocía bien los diferentes tipos de ladrillo que se fabricaban en la zona, y ensayó en estos inicios distintas posibilidades. Para el Instituto de Fisiología escogió un ladrillo de la fábrica de Slottsmöllan<sup>9</sup>, en Halmstad, al norte de Helsingborg. Escapaba fuera de las tendencias de la época. Fue el último que fabricaron en el antiguo horno circular del siglo XIX que todavía conservaban. Anshelm admiraba las distintas cualidades que adquiriría la cerámica, colores que iban desde el naranja hasta el azul, y las cocciones desiguales que llegaban a quemar la superficie de las piezas. Costó cinco veces menos que un ladrillo ordinario. Quizá se acordó de los experimentos con ladrillos desechados que realizaba Wernstedt. Cuando la obra llegó a su fin, el horno circular fue sustituido por un túnel de cocción:

*“[...]El ladrillo se volvió más blando y opaco”*

El compromiso y esfuerzo de Anshelm se extendió también a la plantación y al tratamiento de los espacios exteriores. Frente al acceso, en el lado corto, sobre un



Fig. 10. Instituto de Fisiología. Klas Anshelm. Lund 1955. Fotografía publicada en Byggmästaren N°1.de 1955.

suelo de adoquines, se colocó una fuente sencilla. Después de unos años fue reemplazada por una escultura de cobre del escultor Arne Jones (Fig.11). Allí fue donde se conocieron.

Cuando el último andamio del Instituto de Fisiología se retiró, aparecieron unos volúmenes precisos, bien proporcionados, de ladrillo rojo oscuro que parecían haber brotado en la propia tierra de Scania (Fig.10). El proyecto de la Ciudad de Investigación Médica se detuvo, y el edificio se mantuvo en solitario en los campos de trigo, al borde de la tierra cultivable, durante diez años, cuando se reinició la construcción de las siguientes instituciones. La reactivación del encargo coincidió prácticamente con la asignación de la nueva Universidad Tecnológica de Lund (LTH). La carga de trabajo se multiplicó en el estudio de Anshelm. El proceso de la Ciudad de Investigación Médica se alargó unos años más. Las fases no siguieron un orden lineal de crecimiento, pero cuando el último edificio se completó en 1973, surgió una combinación compleja y moderna de investigación y enseñanza donde se hacía muy difícil diferenciar las distintas instituciones y las etapas en las que había sido construido<sup>10</sup>. Todo se había concebido de manera coherente. El mismo ladrillo, los mismos volúmenes recortados, las mismas cubiertas, las mismas carpinterías componían un solo edificio cohesivo que, de alguna forma, negaba un proceso que se había alargado durante más de dos décadas.

Como escribe Qvarnström, a juzgar por los planos realizados en estos primeros encargos el esfuerzo dedicado a los muebles y objetos fue equivalente al empleado en la construcción del edificio. En el Instituto de Fisiología, se diseñaron mesas y sillas, lámparas y estanterías, hasta los componentes más pequeños del interior, como los ceniceros, de forma sencilla y compatible con su producción a gran es-

10. Al Instituto de Fisiología, finalizado en 1950, le siguieron años más tarde, el instituto de Patología, 1959, en la parte norte del conjunto, El Instituto de bacteriología y Virología, finalizado en 1965, el más extenso de todos, que ocupaba la parte media del complejo, el instituto de Higiene y Microbiología, terminado en 1973, junto al Instituto de Fisiología, en la parte sur del complejo, y finalmente, en el extremo norte, como pieza de remate, el Instituto forense, terminado en 1976



Fig.11. Instituto de Fisiología.  
(Fysiologiska Institutionen).  
Lund. 1950. Klas Anshelm. La  
obra *Vertikal Komposition* del  
escultor Arne Jones, se instaló  
en 1958, en el acceso al edificio,  
sustituyendo la fuente original.  
Un banco junto a la fachada del  
cuerpo que acoge el salón de  
actos, en el acceso, recibe el sol  
de la mañana



Fig.12. Alfombra de Gunilla Lagerbjelke. Fecha desconocida. Por la descripción podría parecerse a la diseñada para la Biblioteca de Lund.

10. Gunilla Lagerbjelke (1926-2013) fue una artista textil sueca que ejerció una influencia considerable en las artes y la artesanía de su país. Lagerbjelke participó en varias exposiciones mientras trabajaba en el sector textil, confeccionando colecciones de cortinas para las plantas Kinna de Håkansson y esteras para Svängsta Mattfabrik en Blekinge. En 1928, Gösta Adrian-Nilsson había diseñado dos alfombras, geométricas y abstractas.

11. La referencia a Lagerbjelke procede del propio Anshelm. Esta recogida en QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsnämndens, 1998. p.85. *(...)En som var i violett, graviolett och dom var storrändiga och rätt stiliga[...]det är ju klart den är verksam som vibrationsunderlag men det finns ju billigare. Det skrämde mej lite och det är ju blittert. Hon jobbade ordenlight med dom här och det var ju konstredet som betalade dom...*

cala. Para Anshelm, eran aspectos tan importantes como las cuestiones técnicas.

El interés en estas pequeñas cosas puede verse también en otras obras del momento. Cuando Anshelm estaba construyendo el Instituto de Fisiología, en 1951, construía también la ampliación de la Biblioteca de la Universidad (Fig.13), aquel edificio que Westman había pensado demoler. La intervención era quizá la más urgente de las contempladas dentro de los planes desarrollados en el estudio de Wejke. Lo existente se completó, extendiéndose con el mismo ladrillo rojo del edificio original, hasta tomar en planta una geometría sensiblemente cuadrada. El edificio alcanzaba al final de su crecimiento una forma cerrada y aparentemente final, como sí en realidad la construcción original hubiese permanecido inacabada durante siglos. A pesar de la complejidad técnica y estructural de la intervención, el trabajo en los interiores fue también extenso. Además del diseño de muebles y lámparas, se incluyó alguna colaboración artística que Anshelm siguió con enorme interés. Con el edificio terminado, señala Qvarnström, Gunilla Lagerbjelke diseñó y tejió dos alfombras grandes para la habitación del bibliotecario jefe (Fig.12). Recordaban, en su geometría plana, aquellas que Gösta Adrian-Nilsson había diseñado para Skånska Brand y Gamla Sparbanken en Lund, veinte años antes<sup>10</sup>. Las alfombras, como otras actuaciones artísticas no siempre fueron valoradas convenientemente. Unos años más tarde Anshelm se las encontró debajo de una prensa, utilizadas para amortiguar el sonido. Recordaba irónicamente:

*“[...] Una era de color violeta, gris-violeta, con grandes rayas, bastante elegante [...] Claro, funciona como base para las vibraciones, pero hay opciones más baratas. Me asusté un poco. Es un sentimiento amargo. Ella se había tomado muy en serio su trabajo [...]”<sup>11</sup>*



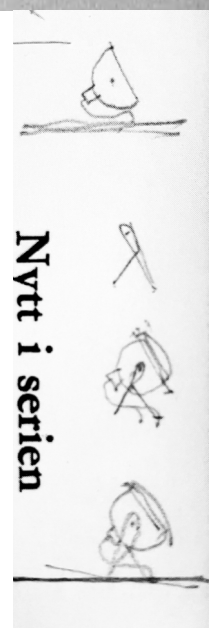
Fig.13. Instituto de Fisiología.  
(Fysiologiska Institutionen).  
Lund. 1950. Klas Anshelm. La  
obra *Vertikal Komposition* del  
escultor Arne Jones, se instaló  
en 1961, en el acceso al edificio,  
sustituyendo la fuente original.  
Un banco junto a la fachada del  
cuerpo que acoge el salón de  
actos, en el acceso, recibe el sol  
de la mañana



14

15

Fig.14. Ampliación de la Biblioteca Universitaria de Lund. (Universitetsbibliotek, UB1). Klas Anshelm, 1951. Maqueta de uno de los focos de iluminación. Plastilina y alambre de acero. El trabajo de equipamiento de la UB1 fue intenso Fig.15. Croquis a escala minúscula, en las páginas de la revista literaria BLM del foco de la gran sala de lectura.



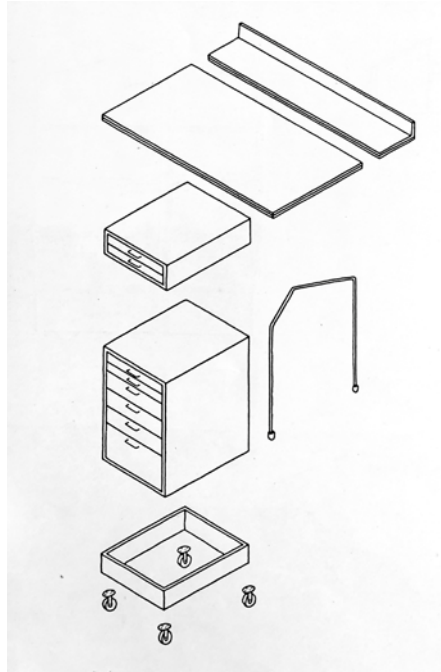


Fig.16. Croquis del sistema "plock" para el mobiliario de los laboratorios del instituto de fisiología. Publicado en Byggmästaren nº1 1955.

Cuando llegó el encargo para la nueva Universidad Tecnológica, la capacidad de Anshelm para coordinar técnica y constructivamente los edificios había alcanzado, gracias a estas experiencias, una eficacia sorprendente. Pero, como expresa Qvarnström, los comentarios sobre las alfombras reflejan el inicio de un conflicto recurrente entre la ambición de Anshelm por fomentar las intervenciones artísticas de alto nivel en conjunto con la arquitectura y la recepción, en ocasiones degradante, que podían recibir por parte de los usuarios y las autoridades. Los proyectos construidos hasta el momento muestran que había, por parte de Anshelm, un fuerte compromiso con la eficacia y la funcionalidad de los espacios y el proceso. Su ambición sin embargo era completamente ética. Construir ambientes de trabajo, de estudio e investigación agradables, donde los aspectos estrictamente funcionales nunca dominaron al resto. El programa y la función, la geometría, las proporciones, los materiales y los objetos se enlazaban, analizados cada uno desde su propio criterio, en un conjunto combinado y equilibrado, que expresaba un sentimiento social, y un compromiso con el habitante (Fig14, Fig.15).

Era un sentimiento aprendido e interiorizado que rara vez se manifestó en palabras. Las explicaciones sobre sus proyectos, memorias escritas con ocasión de algunas publicaciones, siempre fueron algo secas. En la publicación del Instituto de Fisiología, en Byggmästaren, en el primer número de 1955, junto a plantas y secciones escuetas, a escala reducida, y algunas fotografías del exterior, se mostraba el detalle de los muebles de apoyo de los laboratorios, que se construyeron según un sistema propio denominado "plock" (Fig.16). También una fotografía de la sala de reuniones, donde Anshelm había diseñado las estanterías, las sillas, la mesa ondulante de madera y las enormes lámparas metálicas, perfectamente cónicas, que



17

19 18

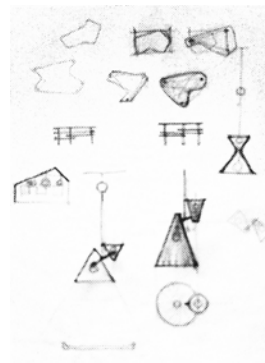


Fig.17. Fig.18..Fig.19. Detalle del interior de la biblioteca del Instituto de Fisiología. Anshelm dedicó mucho tiempo, a juzgar por los planos y dibujos que se conservan, al diseño de muebles y objetos. Sillas, mesas, estanterías, cajoneras, incluso los objetos mas pequeños, como los ceniceros componen, en todas las salas, incluidos los laboratorios, junto con la arquitectura, un ambiente coherente y global.

12. La memoria publicada en Byggmästaren comenzaba así: "En los alrededores de la torre del Agua, junto a la enfermería y la Biblioteca, se ha construido en los últimos cinco años, un centro médico, en el que el departamento de fisiología es el primero que se construye de una serie de instituciones medicas planificadas. La Agencia Sueca de Construcción (Byggnadsstyrelsen) me asignó el encargo en 1948. La tarea consistía en diseñar un edificio y minimizar el coste. El departamento contendría salas de trabajo para fisiología con las especialidades de endocrinología, neurofisiología y medicina con salas auxiliares asociadas como biblioteca, dpto. de animales, talleres, salas de enseñanza, así como un auditorio de 180 asientos. El instituto se divide en dos plantas..." ANSHELM, Klas. "Fysiologiska Institutionen vid Lunds Universitet" *Byggmästaren*. 1955. n.º 1 pp.31-34

13. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.58.

colgaban agrupadas desde el techo (Fig.17, Fig.18, Fig.19). La publicación evidencia el interés de Anshelm por la construcción, pero también por estas pequeñas cosas, hermosas y útiles al mismo tiempo. Sin embargo, el breve texto que acompaña las imágenes, escrito por el propio Anshelm, no arroja ninguna luz sobre sus intenciones estilísticas, artísticas o arquitectónicas<sup>12</sup>. Aparentemente nada es profundo. Como fue habitual en adelante, sus palabras se limitaron a contar lo esencial de manera objetiva. Quizá tenía que ver con su propia manera de ser. Esta fue su primera publicación, pero Anshelm mantendrá esta actitud distante hacia su propia obra durante toda su vida. Sí algo se había logrado, hablaría por sí solo.

En aquel tiempo, al comienzo de su actividad, Anshelm, había ya elegido su propio camino. El trabajo, inspirado por su educación y por el lugar, constante y repetido, establece ya, a pesar de su juventud, una actitud arquitectónica y constructiva que es extensión de una manera de entender el mundo y que será una constante a lo largo de su obra. Todo, desde el concepto general hasta los detalles, reaparecerá en sus trabajos posteriores. Lo construido escapó desde un primer momento de las clasificaciones convencionales del momento. Obtuvo, sin embargo, recuerda Qvarnström, un reconocimiento inmediato. Los que vieron y habitaron el Instituto de Fisiología hablaron de aquel edificio solitario en los campos, sereno, familiar y a la vez extrañamente hermoso<sup>13</sup>.

Estas primeras experiencias construyeron una relación de amistad y confianza entre Gunnar Wejke y Anshelm que se vio reforzada durante la segunda mitad de la década de los 50 con nuevas colaboraciones. En 1955, Anshelm había ganado el concurso para las nuevas Instituciones Médicas de la Universidad de Gotemburgo. Volvía a su ciudad. El proyecto siguió la misma organización del programa y

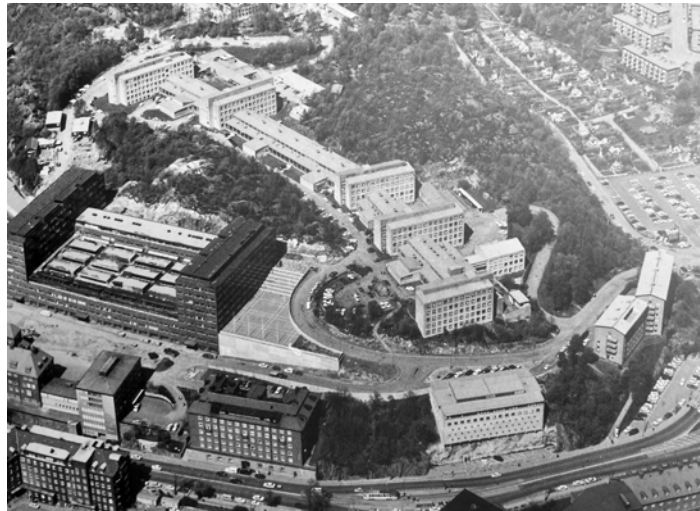


Fig.20. Instituciones Médicas para la Universidad de Gotemburgo. (Medicinarberget) 1955-1970. Klas Anshelm. El diseño es muy similar a la propuesta para las Instituciones Médicas de la Universidad de Lund. La propuesta de Anshelm recibió el segundo premio compartido, pero finalmente se le asignó el encargo. Para su construcción se dividió en fases: dos etapas para la "casa larga" y una tercera para la Biblioteca. el edificio se posaba sobre la roca de Gotemburgo sin necesidad de voladuras, lo que simplificó y abarató considerablemente su construcción.

14. Medicinarberget. Gotemburgo. Klas Anshelm 1955-1970. Se agrupaban en un solo edificio de 300 metros de largo, construido por fases. El edificio mas largo agrupaba el departamento de Anatomía, Histología y Farmacología, el departamento de Química y Fisiología. La Biblioteca Médica era un edificio exento que remataba el conjunto en su extremo sur. En el extremo norte, el departamento de Higiene, se añadió también de forma independiente en 1970

el mismo concepto general y constructivo de la propuesta de Lund. Los edificios, independientes, de ladrillo rojo, enlazados de nuevo por un corredor lineal acristalado, se posaban sobre la roca de Gotemburgo, cubierta de árboles, hierba y brezo, sin apenas necesidad de voladuras (Fig.20). De todas las presentadas al concurso había sido la idea más barata y la más fácil de implementar, en un terreno que exigía soluciones técnicamente complejas. La biblioteca, la última de las piezas en un edificio de más de 300 metros de largo, completada en 1957, avanzaba apartada sobre la pendiente rocosa, en el límite de la colina. Prismática, de ladrillo, con ventanas cuadradas regularmente dispuestas, como todas las del complejo, parecía descansar sin esfuerzo en la densidad de la sombra (Fig.21).

En 1960, cuando llegó el momento de asignar la nueva Universidad Tecnológica en Lund, las obras para las nuevas Instituciones Médicas de la Universidad de Gotemburgo se habían materializado casi por completo. Como en Lund, Anshelm había respondido con rapidez y eficacia ante un encargo complejo y voluminoso<sup>14</sup>, que exigió, desde un principio, unos plazos de construcción muy rigurosos. Los métodos adaptados a la producción desarrollados por Anshelm en estas obras eran por entonces de gran interés para la Junta de Construcción. Como recuerda Qvarnström, habían encontrado en Anshelm un arquitecto capaz e independiente, pero también colaborador y compatible con sus propios intereses. Su talento organizativo era poco común, sus amplios conocimientos técnicos se plasmaban en sistemas constructivos eficaces, duraderos y económicos, algo prioritario para la Junta e imprescindible para desarrollar los proyectos en los presupuestos y plazos, siempre apretados, que se establecían. El proyecto para la nueva Universidad Tecnológica de Lund se preveía especialmente exigente. Está vez, dos funcionarios, dependien-



Fig.21. Biblioteca de las Instituciones Médicas (Medicinarbibliotek) 1957, de la Universidad de Gotemburgo. (Medicinarberget) 1955-1970. Klas Anshelm. La pieza prismática, en el extremo sur del conjunto, parece flotar sobre la roca de Gotemburgo, apoyada en la densidad de la sombra.

tes de la Junta, supervisarían el desarrollo del proyecto. Algunos compañeros no podían entender que un proyecto tan amplio recayese en un solo arquitecto. Quizá la Junta pensó que el trato con una única persona simplificaría el proceso. Tampoco podían creer que aquellos edificios ya construidos, grandes y funcionalmente complejos, pero cuidados y detallados hasta en lo más pequeño, hubiesen podido salir de un estudio como el de Anshelm.

#### 1.4.2 El estudio

En los primeros proyectos, hasta 1952, Anshelm trabajó solo, aunque, de vez en cuando, contaba con ayudantes ocasionales independientes a los que pagaba por horas. Más adelante, cuando llegaron los encargos para las Instituciones de Investigación Médica en Lund y Gotemburgo, Anshelm tuvo que contratar de manera permanente a algunos colaboradores. El trabajo era ingente, pero todo estaba organizado como si tratase de un pequeño taller artesanal. De la documentación conservada en los Archivos del Museo de Arquitectura de Estocolmo, se deduce que cada proyecto era realizado por una o por un máximo de dos personas. La organización, alejada de las versiones productivas, en cadena, de otros estudios, aseguraba la coherencia deseada entre todos los aspectos del proyecto, desde la concepción general hasta el último detalle. En 30 años de actividad, y más de 100 proyectos, la lista de colaboradores, tanto empleados como colaboradores técnicos, no es larga. Fueron seleccionados siempre con cuidado. Prefería solo arquitectos, de primer año, sin experiencia. Nunca un ingeniero formó parte de su estudio. Nadie cuestionaba las decisiones de Anshelm. Siempre llevaba las relaciones con los clientes<sup>15</sup>. Siempre hacía los primeros dibujos. Siempre a mano alzada. La regla, la medida,

15. Para la elaboración de este apartado, forma de trabajo en el estudio, colaboradores... etc., se toma de referencia lo avanzado por Per Qvarnström. en su libro: QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. pp.33-34. Los datos fueron confirmados por el autor en conversación con Peter Torudd, que colaboró con Anshelm durante los últimos 10 años del estudio

entraba más tarde. A veces nunca. Durante los primeros años, el mismo dibujaba los planos de detalle y construcción. A mitad de los años 50, en un momento de gran actividad, esperó de sus empleados compromiso, calidad arquitectónica y capacidad para redactar de forma precisa estos documentos constructivos, que él mismo seguía dirigiendo desde el principio hasta el final. De esta forma, cada dibujo era controlado directamente por él. Qvarnström recuerda como, después de su muerte, en 1980, el arquitecto Hans Brunnberg que trabajó en la Junta Nacional de Construcción, en los años de mayor actividad de Anshelm, constató:

*“...Pocos arquitectos con una producción tan importante como Klas Anshelm puede atribuirse el mérito de los derechos de autor de cada dibujo que dejó la oficina...”*<sup>16</sup>

Como señala Per Qvarnström, la estructura jerárquica del estudio aumentó con el paso de los años, por la diferencia de edad entre Anshelm y sus empleados. Algunos, aquellos que se mantuvieron más años, llegaron a tener una relación más cercana con Anshelm, pero está, siempre fue informal, y no muy profunda. Tampoco hubo nunca una intención didáctica, nada, según sus colaboradores, que desvelara sus intenciones o intereses arquitectónicos.

*“No era capaz, probablemente tampoco le interesaba, desarrollar un estudio de esa manera.”*<sup>17</sup>

En el desarrollo de los grandes encargos, el trabajo era sistemático y racional. Era la manera de sacar adelante la enorme cantidad de trabajo. Sí surgía una duda entre los recién contratados, tenían la indicación de usar soluciones anteriores o

16. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssrådet, 1998. p.30.

*(Få arkitekter med en lika omfattande produktion lär kunna så helt som Anshelm tillskriva sig en odelad upphovsmannarätt till varje ritning som lämnade hans kontor)* Traducido por el autor. La descripción del estudio se basa principalmente en la otorgada por Per Qvarnström en la introducción de este libro.  
17. Ibid. pag.31 *(Det låg inte i hans intresse eller förmåga att utveckla kontorsarbetet på det viset)*

de preguntar a un compañero más experimentado. Salvo excepciones todo se dibujaba a lápiz, en papel de croquis, en formato Din A1. Las plantas y las secciones se dibujaban a escala 1/100, con todo tipo de indicaciones y referencias de puertas y ventanas. Estas se representaban en planos aparte, a escala 1/20. Los detalles de carpintería se dibujaban con mucha precisión, a escala 1/1. Junto a los planos técnicos del proyecto principal se definía el resto de los aspectos que formaban parte del interior del edificio, como las referencias a los distintos acabados de los paramentos, los planos de detalle del mobiliario, las luminarias y otros objetos. Estos últimos siempre fueron dibujados por el propio Anshelm.

La eficacia de aquella organización era máxima. Per Qvarnström, que ordenó la documentación en el estudio de Anshelm, tras su muerte, recordaba:

*“Cambiar un dibujo de estos significa mucho trabajo, y mucha precisión. Pero muy pocas veces se puede notar, en los miles de dibujos conservados, en papeles tan delicados, que algo ha sido borrado o modificado”<sup>18</sup>*

Todo parecía hacerse bien desde el principio. La autoridad y dedicación de Anshelm, las soluciones estandarizadas y repetidas, y la organización estricta del estudio reducían la posibilidad de error y fracaso al mínimo.

#### 1.4.3. La LTH

Los primeros esbozos para la Universidad Tecnológica de Lund (LTH)<sup>19</sup>, comenzaron a realizarse en 1960. Siguiendo los esquemas generales de los proyectos

18. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggeforskningsrådet, 1998. p.33.

(*En ändring på en sådan ritning innebar en del precisionsarbete. Men det är sällan något är suddat och ändrat på de tusentals ömtåliga skisspappersritningarna*) Traducido por el autor.

19. LTH significa Lund Technical Högskola. Fue durante un tiempo breve un instituto independiente antes de fusionarse con la Universidad de Lund en 1969. Hoy en día se refiere a la extensa Facultad de Ingeniería que abarca materias desde arquitectura y ciencias de la energía hasta alimentos, control automático, inmunotecnología y aviación

Fig.22. Casa Larga. Långan. Agrupación en Öland. década 1910.

Fig.23. Sigurd Erixon (izq) y Nils Berglind en Blekinge. 1924

20. Las *casas largas* a las que antes nos hemos referido como tipo en el origen de las propuestas para las instituciones Médicas de Lund y Gotemburgo fueron detenidamente estudiadas por Sigurd Erixon. Sus proporciones con anchos inferiores a 6 metros y largos entre 2 y 5 veces el ancho, le daban su proporción alargada característica. El techo era alto y empinado, con pendientes de al menos 45 grados. Erik Lundberg afirmó que por sus proporciones y su construcción la casa larga de Scania, (skonelångan) podía considerarse un edificio gótico

21. Sigurd Erixon (1888-1968). Etnólogo sueco. Durante décadas estuvo a la vanguardia del estudio de las edificaciones suecas de la sociedad preindustrial. Sus estudios eran de carácter tipológico: las estructuras de los pueblos, las formas de las granjas, los tipos de tejados o la ubicación de las cocinas... Los antiguos métodos aditivos de construcción y la estandarización de los tipos se comparaban con los problemas contemporáneos de la construcción.



médicos para Lund y Gotemburgo, Anshelm planteó de nuevo un único edificio que podría ser desarrollado por fases. En esta ocasión trazó un corredor de forma semicircular abierto hacia el sureste, que abrazaba un espacio exterior protegido, alrededor de los lechos de arcilla. Las distintas partes se irían engarzando al corredor de forma independiente según el programa, como un collar de cuentas. De nuevo, los auditorios y otras zonas comunes quedarían orientadas hacia el centro. Las áreas de trabajo y laboratorio hacia el exterior. La biblioteca, un cuerpo perfectamente cuadrado, ocupaba ya desde los primeros esquemas un lugar central, junto a los lagos. Las diferentes piezas se adaptaban a las suaves ondulaciones del terreno en diferencias de altura equivalentes a una planta. Así, en un futuro, todas podrían quedar conectadas en un solo cuerpo. Las piezas flotarían enlazadas en el paisaje ondulado, navegando entre los campos alrededor de los lagos (Fig.24).

El trazado unitario, geoméricamente claro, interesaba a Anshelm, que veía en esta solución una propuesta capaz de ordenar un territorio virgen y un programa complejo en un solo gesto. No era un gesto nuevo. Ya se ha señalado la vinculación de este modelo, utilizado en las propuestas de Lund y Gotemburgo, con el crecimiento repetido y sistemático de las *casas largas* tradicionales<sup>20</sup> (Fig.22). En esta ocasión, ordenado alrededor de los lagos, el esquema recordaba a su vez la disposición de las primeras poblaciones en la llanura de Scania. Décadas antes, Sigurd Erixon había estudiado y descrito su origen<sup>21</sup> (Fig.23). Contaba cómo las granjas tradicionales, construcciones inicialmente aisladas en el paisaje, se fueron disponiendo cerca de los caminos hasta formar pequeños grupos que se ordenaban enlazadas en torno a un espacio exterior. Entre ellas se formaba una plaza abierta común, un centro de intercambio, protegido de los vientos del norte, donde habitualmente



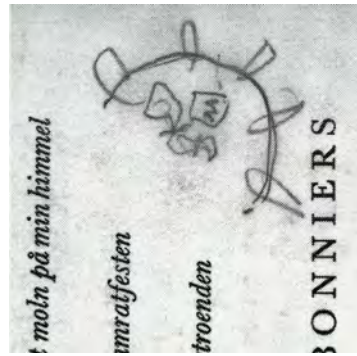


Fig.25. Esquema a mano alzada del trazado de la nueva Universidad Tecnológica de Lund. Dibujado por Klas Anshelm en uno de los márgenes de la revista De Bonniers, en 1960. Se representa a escala real

se construían un fuerte y un estanque. Erixon denominó a esta formación *aldea de grupo*<sup>22</sup>, una forma que se impuso en Scania, Halland y Blekinge.

De esta forma, alrededor del agua y la plaza, como símbolos de la comunidad, surgió en la llanura de Scania, primero el pueblo, y más tarde la ciudad (Fig.25). Campos cultivados, granjas, plaza y estanque, y más tarde los primeros edificios comunitarios, acabaron formando parte de un mismo territorio donde se hacía difícil diferenciar lo construido, lo cultivado y lo natural. Así también había imaginado Anshelm el nacimiento de la nueva Universidad. Un nuevo asentamiento que tomaba prestada su forma original del paisaje natural y cultural de la región. Algunos le criticaron, pero poco le importaba a Anshelm si una idea era nueva o vieja.

La propuesta era geoméricamente clara y factible, pero fue, sin embargo, rechazada por la Junta de Construcción. Las autoridades entendieron que la solución era excesivamente rígida, y que comprometía con su trazado geométrico, cerrado, la futura expansión de la Universidad. Una expansión que debía producirse en todas direcciones, de forma libre; como fiel reflejo del optimismo de la Suecia socialdemócrata de este periodo.

Ante la negativa, Anshelm abandonó la idea de corredor y su trazado circular. En una segunda propuesta, las piezas prismáticas, independientes, se orientaron en dirección norte sur, organizadas en torno a una zona central ajardinada que incluía los estanques existentes. Las distintas construcciones se dispusieron sin orden aparente, como casas en un parque. La propuesta no se presentó en ese momento, pero sirvió para abrir nuevos caminos. Según recuerda Per Qvarnström<sup>23</sup>, una tarde, uno de sus colaboradores más cercanos, el danés Björn Gunnarsson<sup>24</sup>, estaba dibujando unos bloques paralelos en dirección norte sur, formando una sola

22. El término sueco que empleó Erixon es Gruppbyn. Los patios se volvieron hacia dentro y toda la vida se dirigió hacia ellos.

23. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.35.

24. Björn Gunnarsson colaboró en el estudio de Anshelm desde el año 1957 hasta 1971. Fue uno de sus colaboradores más fieles.

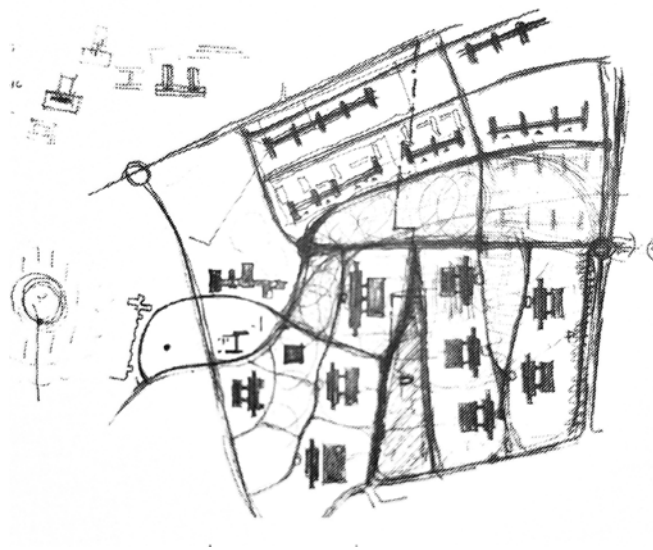


Fig.26. Esquema a mano alzada del trazado definitivo de la nueva Universidad Tecnológica de Lund. Dibujado por Klas Anshelm a partir del dibujo de Björn Gunnarsson, alrededor de 1960. El boceto avanza una posible expansión de la Universidad, repitiendo el edificio tipo, hacia el este, hacia la Torre del agua.

línea fragmentada, al este de los lagos. Anshelm cogió el plano y se lo llevó a su despacho. Al día siguiente la propuesta estaba terminada. Ahora sí, cada edificio podría en un futuro crecer y expandirse con libertad. De nuevo, las ondulaciones del paisaje determinaron la posición en altura de los edificios en diferencias de una planta exacta, como si fuesen fragmentos de una sola construcción. Una forma geométrica clara, pero abierta y viva, que quedaba a la espera de adquirir su configuración final (Fig.26)

La propuesta recibió la aprobación de la Junta. Al año siguiente, en 1961, cuando todavía se estaba desarrollando el plan general, se iniciaron con urgencia las obras del Centro de Matemáticas. Era, de los edificios previstos, según el criterio de la Junta, el más necesario. En el lugar fijado había un almacén que pertenecía a un fabricante de quesos que se negó a ser expropiado. Se modificó el plan. El edificio principal tuvo que ser desplazado hacia el oeste y la alineación original de las distintas instituciones se perdió ya desde un inicio.

La propuesta para el Centro de Matemáticas repetía sin apenas variaciones el modelo constructivo y la presencia material del Instituto de Fisiología, desarrollado hacía más de una década (Fig.27). Qvarnström cuenta que, algunos constructores, la propia Junta, dudaron de la economía de la solución en estos nuevos tiempos. Anshelm acudió a experiencias más recientes para defender su propuesta. En Malmö, en ese momento, construía un gran edificio con esas mismas técnicas<sup>25</sup>. También allí, el método de construcción previsto, un muro de carga de ladrillo de un pie y medio de espesor aplicado a un edificio de diez plantas de altura había sido puesto en duda. El contratista presentó alternativas más modernas. Estaba convencido de que sería mucho más económico utilizar para la estructura y los forjados,

25. El edificio era la sede de la compañía energética Sydkraft AB, una de las más grandes de Suecia, que estaba establecida en Malmö. En aquellos años de fuerte industrialización, el consumo de electricidad había ido en aumento y la sede existente se había quedado pequeña. La solución a su vez adaptaba directamente la organización propuesta para Landsverk AB, otra gran empresa con la que Anshelm colaboraba en ese tiempo.



Fig.27. El centro de Matemáticas de la nueva Universidad Tecnológica de Lund en construcción, alrededor de 1961. Fue el primer edificio de la nueva universidad en construirse. Probablemente, acudieron a su mente los recuerdos del hospital que Wernstedt había construido años antes en Gotemburgo, cuando Anshelm asistía a sus clases en Chalmers.

Fig.28 Hospital Lillhagen. Melchior Wernstedt. En construcción en 1931. También entonces, el maestro de Anshelm, propuso una construcción tradicional de muro de carga de ladrillo que resultó ser más económica que los sistemas de hormigón prefabricados, muy en boga en esos años.

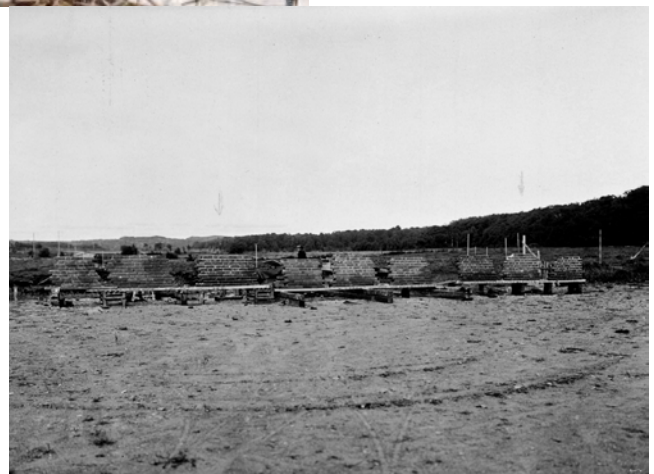




Fig.29. El Centro de Electrotecnia ( Sektionen för Elektroteknik) en Lund. Klas Anshelm. En construcción. Septiembre de 1964. El sistema constructivo, casi gótico, recuerda el empleado por Anshelm en el edificio para la empresa eléctrica Sydkraft AB que estaba construyendo en Malmö desde 1962. La solución tradicional de ladrillo planteada por Anshelm resultó más económica que los planteamientos prefabricados que sugirieron los constructores



31

30

Fig.30. Sede para la empresa eléctrica Sydkraft AB en Malmö. Klas Anshelm. 1962-1971.  
Fig.31. Interior del comedor de la sede Sydkraft Ab. Las pilas- tras refuerzan el muro, otorgan un ritmo. Una construcción de rara elegancia, casi gótica.

elementos y sistemas prefabricados de hormigón, muy utilizados en aquella época. Pero el resultado de los cálculos habló a favor de la solución tradicional planteada por Anshelm. En la fachada más alta y larga se construyeron pilastras, regularmente dispuestas, que triplicaban el espesor del muro. Una estructura casi gótica, de rara elegancia. El muro quedó reforzado; también la posición de Anshelm y su vínculo con la tradición (Fig.30, Fig.31).

*“[...] Todos los métodos que propusieron, es decir, pisos prefabricados, prefabricados así, prefabricados aquí, prefabricados allí, se volvieron más costosos [...]”*<sup>26</sup>

Probablemente, acudieron a su mente los recuerdos del hospital que Wernstedt había construido años antes en Gotemburgo, cuando Anshelm asistía a sus clases en Chalmers. Los muros de ladrillo resultaron también entonces, frente a la opinión técnica de la época, más económicos y eficaces que los prefabricados (Fig.28). En Lund, las dudas se resolvieron, apoyadas en los cálculos para Malmö, en el mismo sentido. Para Anshelm, no había motivo para modificar algo que se había demostrado útil.

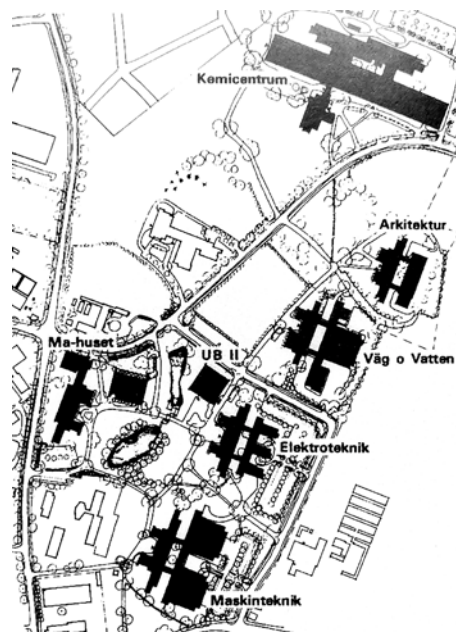
*“Y así, se construyó el edificio, ladrillo a ladrillo, pieza a pieza, con muros de carga interiores; más anchos cuanto más abajo estaban y mayor era la carga”*<sup>27</sup>

Al edificio de Matemáticas le siguieron las secciones de Ingeniería Eléctrica (Fig.29), Ingeniería Mecánica, Arquitectura y Carreteras y Agua, que se construyeron sin interrupción en un plazo sorprendente de solo tres años, hasta su finaliza-

26. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.150. Palabras de Anshelm. (...Varje metod dom föreslog, alltså prefab bjälklag, prefab så, prefab hit prefab dit, blev dirare)  
27. Idem 25. p.188. (Och så uppfördes det här huset. Tegel för tegel. Sten för sten. Med Gröve hjärtväggar ju länge neråt och ju högre belastningen var)

Fig.32. Planeamiento final del Campus para la universidad Tecnológica de Lund. Klas Anshelm. Los distintos departamentos tomaron una misma orientación, una misma apariencia, según una organización y una construcción y detalles que se repitieron con pequeñas variaciones

Fig.33. Maqueta del conjunto. Vista desde el sur.



ción en 1964.

Finalmente, se construyó el enorme Centro Químico más al norte, que en sí mismo constaba de cuatro fases. Aquí, se utilizó hormigón prefabricado en la estructura de la parte del laboratorio de casi 300 metros de largo. Pero esta cuestión quizá deba quedar para otro momento.

Cuando la construcción terminó, aparecieron seis edificios independientes dispuestos libremente en el paisaje, pero enlazados por una misma paleta de materiales, un mismo perfil y una única orientación norte-sur<sup>28</sup> (Fig.32, Fig.33). Cada edificio se diseñó por separado siguiendo el proceso de trabajo y el sistema constructivo de los anteriores, similar al que una década antes había dado forma al Instituto de Fisiología. Muchos detalles fueron los mismos. Las cimentaciones eran de hormigón in situ, los muros exteriores de carga, de ladrillo, de un pie y medio de espesor, con o sin pilastras, los interiores, también de carga, de espesor variable; las carpinterías de madera, pintadas de blanco, de proporciones constantes y con la menor variedad de tipos posible, las cubiertas de tela asfáltica negra, sin vuelos. Módulos, alturas, volumetrías reaparecen en los distintos edificios, sin apenas variaciones (Fig.34-Fig.36).

Allí donde la construcción, la función o el programa lo necesitaron, la construcción tradicional, casi medieval, dejó sitio a la última tecnología. El constructor Åke Holmberg, los consultores de electricidad y luz Charles Betts y Lars Granqvist, y el consultor de instalaciones fontanería y calefacción Joel Österberg, habían formado junto con el consultor de clima y ventilación Holger Nilsson, un equipo de trabajo muy unido, explica Qvarnström. Juntos habían trabajado en otras ocasiones. Siempre que era posible Anshelm, les proponía como colaboradores. En

28. El nuevo Campus agrupó, por orden de construcción: Centro Matemático, (Matematiskt Centrum) 1961, Auditorio (Hörsalsannex), 1961; Sección de Ingeniería Mecánica, Sección de Ingeniería Eléctrica, Sección de Carreteras y Agua y la Sección de Arquitectura, (Övriga LTH Sektioner) entre 1961-1964; Centro de Datos (Datacentrum), 1967 y por último el Centro de Química (Kemiskt Centrum) en 1969



Fig.34. La Universidad Tecnológica de Lund, LTH, vista desde el sur. Sección de Electrotecnia. Mediados de los años 60. Cuando la construcción terminó, aparecieron seis edificios independientes dispuestos libremente en el paisaje, pero enlazados por una misma paleta de materiales, un mismo perfil y una única orientación norte-sur.



35

36

Fig.35. La Universidad Tecnológica de Lund, LTH, vista desde el sur. Sección de Arquitectura. Mediados de los años 60. Cuando la construcción terminó, aparecieron seis edificios independientes dispuestos libremente en el paisaje, pero enlazados por una misma paleta de materiales, un mismo perfil y una única orientación norte-sur.

Fig.36. Planta baja y planta tipo sección de Arquitectura.

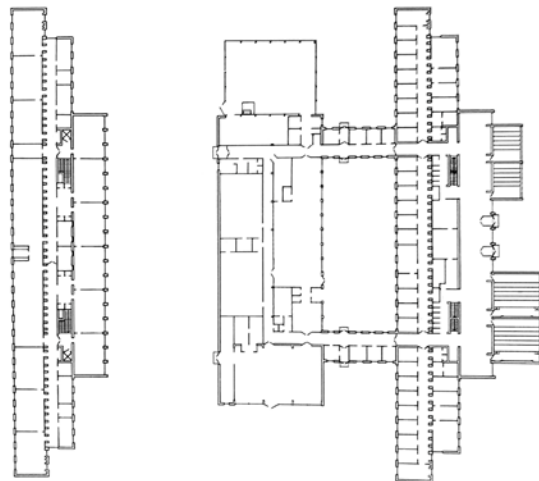




Fig.37. Página final de la transcripción mecanografiada de la entrevista con Hoger Nilsson. "Recuerdos de Anshelm" (Minuten av Anshelm) ArkDes.

la Universidad, asesorado por Åke Holmberg, Anshelm desarrolló soluciones especiales de refuerzo en las cimentaciones para evitar juntas en las fábricas de ladrillo. Al interior, los estudios lumínicos, en las grandes salas de los laboratorios adquirieron importancia.

En una entrevista cuya transcripción se conserva en los Archivos del Museo de Arquitectura de Estocolmo (Fig.37), Holger Nilsson recordaba su experiencia durante la construcción de la Universidad Tecnológica:

*“Anshelm trabajaba día y noche. Cada institución requirió soluciones especiales con gran espacio para las instalaciones, tanto en vertical como en horizontal. Klas siempre fue comprensivo y siempre ayudó a organizar los espacios de forma natural en el edificio. Tenía sensibilidad y una comprensión sorprendente de los requisitos de espacio y las necesidades básicas de las distintas instalaciones. Dibujaba a 1/400 con enorme precisión. A esa escala, desde un principio, los bocetos recogían estos espacios. Rara vez vi que algo tuviera que ser modificado en el cambio de escala. Realmente no entiendo cómo nos las arreglamos. Pero una explicación es que el proceso de toma de decisiones era muy simple, por lo que se podía trabajar de manera muy directa hacia el objetivo.”*<sup>29</sup>

También la arquitectura dejó sitio al habitante. La funcionalidad no se limitaba a resolver la planta, el programa o las instalaciones, El término, para Anshelm, incluía los hábitos de los usuarios, las percepciones de los espacios y las sensaciones asociadas.

Anshelm se esforzó, como en sus primeros edificios, por construir un ambiente

29. Se conserva una copia mecanografiada en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo ArkDes. Son 3 hojas sin fechar. Se titulan Recuerdos de Anshelm con Holger Nilsson. Traducido por el autor. No se transcribe el original por ser demasiado extenso. Nilsson era el consultor de clima y ventilación. Lo fue en muchos de los edificios de Anshelm. La construcción fue diseñada por la empresa consultora Centerlöf & Holmberg AB del constructor de carreteras y agua Åke Holmberg (1919-2001).



Fig.38. Ejemplo de un espacio interior de los edificios de ladrillo de Klas Anshelm. Vestíbulo de acceso Sede para Sydkraft en Malmö. Fotografía publicada en *Arkitektur*, nº5, de 1966

agradable de trabajo y estudio. La cerámica soportaba los forjados de hormigón encofrado en el lugar. Quedaban expuestos en su color o parcialmente cubiertos de tableros de viruta de madera prensada. Así funcionaban mejor acústicamente. Las instalaciones se mostraron a la vista, bien ordenadas, abiertas al cambio y al mantenimiento. Los suelos de linóleo de color claro hablaban de continuidad y silencio. Los de barro, de profundidad y protección. Las puertas y elementos de madera, muebles de apoyo, sillas, mesas, lámparas, vasos y jarras, diseñados siguiendo las soluciones tipográficas de Anshelm, construían un paisaje interior útil y práctico, pero también amable y equilibrado. Todo, hasta lo más mínimo, se había diseñado de forma coherente. No había sitio para la variación o la fantasía. El trabajo racional y repetido de la construcción se trasladó igualmente al interior. Según recuerda en su escrito *Qvarnström*, en el estudio, la insistencia en las mismas soluciones se tomaba con humor. Ante la selección de colores para cada edificio, el arquitecto al cargo anunciaba irónicamente que se había ampliado la paleta de colores:

*“[...] gris alegre, verde alegre y amarillo alegre [...]”*<sup>30</sup>

Sí bien los nuevos colores eran prácticamente iguales a los grises, verdes y amarillos habituales.

Algunos usuarios y colegas criticaron la resolución aparentemente dura y seca, poco llamativa y anticuada de los interiores, pero Anshelm no pensaba que entre sus funciones estuviese predecir lo que sería moderno en un futuro. Ante las protestas, defendió la construcción de un marco neutral y duradero, que pudiese ser vivido libremente por sus habitantes. Ánimo a la modificación y ocupación de los

30. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Bygghörsningsrådet, 1998. p.35. (*...gladgratt, gladgrönt, och gladgult*). Traducido por el autor.

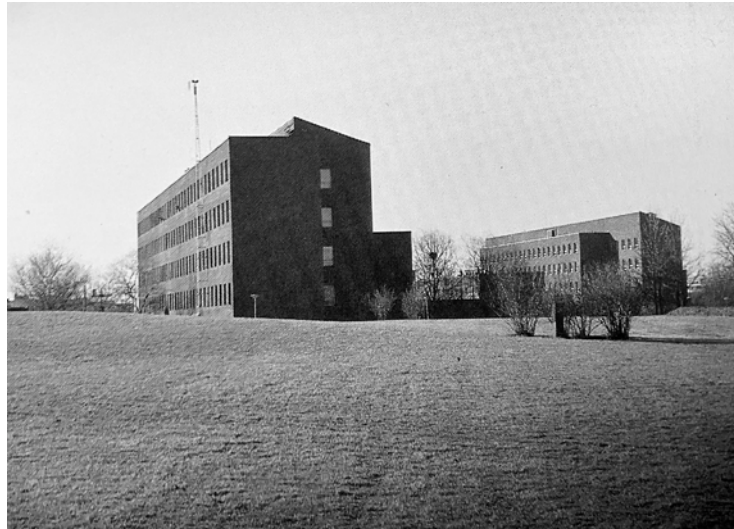


Fig.39. Sección de Arquitectura, y al fondo Sección de Carreteras y Agua. Universidad Tecnológica de Lund. Klas Anshelm. 1964. Formas prismáticas esenciales, serenas, calmadas, como tierra tallada.

espacios y se divirtió con la forma en que los estudiantes y profesores, a través de pequeñas cosas, fueron haciendo suya aquella arquitectura que aspiraba a ser más humana<sup>31</sup>.

Con el tiempo, las piezas, casi idénticas en un principio, evolucionaron como organismos vivos, junto a los estudiantes y profesores, y desarrollaron sus propias características, sometidos a una especie de evolución natural.

Su libertad de crecimiento provenía paradójicamente de una férrea disposición de los elementos constructivos. Desde los bocetos iniciales hasta los planos finales, el material, su naturaleza y sus leyes, guían las decisiones del arquitecto y determinan la expresión de su obra: un vocabulario repetido y vivo al mismo tiempo, palabras presentes en el lugar y la tradición, que adquirieron, bajo su mano, nuevos matices en su significado. Atrás quedaban los principios corbuserianos, el sentimiento revolucionario que había dado lugar, fuera de su origen, a ejemplos ajenos a la cultura y al territorio; también las ansias de variedad y el sentimiento nostálgico por las formas y materiales tradicionales que imperaban en Suecia en esos años<sup>32</sup>. En aquel lugar, como a principios de siglo, alrededor de los lechos de arcilla, junto a los campos de trigo, los edificios, formas prismáticas, esenciales, como tierra tallada, transmitían, sin embargo, un sentimiento sereno, calmado, de continuidad, como si siempre hubiesen estado ahí (Fig.39). El viento presente traía consigo asociaciones y recuerdos: Fisker, Meyer, Sörensen, Westman, Wernstedt, Tessenow, Klint, Brunius, Morris y más atrás... Todo resultaba nuevo y al mismo tiempo extrañamente familiar.

31. BJÖRNSON, Emil. "Klas Anshelm- Arkitekten bakom LTH" *Palsjo-Angsblad*, Lund: 2005. n°HT2-05. palsjo@tlth.lth.se.  
32. Anshelm había manifestado en alguna ocasión su rechazo a los ideales románticos y a la idea corbuseriana de construir los edificios levantados sobre pilotis. La recuperación del "sol, el aire y el verdor", esas alegrías básicas fundamentales que buscaron los principios de Le corbusier habían dado lugar, durante los años del funcionalismo, a ejemplos infructuosos, donde se simplificaron en exceso esos objetivos. Por otro lado, también Anshelm se había manifestado en contra de la fantasía y la variación de materiales y recuperación de formas nostálgicas tradicionales que habían tenido lugar en Suecia en la década de los 40 y los 50. En la cercana Dinamarca, todo había sido más tranquilo.

33. En Scania, el ladrillo, esa tierra moldeada, era, un material impregnado de recuerdos y asociaciones. Formaba, como se ha comentado, parte natural del paisaje y la tradición. Es verdad que estaba fabricado por el hombre, pero seguía haciéndose según métodos casi primitivos, poco tecnificados. Su uso se remontaba casi al origen de la civilización y una vez cocido, resultaba prácticamente indestructible. Estas cualidades hacían del ladrillo, un material que Anshelm consideraba tan natural, como la piedra o el agua. Con la actividad de Anshelm, desde principios de la década de los 50, muchas ladrilleras de la región, algunas con origen en el medievo, continuaban a principios de los 60, en funcionamiento. Cuando la construcción de la universidad se terminó, a mediados de los años 70, muchas tuvieron que cerrar.

34. *Statens Konstråd*, Consejo Estatal de las Artes, o Consejo de las Artes de Suecia, se había formado ya en 1937 y buscaba apoyarse en mayor medida y de forma más planificada en los artistas para iniciativas culturales artísticas al servicio de la sociedad. Su objetivo era promover diseños artísticos en edificios gubernamentales, y así contribuir a construir ambientes creativos y atractivos para los ciudadanos.

#### 1.4.4 Una conversación silenciosa

El hecho de que una Universidad Tecnológica se construyese con los mismos materiales y técnicas, casi medievales, que los edificios del siglo XIX, en un momento de exaltación de la tecnología y la prefabricación, es bastante sorprendente. Habla de un Anshelm concentrado y terco, firme, sólido, a medio camino entre un maestro de obras y un arquitecto moderno. En cierta manera, era, en esos años, una figura casi solitaria. Cuando la Universidad terminó de construirse, muchas de las fábricas de ladrillo tradicionales que se mantenían en funcionamiento tuvieron que cerrar<sup>33</sup>.

Los plazos y presupuestos se cumplieron sin desviaciones significativas, en una arquitectura ceñida a un sistema firmemente establecido. Sin embargo, como comentábamos, su arquitectura tenía también un doble fondo donde la exigencia tecnocrática dura se plegaba hacía un carácter más espiritual y humano.

El 7 de mayo de 1963, con las obras de la Universidad muy avanzadas, un grupo de personajes importantes de distintas universidades, autoridades de distintos municipios y comarcas, se reunieron en Lund para hablar sobre distintas acciones artísticas que podrían tener lugar en la nueva Universidad. Formaban parte del Consejo de las Artes de Suecia<sup>34</sup>, un departamento de la Junta de Construcción encargado de las aplicaciones artísticas de los edificios gubernamentales. Acordaron entre otras cosas que sería necesario hacer algo en aquellos lagos sobre las cuencas de arcilla. Desde un principio habían tenido importancia en la configuración del campus, pero la ordenación lineal había olvidado el sentido de origen fundacional que les había reconocido la primera propuesta.

El nuevo campus era en ese tiempo un lugar hostil. Cuando se terminó, la sen-

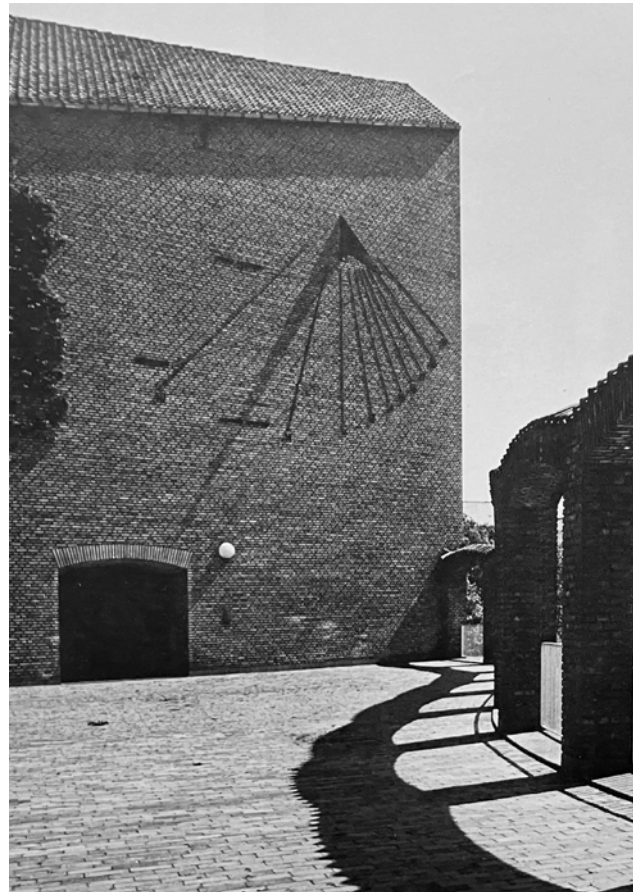


Fig.40. Campus de la Universidad de Aarhus. C.F. Møller, Kay Fisker. Primer edificio de la universidad, en 1933. Albergaba los institutos de Química, Física, Anatomía y Artes. La imagen muestra su ubicación en un espacio abierto. Los robles tardarían en arraigar.

sación de vacío y desamparo habían sustituido la idea de espacio natural, abierto y protegido, de la propuesta original. La arquitectura había seguido el tiempo marcado por la burocracia, pero la naturaleza seguía su propia velocidad. Los árboles plantados, todavía no habían crecido, la vegetación aún no había desdibujado los caminos que ondulaban, perfectamente perfilados, como líneas extrañas sobre el paisaje, y el viento apenas encontraba resistencia. En el edificio de Matemáticas, en el jardín, junto a la entrada, en una de las intervenciones artísticas propuestas por Anshelm, la cuerda que enlazaba las dos elipses de acero vibraba movida a su paso constante, como expresión de una fórmula eterna.

Como en otras ocasiones, a riesgo de resultar malinterpretado, Anshelm había insistido en la necesidad de incorporar el arte, como una nueva capa, a lo ya construido. Podía tener en mente situaciones cercanas en tradición y carácter. Había visto cómo en la Universidad de Aarhus, lo construido, una arquitectura igualmente espartana, se había ido completando con el paso del tiempo (Fig.40). Allí, los robles, inicialmente trasplantados, arraigaron solo cuando crecieron a partir de bellotas plantadas en la propia tierra y por fin daban sombra. El árbol del conocimiento, sobre la entrada, acompañaba el ánimo de los estudiantes cada mañana. El reloj de sol señalaba el movimiento de los astros en el muro exterior del aula magna. El anfiteatro exterior traía al presente la manera de hacer y pensar de los clásicos. En la fuente, entre los lagos, accesible al público, los niños de Copenhague se familiarizaban desde pequeños con aquel ambiente y con los estudiantes. Solo cuando los materiales de la tierra y las formas tradicionales, construidas por las manos del hombre, entraron en conjunción con la naturaleza, con la ciudad y con aquellos elementos simbólicos y universales, el espacio, abierto y ventoso, adquirió

35. La solución de Anshelm recuerda la empleada por C.F. Møller y Kay Fisker en la Universidad de Aarhus. También en algunos aspectos a la propuesta de Asplund para los Laboratorios Bacteriológicos Estatales, que Anshelm pudo conocer en Estocolmo. Las propuestas habían sido ya ampliamente publicadas y habían tenido una enorme repercusión. Björn Gunnarsson, danés, colaborador muy cercano a Anshelm, sin duda conocería la obra de la universidad. Se puede consultar: MøLLER, C.F. C.F. Møller: *Aarhus Universitets Bygninger*. Baskerville: Universitetsforlaget I Aarhus, 1978.



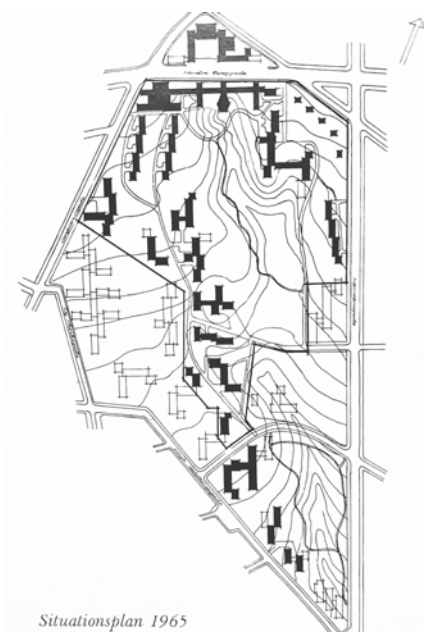
41 42

43

Fig.41. Universidad de Aarhus.  
Un relieve del escultor  
Olaf-Staehr-Nielsen se colocó  
sobre la entrada principal. Re-  
presenta el Árbol de la Ciencia,  
con símbolos de las distintas  
facultades entre las ramas y  
el sello de la Universidad en  
la raíz.

Fig.42. Universidad de Aarhus.  
Solgårde ( Patio del sol) 1945.  
El reloj de sol fue precisamente  
calculado por el astrónomo  
Ruben Andersen

Fig.43. Ordenación del campus  
de la Universidad de Aarhus en  
1965.C.F. Moller y Kay Fisker





44

45

Fig.44. En la fuente, entre los lagos, accesible al público, los niños en Copenhague se familiarizaban desde pequeños con aquel ambiente y con los estudiantes. Solo cuando los materiales de la tierra y las formas tradicionales, construidas por las manos del hombre, entraron en conjunción con la naturaleza, con la ciudad y con aquellos elementos simbólicos y universales, el espacio, abierto y ventoso, se convirtió en lugar inspirador, de estudio e investigación.

Fig.45. Planta edificio Bartholin, 1968, como ejemplo de la ordenación por yuxtaposición libre de elementos independientes.

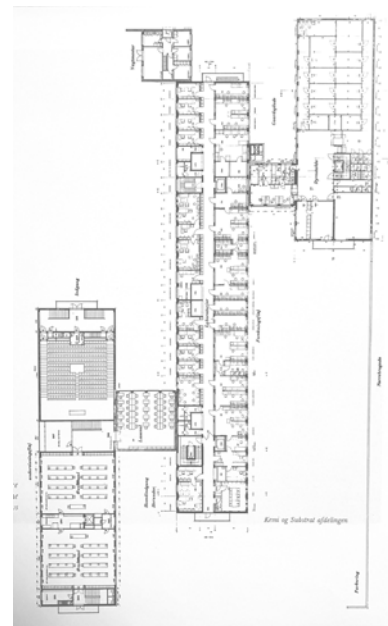




Fig.46. Arne Jones, junto a distintos miembros del Consejo de las Artes de Lund, en su visita al instituto de Fisiología, diseñado por Anshelm.

su condición de universidad, como lugar inspirador, de estudio e investigación. En Lund podría suceder de la misma forma<sup>35</sup>(Fig.41-Fig.45).

Hasta entonces, la actividad del Consejo de las Artes en la Universidad de Lund había sido mínima. El presupuesto existente se había destinado de forma prioritaria a satisfacer las necesidades funcionales, técnicas y prácticas, y las actuaciones artísticas llevadas a cabo hasta el momento habían sido de poca importancia. Pequeños gestos, intentos tímidos por conectar, en aquel lugar arisco, la arquitectura con la naturaleza alrededor y con el habitante.

En esa misma reunión, en mayo de 1963, a instancias de la comisión, Klas Anshelm y el escultor Arne Jones presentaron una propuesta conjunta para una fuente a escala monumental sobre los lagos. Llevaban unos meses trabajando en ella. La fuente estaba compuesta por once vasos de cristal, sostenidos en el aire a distintas alturas por pilares de acero. El agua sería elevada desde los lagos hasta el vaso más alto y desde ahí, caería, sometida a la gravedad, de vaso en vaso, en cascada, hasta regresar, en un movimiento cíclico infinito, al origen. Bajo la fuente, un puente, con algunos bancos. Una conexión eficaz entre el edificio de Matemáticas y el de Electrotecnia, pero también un nuevo lugar de estancia y reflexión. Era una propuesta bonita e inspiradora, pero tecnológicamente complicada. La ejecución quedó durante unos años en suspenso.

Anshelm y Jones se habían conocido años antes, en 1954. El escultor visitaba el Instituto de Fisiología de Lund. La Comisión de Arte le había encargado una obra que sustituyese la pequeña fuente que Anshelm había construido inicialmente (Fig.45). Allí coincidieron. Según nos cuenta el propio Anshelm, después de la visita quedaron para tomar algo. Cuando llevaban hablando unas horas, tras unas cuan-



Fig.47. Arne Jones, jugando al tenis de mesa en algún momento en torno a 1955

tas cervezas, se dieron cuenta de que aquella conversación duraría toda la vida.

*“[...]Hablamos y hablamos y una tarde, depuse de 12 copas cada uno en la Asociación Académica de Lund, habíamos terminado de hablar. Después empezamos a hacer algunas cosas juntos.”<sup>34</sup>*

34. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.23. *(...Vi prata och prata och eftermiddag efter 12 groggar var på Akademiska Föreningen i Lund va de engentligen skutpratade. Sen gjorde vi några grejor tillsammans...)*. Traducido por el autor.

35. Ya se ha comentado la postura de la iglesia Scharthuana en el caso de Anshelm. En el caso de Arne Jones, incluso cuando en 1970, recibió el prestigioso premio Sergel, sus padres, desorientados en la fiesta homenaje en la Academia de Bellas Artes, seguían sin entender el valor de su actividad. Su madre llegó a expresar: *“Sí, fue una pena que Arne nunca llegara a ser nada”*

36. Se puede profundizar en la vida y obra de Arne Jones en SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100.

37. Lund Konsthall. Anshelm había presentado al concurso su propuesta en noviembre de 1953. Resultó ganadora.

En aquel primer encuentro, Anshelm y Jones se reconocieron en alguna medida como iguales. Habían nacido el mismo año. Los dos habían dado sus primeros pasos en una familia religiosa, con los pies en la tierra, donde difícilmente se aceptaban como posibles los caminos más artísticos o intelectuales<sup>35</sup>. Anshelm le hablaría de sus pequeños objetos e inventos, de sus maquetas, de sus dibujos y experiencias de la infancia, de métodos y sistemas. Jones recordaría como de niño le gustaba construir casas con cajas. Casas muy imaginativas en las que se podía entrar y salir a voluntad. A los dos les gustaba el esquí y el deporte (Fig.46). También a los dos les gustaba trabajar de noche, solos, cuando nada podía distraerlos<sup>36</sup>.

Un arquitecto que nunca había dejado de ser artista. Un artista que siempre había querido ser arquitecto.

En aquel momento Anshelm comenzaba los proyectos más importantes de su carrera. Además del Instituto de Fisiología, ese mismo año había ganado el concurso para la nueva Galería de Arte de Lund<sup>37</sup>. La propuesta y su posterior desarrollo, recogidos por la prensa, le habían dado un cierto prestigio, al menos en el ámbito regional. Estaba ya en construcción. Los encargos para la Universidad estaban siendo económicamente rentables y había ahorrado algo de dinero. Acababa de comprarse una vieja casa del siglo XIX, y pensaba ya en una nueva vida, más cal-



Fig.48. *Vertikal Komposition*, de Arne Jones en 1958, recién instalada en el acceso al Instituto de Fisiología de Klas Anshelm. Hierro Forjado.

38. La exposición *Matisse Picasso, Braque Laurens* se celebró en la Galería Liljevach de Estocolmo entre el 8 de marzo y el 4 de abril de 1938. La escultura *Femme drapée*, fue realizada por Henri Laurens, en 1926. La escultura *Sirene au bras leve* se había ejecutado ese mismo año 1938.

39. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.22. (*arkitektoniska skulptörerna? Ansåg han redan på 30-talet att de etablerade skulptörerna var idealistiskt belastade?*)

40. La obra, *Pelaren Vertikal Komposition*, de Arne Jones, se instaló en 1958, en el acceso al Instituto de Fisiología de Anshelm.

41. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.86.

42. *Ibid.* p86

43. [...] *Crece como un tallo de flor [...] en artículo de Ulf Linde en Dagens Nyheter 8 de noviembre de 1955.*

44. *Ibid.* SÖDERBERG, p.86 (*... och enligt Kahlson symboliserade det tillförsikt och obändig frihetskänsla*).

mada, donde el trabajo y la familia conviviesen en armonía.

Jones era también por entonces un escultor reconocido. Unos años antes, en 1948, había recibido la codiciada beca Ester Lindahl. Su interés por la arquitectura, por ir más allá de la escultura decorativa, se había gestado en sus comienzos.

En 1938, en la exhibición celebrada en Liljevach, la escultura de Henri Laurens, *Femme drapée*, había llamado la atención del joven Jones<sup>38</sup>, “*escultura es arquitectu- ra, pero sin la carga idealista*”<sup>39</sup>. Encontró también que las *Sirenas* de Laurens estaban formadas en realidad por piezas claramente separadas entre sí, que se unían, como los ladrillos, en una construcción, según una cuidada técnica. En adelante, su escultura imaginó, como sus casas de la infancia, una arquitectura llena de relaciones espaciales y asociaciones irracionales y dinámicas, que escapaba de cualquier clasificación.

Después de aquel primer encuentro, unos años más tarde, en 1958, la obra de Jones se instaló en el edificio de Anshelm. La pieza, un pilar de bronce<sup>40</sup>, hablaba de matemática y abstracción; pero estas cuestiones quedaban sin embargo abiertas a nuevas interpretaciones. Desde la base, “*una punta del dedo del pie*”<sup>41</sup>, el pilar se trabajaba y se articulaba en protuberancias y adelgazamientos. Arriba la vara volvía a estrecharse antes de ser coronada por una *cabeza* más ancha. Una figura humana; o un tallo de una flor que crecía de aquel suelo fértil<sup>42</sup>, junto a aquella construcción “*ancha, baja y robusta*”<sup>42</sup> y se agarraba con sus débiles concavidades al aire alrededor<sup>43</sup> (Fig.48-Fig.50).

Anshelm observó aquella forma primitiva que capturaba en una simple barra de metal forjado múltiples matices y movimientos. La obra, en palabras de Georg Kahlson, profesor en el Instituto de Fisiología, “*introducía un sentimiento de libertad*



Fig.49. Arne Jones en su estudio con un modelo de *Vertikal Komposition*, 1955. Alrededor de 1953, Jones comenzó a experimentar con una forma primordial simple, un pilar. Fue George Karlson quien en diciembre de 1953 hizo arreglos para que Jones mostrara un modelo de la pieza y así ver sus posibilidades. Jones quería probar cuántos matices y movimientos se podían capturar en una sola barra de hierro forjado. La obra *Pelaren Vertikal Komposition* dio lugar a otras, fundamentalmente a *Vertikal Komposition* que se instaló en 1958 en el acceso del edificio para el Instituto de Fisiología de la Universidad de Lund, que Anshelm había terminado en 1956.

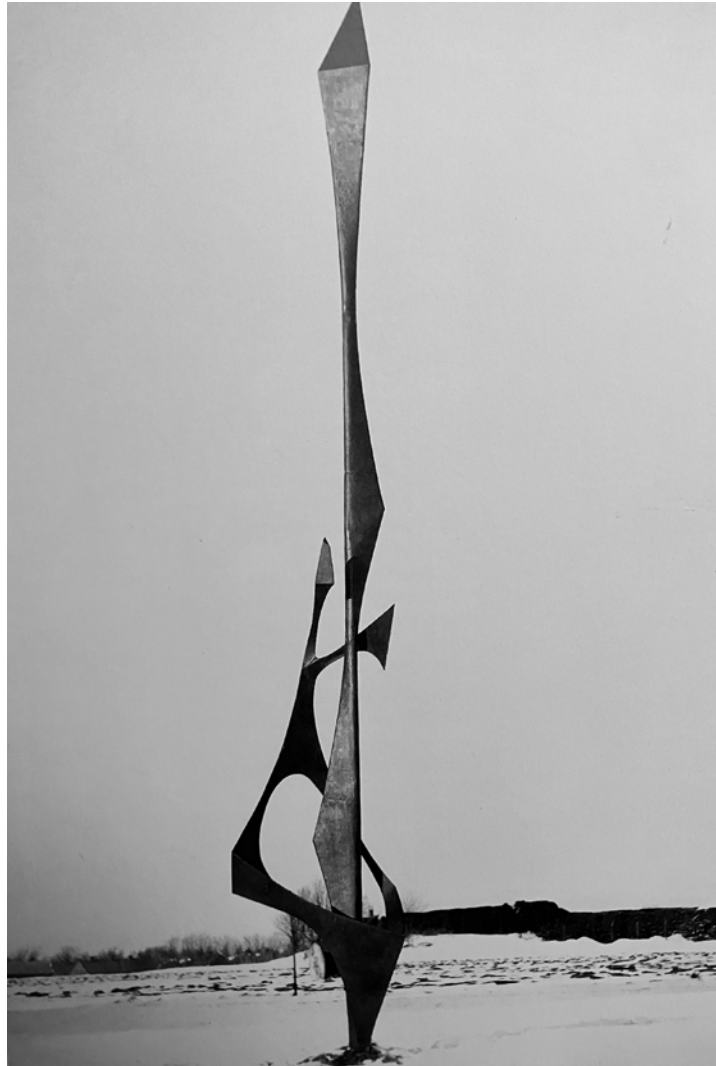


Fig.50. *Vertikal Komposition*, de Arne Jones en 1958, en el acceso al Instituto de Fisiología de Klas Anshelm. Tenía 7,5 metros de altura. La primera versión de 1955 (Pelare Järnsmede) tenía 1m. de altura. Jones se refirió con estas palabras a su obra y la arquitectura de Anshelm: *"la propuesta pretende introducir una vertical en un paisaje blanco, bajo y ancho, donde se ha construido una construcción de cuerpos bajos, anchos y robustos. La vertical es una columna[...] desde la raíz de la columna creció una forma, como crecen las hojas creció una forma[...] y la forma evasiva se enamoró de la forma implacable y trató de abrazarla"*

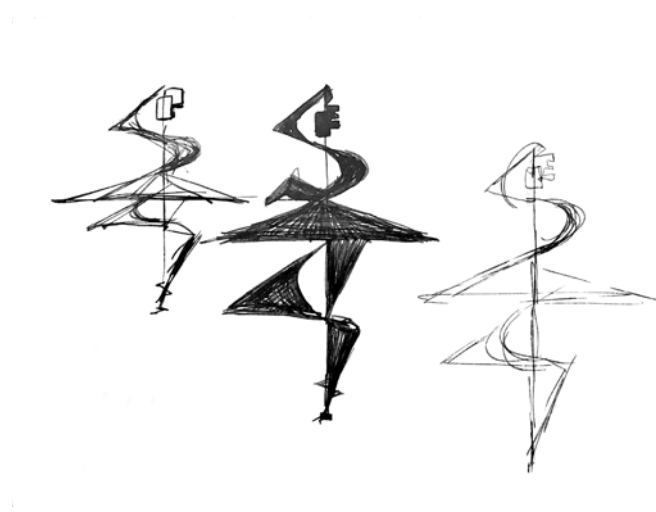


Fig.51. Estudios para Piruett. Arne Jones. 1949. Lo geométrico y lo humano. Lo permanente y lo cambiante. La construcción y lo vital.

*sin fin*"<sup>44</sup>. A veces predominaba la construcción, a veces la vida. Una condición ambigua que permanecía latente en la estricta, repetitiva y modulada arquitectura del edificio de Anshelm.

Sus contemporáneos lo valoraban: *"muy interesante"*, *"un escultor con cabeza"*, aunque según escribieron, era, sobre todo, *"muy difícil de entender"* (Fig.51). Siempre estuvo involucrado en los debates artísticos de la época, pero, como Anshelm, sobre su propia actividad, *"nunca dijo una palabra"*<sup>45</sup>.

Anshelm y Jones compartieron a partir de entonces una amistad de por vida, una conversación silenciosa, cálida y cotidiana, que se convirtió en una lección para cada uno.

#### 1.4.5 La infancia del arte

En noviembre de 1966, cuando se acercaba la fecha del 300 aniversario de la Universidad de Lund, el proyecto para la fuente se reactivó. Habían pasado más de tres años desde la primera propuesta. Ese año, el Consejo de las Artes de Suecia reservó un millón de coronas para la ejecución del proyecto, una suma muy elevada. Era una empresa ambiciosa. En ningún otro lugar se había construido una fuente tan grande. El reto animó a las autoridades. La obra daría prestigio a una escuela tecnológica joven y en formación.

Ya entonces se alzaron voces críticas contra el proyecto. Algunos pensaban que sería mejor tener más variedad de obras, más pequeñas, repartidas por el campus, en lugar de una obra colosal. *"Un millón de coronas bastaría para financiar a 25 artistas durante un año"*<sup>45</sup>, afirmó alguien. Las protestas se silenciaron y en agosto de 1967, después de 9 meses de trabajo intenso, comenzó la construcción. La do-

44. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.21 (*den skygge Jones kom snabbt av kamraterna att betraktas som "micket intressant", "en besatt", en man med hjärna"*[...] *"Han sa aldrig ett knäpp"*)

45. SVENNINGSEN, Niclas, "Riv Den!". *Palsjö Ångsbald*, 1990, n°6. p.6. (*En miljon kronor skulle räcka at att finansiera 25 Konstnärer under ett helt ar*)



Fig.52. Arne Jones y Bengt-Arne Wallin junto a *Seismisk Komposition*. El ritmo, el sentido del movimiento, la relación entre el arte y la vida se exploran en muchas de sus composiciones

46. Anshelm y Jones presentaron 5 paneles, en formato horizontal, alargados. Tres de ellos se dedicaban a los dibujos, planta, sección y detalle constructivo. En los otros dos se habían seleccionado 4 fotos de la maqueta. Los planos se conservan en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. ArkDes

47. El ritmo, palabra importante en la arquitectura sueca de principios de siglo, esta presente en las obras de Jones. Algunas de sus obras, como *Piruet* nacen del movimiento y la danza. Sven Eric Johansson compuso *Jig för Jones* para la exposición Concrete en la galería Blanche de Estocolmo en 1949. El trompetista Bengt-Arne Wallin compuso la música para la inauguración de *Seismisk Komposition*. En los bocetos para esta obra, Jones había estudiado el movimiento de una persona bajando unas escaleras. La obra debía hacer presente el ritmo.

cumentación encontrada en los Archivos del Museo de Arquitectura de Estocolmo, planos, fotografías y recortes de prensa, en gran parte inédita, permite reconstruir el proceso.

Los planos de 1963, agrupados en 5 paneles, recogían ya con enorme precisión muchos aspectos que se mantendrían hasta el final<sup>46</sup>. En un dibujo general en planta, a escala 1/100, realizado a mano alzada, con lápiz, se describían los once vasos (Fig.53). Eran de distintos tamaños, pero estaban armónicamente proporcionados y modulados. Abarcaban un área enorme de algo más de 1000 metros cuadrados. Se colocaban unos junto a otros, levemente desplazados y solapados. Unas pequeñas marcas, en el perímetro de cada uno de ellos, señalaban las líneas en los que se preveía la caída del agua. La composición respira un cierto fondo musical, 4x1-1x2-2x4-4x4-2x6-8x1.... Anshelm nunca demostró afición, pero Jones se sentía familiarizado con los músicos de jazz y su sentido del ritmo<sup>47</sup>(Fig.52). En su obra es posible encontrar composiciones similares.

Es, sin embargo, la sección, dibujada a la misma escala, a 1/100, la que aclara la intención de la propuesta (Fig.54). Los mástiles de acero arrancaban directamente del lecho arcilloso, como juncos nacidos al borde del agua, ascendían por la ladera de las cuencas y se abrían en múltiples varillas para recoger los vasos de cristal. Adquiría la forma de un paraguas invertido, cedido por el viento. El primer y último mástil de los vasos inferiores, en uno y otro lago, se apoyaban directamente sobre el agua. El más alto se elevaba hasta los 11 metros de altura. El vaso más bajo, de un metro de profundidad, acumularía algo más de 50m<sup>3</sup> de agua. El conjunto construía la ilusión de una cascada continua que se elevaba por encima del puente, conectando los lagos. Un desafío tecnológico único en su época.

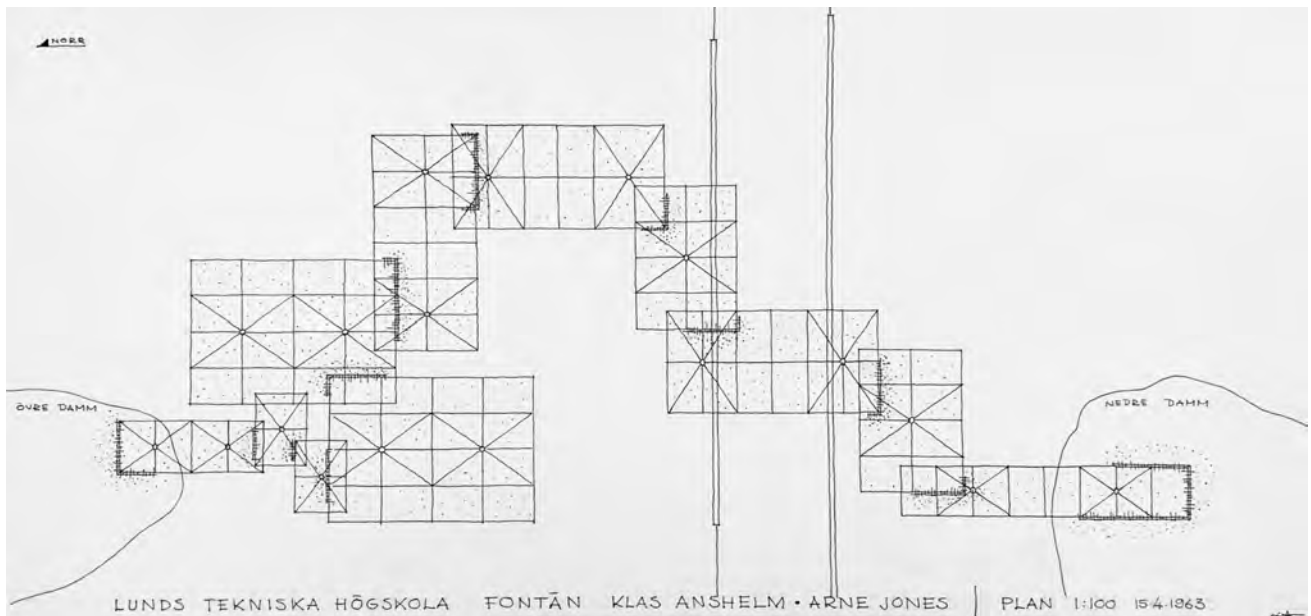


Fig.53. Panel 1 de la presentación de la propuesta para la fuente monumental para la Universidad Tecnológica de Lund LTH, celebrada el 15 de abril de 1963. Planta e:1/100. Cuando el proyecto se retomó , en 1967, la propuesta seguía vigente. Sirvió de base para el desarrollo definitivo de la fuente. Once vasos de distintos tamaños pero armónicamente proporcionados y modulados. Abarcaban un área de algo más de 1000 metros cuadrados. Se colocaban unos junto a otros, levemente desplazados y solapados. Unas pequeñas marcas, en el perímetro de cada uno de ellos, señalan las líneas en los que se preveía la caída del agua. La composición respira un cierto fondo musical, 4x1-1x2-2x4-4x4-2x6-8x1...

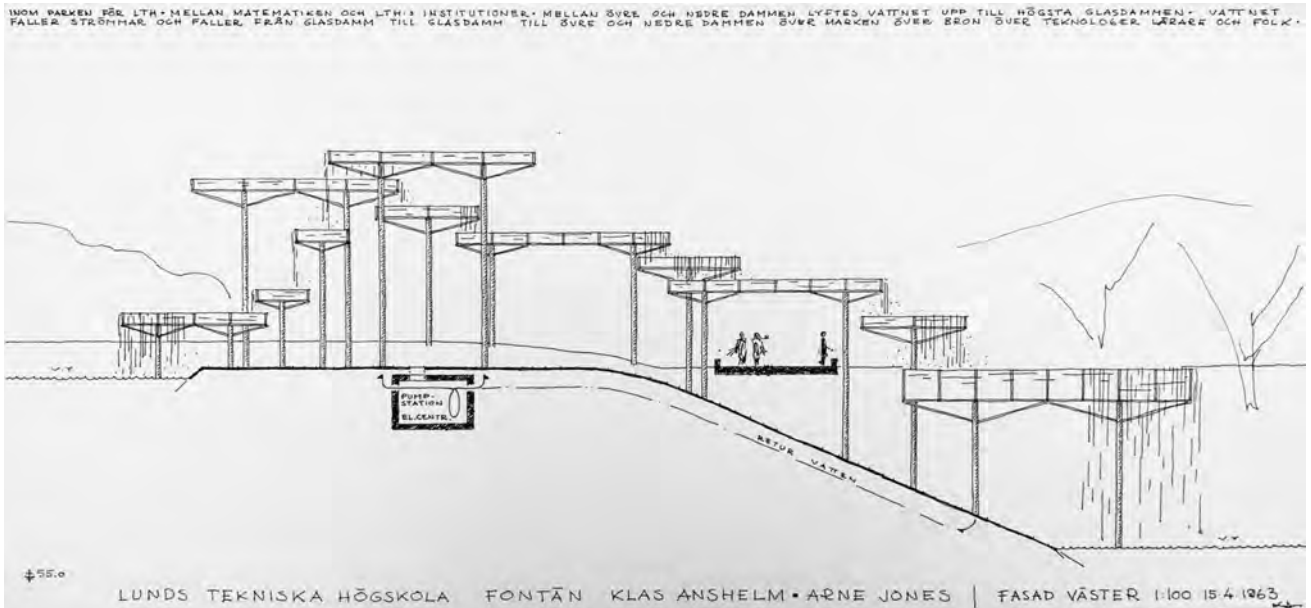


Fig.54. Panel 2 de la presentación de la propuesta para la fuente monumental para la Universidad Tecnológica de Lund LTH, celebrada el 15 de abril de 1963. Sección e:1/100. Los mástiles de acero arrancaban directamente del lecho arcilloso, como juncos nacidos al borde del agua, ascendían por la ladera de las cuencas y se abrían en múltiples varillas para recoger los vasos de cristal. El primer y último mástil de los vasos inferiores, se apoyaban directamente sobre el agua. El más alto se elevaba hasta los 11 metros de altura. El conjunto construía la ilusión de una cascada continua que se elevaba por encima del puente, conectando los lagos. Un desafío tecnológico único en su época.

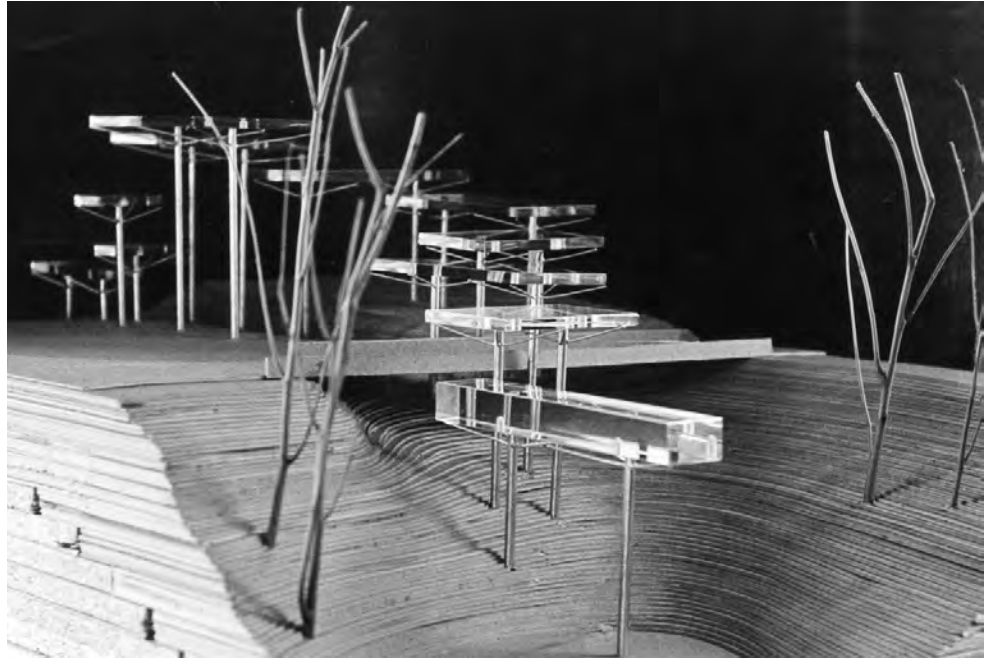


Fig.55. Fuente LTH. Una de las fotografías de la maqueta de metal y metacrilato que se conservan, pero que no se incluyó en los paneles de la presentación

Un último plano de detalle, a 1/50, dibujado y rotulado, también a mano alzada, por el propio Anshelm, muestra un avance bastante detallado de la construcción. Se describen y dimensionan ya en este primer momento los distintos elementos. Los mástiles estarían cimentados con hormigón. Se construirían con tubos de acero galvanizado de 30 centímetros de diámetro. Las varillas, también de galvanizado, serían mucho más ligeras, de 10 centímetros de diámetro. El pilar se prolongaría más arriba del fondo del vaso y recogería unos tensores redondos, de acero inoxidable de entre 35 y 64mm. de sección. Los vidrios, escribe, serían transparentes, de 20mm. de espesor, colocados sobre perfilería de acero dispuesta en horizontal sobre el fondo y en vertical sobre los bordes. Los vidrios situados en los fondos de los vasos medirían inicialmente 2,5 x 1,75 metros. Las medidas del módulo determinaban las distintas medidas de los vasos. Los bordes se construirían en continuidad con el despiece de los fondos, como si fuese un único plano que se hubiese plegado para no derramar el líquido. Según se señala, se añadiría en el agua un componente químico contra el hielo. En cada vaso, en los puntos previstos, una plancha de metal se curvaría hacia fuera, rebajando el nivel del borde y dejaría escapar el agua en forma de cascada (Fig.56).

La maqueta, realizada por Anshelm y Jones en acero y metacrilato, presentada también en aquella primera reunión, reproducía de forma abstracta, pero medida, la propuesta. Las fotos trataban de avanzar el ambiente de luces, sombras y reflejos, casi sublime, que Anshelm y Jones habían imaginado (Fig.55, Fig.57, Fig.58). La memoria, breve, dos líneas en el margen superior del plano de sección, escrita a mano, en mayúsculas, aclaraba ya entonces de manera escueta las intenciones del proyecto:

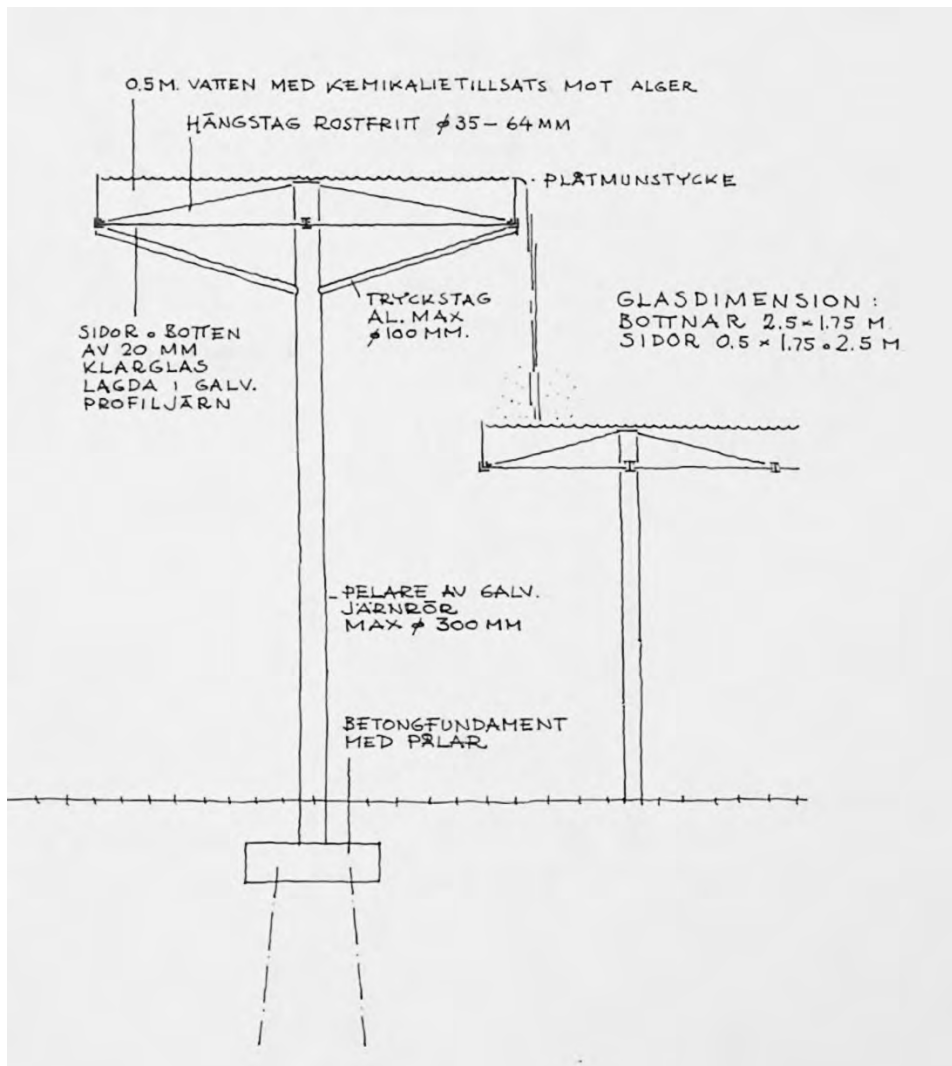


Fig.56. Panel 3. Detalle de la construcción. Los mástiles serían de tubo de acero galvanizado de 30 cm. de diámetro. Las varillas de 10 cm. de diámetro. El pilar recogería unos tensores redondos, de acero inoxidable de entre 35 y 64mm. de sección. Los vidrios, serían transparentes, de 20mm. de espesor, colocados sobre perfilera de acero. Los vidrios situados en los fondos de los vasos medirían inicialmente 2,5 x 1,75 metros. Se añadiría en el agua un componente químico contra el hiel. En cada vaso, en los puntos previstos, una plancha de metal se curvaría hacia fuera, rebajando el nivel del borde y dejaría escapar el agua en forma de cascada. A la derecha, el panel 3 completo.

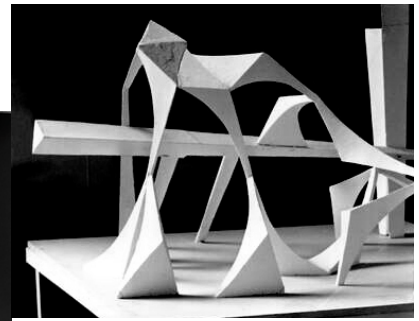
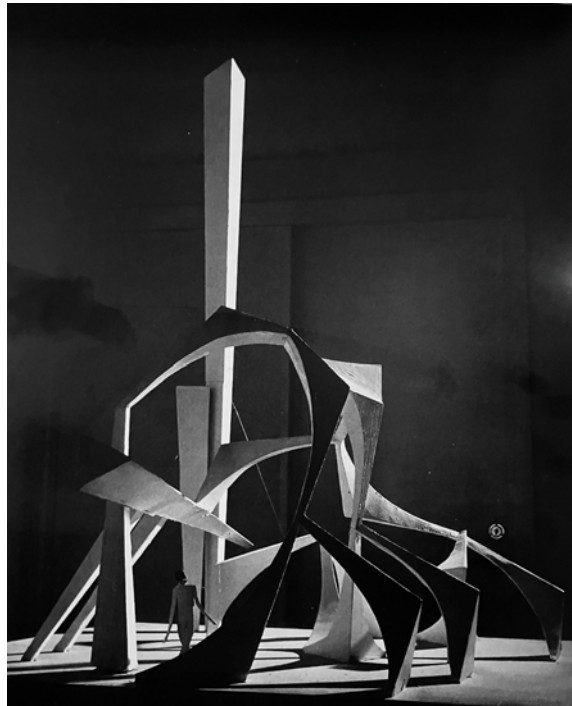




Fig.57. Panel 4 de la presentación de mayo de 1963 de la propuesta para la Fuente LTH. Anshelm y Jones escogieron dos fotos para cada uno de los últimos paneles de la presentación. La maqueta, realizada por ellos mismos en acero y metacrilato, presentada también en aquella primera reunión, reproducía de forma abstracta, pero precisa, la propuesta.



Fig.58. Panel 5 de la presentación de mayo de 1963 de la propuesta para la Fuente LTH. Las fotos trataban de avanzar el ambiente de luces, sombras y reflejos, casi sublime, que Anshelm y Jones habían imaginado



60

59

Fig.59. Fig.60. Maqueta de *Elementen*. 1954. Klas Anshelm y Arne Jones. La maqueta avanzaba una construcción de gran escala compuesta de elementos prefabricados de hormigón. Sí se hubiese construido, hubiese medido 16 metros de largo, 16 metros de ancho y 16 metros de alto.

48. En el panel 2 de la presentación, donde aparece dibujada la sección, en la parte superior, se puede leer, escrito en mayúsculas: "Inom parken för LTH-Mellan Matematiken och LTH's Institutioner- Mellanövre och nedre dammen lyftes vattnet upp till högsta Glasdammen-Vattnet faller strömmar och faller från Glasdamm till Glasdamm till övre och nedre dammen över marken över bron över teknologer lärare och folk."

49. Malmö organizó en 1949 un concurso para decorar Öresundsparken. La propuesta de Anshelm y Jones, *Elementen* (Elementos) ni siquiera fue mencionada entre las propuestas del concurso. Así lo afirma Ulf Linde en su artículo para Dagens Nyheter, 8 de noviembre de 1955. El artículo, muy a favor de la propuesta de Anshelm, entre otros, fue recordado y guardado, entre otros, por Anshelm y se conserva en ArkDes.

*"Dentro del parque en la LTH, entre las instituciones de Matemáticas y las demás instituciones de LTH -Entre el estanque superiores e inferior- el agua se levanta hasta el vaso de vidrio más alto- el agua cae, fluye y cae desde el estanque de vidrio a los estanques superiores e inferiores, sobre la tierra-sobre el puente- sobre los tecnólogos, los profesores y las personas"*<sup>48</sup>

La propuesta para la fuente puede entenderse como la conclusión de un camino experimental y creativo que Anshelm y Jones habían recorrido juntos. La relación dejó una cantidad significativa de croquis y maquetas de proyectos realizados en común. Incluso cuando trabajaban por separado, sus obras siguieron caminos paralelos. Encontramos en ellas intereses comunes, inspiración e influencias mutuas, que muestran una conexión artística e intelectual, también personal, fluida y fructífera. Lo que uno hacía, alimentaba el pensamiento del otro. Una actividad conjunta, realmente amplia, fruto de un tiempo compartido que, en alguna medida, ambos necesitaban.

Nada más conocerse, en 1954, decidieron presentarse juntos al concurso que se convocó para diseñar una escultura a escala monumental para el parque Öresund en Malmö. No obtuvieron ninguna mención. El jurado, compuesto en su mayoría por cargos políticos, ni siquiera admitió la propuesta a votación. *Elementen*, como se llamó, no dejó, sin embargo, indiferente a nadie<sup>49</sup>(Fig.59, Fig.60).

Para encontrar el origen de la propuesta hay que remontarse más atrás. Cuatro años antes, en 1950, Jones había viajado en bicicleta por Francia junto al escultor Helge Johansson. Se detuvieron sobre todo en las iglesias. Cuando llegaron a la Catedral de Notre Dame de Brou en Bourg-en-Bresse, Jones tuvo una visión: una

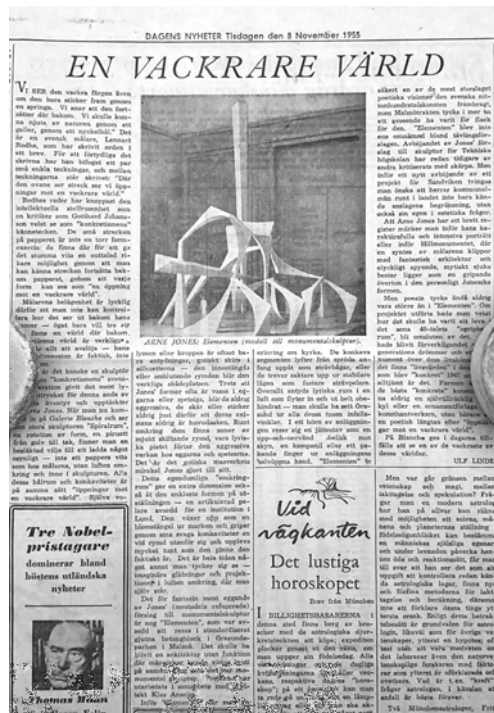


Fig.61. Recorte del periódico Dagens Nyheter, del 8 de noviembre de 1955. Recoge el artículo "En Vackrare Värld" (Un Mundo más Hermoso) firmado por Ulf Linde con ocasión de la exposición celebrada en la Galería Blanche de Estocolmo. 50. SÖDERBERG, Rolf. Arne Jones. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.77 (att göra ett hus, ett tempel eller en byggnad, som inte är ämnad att fylla någon praktisk funktion, som bara är Konst. Det skulle skänka samma upplevelse som man kan känna i vissa Kyrkor) 51. "Klas Anshelm y yo habíamos hablado a menudo de una escultura como función y una arquitectura sin función" Arne Jones en Göteborgs Posten del 10 de mayo de 1964. ArkDes. 52. Ulf Linde (1929-2013) era por entonces crítico de arte y escritor. En Dagens Nyheter escribió desde el año 56 al 68. Su visión radical del arte enfatizaba el papel co-creativo del espectador. En su libro *Spejare* (1960) recopiló artículos sobre autores como Henri Michaux, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Wols y Jackson Pollock, pero sobre todo se centró en la obra de Marcel Duchamp. Más tarde, entre el 1973 y 1976, fue curador del Museo de Arte moderno de Estocolmo. En el año 1977 fue elegido miembro de la Academia Sueca.

arquitectura sin función.

"[...] hacer una casa, un templo o un edificio, que no está destinado a cumplir ninguna función práctica, que es solo arte. Daría la misma experiencia que uno puede sentir en algunas iglesias"<sup>50</sup>

Quizá también Anshelm, después de los trabajos para la Universidad, anhelaba igualmente una arquitectura sin propósito, o "una escultura como función"<sup>51</sup>. Simplemente un lugar para respirar libre.

Este sentimiento está en el origen de *Elementen*, y, como veremos, también en el origen de la fuente LTH. Dibujos y maquetas describían una construcción de gran escala compuesta de elementos prefabricados de hormigón. Sí se hubiese construido, hubiese medido 16 metros de largo, 16 metros de ancho y 16 metros de alto. Jones nunca había proyectado una escultura tan grande, ni Anshelm un edificio tan pequeño. A pesar del fracaso, la obra se expuso en numerosas ocasiones. Al año siguiente, en 1955, la propuesta se exhibió, junto a otras obras del propio Jones, en la galería Blanche de Estocolmo. Entre las expuestas, estaba el pilar que debía instalarse es mismo año en el instituto de Fisiología. Los periódicos se hicieron eco. El crítico de arte y escritor, Ulf Linde<sup>52</sup>, en un artículo publicado en el diario Dagens Nyheter del 8 noviembre de 1955 (Fig.61), describía con cierta poesía la exposición. Admiraba el espíritu experimental de aquellas obras, y criticaba la ceguera del jurado en el concurso de Malmö:

"[...] uno desearía que los señores políticos locales no solo conocieran sus limitaciones

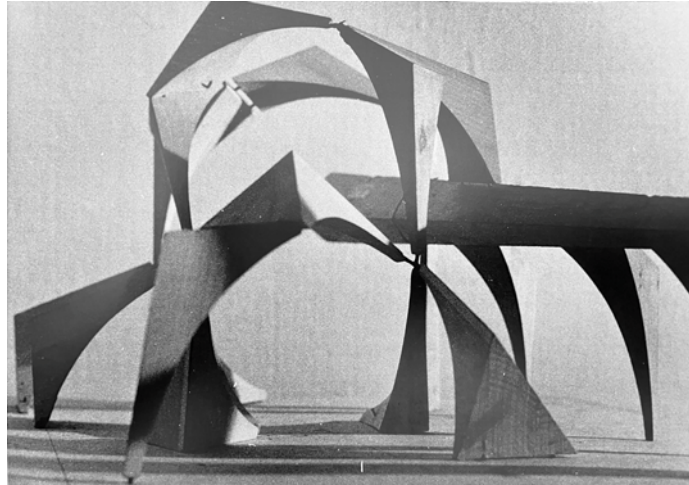


Fig.62. Maqueta de concurso

en cuanto a los sistemas de alcantarillado, sino también las suyas propias en cuestiones estéticas.”<sup>53</sup>

53. LINDE, Ulf. "En Vackrare Värld" *Dagens Nyheter*, 8 noviembre 1955. ([...] tvingas mas önska att herrar kommunalmän runt i landet inte bara kände anslagens begränsning, utan också sin egen i estetiska frågor)

54. Ibid. (...är säkert en av de mest storslaget poetiska visioner den svenska nittonhundratalskonsten frambagt)

55. Ibid. (Om projektet utförts hade man vetat hur det skulle ha varit att leva det sena 40-talets "ogripba rum").

56. Celebrada en abril de 1947. Svensk-Franska Konstgalleriet era una galería situada en Sturegatan, en Estocolmo, fundada en 1918. Era una de las instituciones más importantes para presentar artistas franceses al público sueco. A partir de 1930, presentarían también obra de artistas de la Suecia occidental. La exposición dio nombre al grupo *Hombres del 1947* compuesto inicialmente por cinco artistas: Lage Lindell, Lennart Rodhe, Pierre Olofsson, Karl Axel Pehrson y Olle Bonniér. Se dice que la exposición fue una improvisación creada durante conversaciones alegres entre Sven Erixson y Fritz Reuterswärd.

Las piezas, afiladas y puntiagudas no son lo primordial (Fig.62), escribía sobre las obras expuestas, lo importante es el aire *cargado*, el que queda atrapado dentro de las piezas, el que se sitúa alrededor.

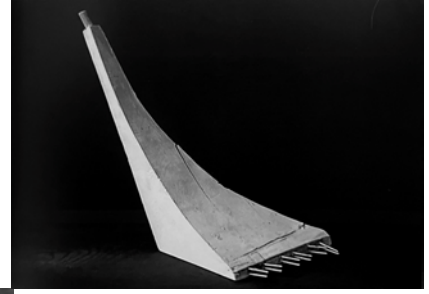
*Elementen* era para él la propuesta más estimulante. La composición, escribía, traía el recuerdo de una catedral gótica. Las distintas piezas, se elevaban hacia el cielo desde su frágil apoyo en punta, formando contrafuertes. Otras piezas, nacidas más atrás, servían como refuerzo. Juntas, atrapaban un espacio lírico insinuado por el aire que entraba y salía sin obstáculos de aquella habitación.

*"Es sin duda una de las visiones poéticas más grandes que ha producido el arte sueco del siglo XX."*<sup>54</sup>

Sí el proyecto se hubiese llevado a cabo, escribió:

*"[...] habríamos sabido cómo era vivir en el "espacio inaprensible" de finales de los años 40."*<sup>55</sup>

Linde se refería a los sueños y emociones vitales que se volvieron *concretos* en 1947. Aquel año, en abril, un grupo de artistas jóvenes participó en la exposición *Art on Color and Form*, celebrada en la Galería de Arte Sueco-Francesa en Estocolmo<sup>56</sup>. La exposición dio nombre al grupo *Hombres del 1947*. Sven Alfons se refirió también



64

63

Fig.63. *Elementen*. Maqueta. Las piezas, casi letras o fragmentos de letras de un antiguo abecedario medieval, construían por primera vez ese espacio infinito, una habitación intocable. Fig.64. Una de las piezas originales de *Elementen* que construían la maqueta de cartón presentada al concurso de 1954

57. *Konstrevy* era el nombre de la revista editada por la Galería de Arte Sueco-francesa de Estocolmo. A partir de 1934 pasó a ser editada por la editorial Åhlén & Åkerlund. En 1947, el mismo año de la exposición *Art on Color and Form* publicó una entrevista con Georges Braque que le ayudó a recuperar su prestigio.

58. La exposición, *Art Concret: Internationell utställning av postkubistisk konst* (Exposición Internacional de Arte Post Cubista) fue organizada por Otto G. Carlsund a finales del verano de 1930, dentro de la Exposición Internacional de Estocolmo. Tanto Gösta Adrian-Nilsson como Wiven Nilsson, participaron en esta exposición.

59. Recordamos lo expuesto en el capítulo 2.3 de esta tesis.

a ellos, en un artículo del momento publicado en la revista *Konstrevy*, como los *Jóvenes Góticos*<sup>57</sup>. En el artículo, incluyó el nombre de Arne Jones. Era mayor que cualquiera de los participantes y no pertenecía a esa generación, pero para Alfons, era una referencia fundamental que debía ser nombrada. Jones llevaba tiempo explorando la construcción y la belleza de la tipografía gótica. Letras, barras, piernas, pies, hinchazones, eran como pequeñas esculturas de hierro negro contra el fondo blanco del papel, un fondo que le otorgaba su significado. Estas formas habían estado presentes en casi todas sus obras. En exposiciones posteriores Jones figuró como miembro igualitario de los “jóvenes góticos”. En las obras presentadas, las imágenes estáticas del Renacimiento se sustituían por un universo multifacético, por *múltiples habitaciones* que construían un espacio infinito.

La obra de Jones y Anshelm, *Elementen*, se situaba de la misma forma, como la de los artistas de este pequeño grupo, junto al pensamiento de la vanguardia internacional de principios de siglo y la actividad de aquellos otros sucesores que participaron en la muestra *Arte Concreto*<sup>58</sup>, celebrada durante la Exposición Internacional de Estocolmo de 1930. Entonces no fueron entendidos. Alrededor de esa fecha, Picasso, había mostrado unas habitaciones con alambre, unas jaulas espaciales, avanzando la posibilidad de construir un espacio a gran escala. En *Elementen*, las piezas, casi letras o fragmentos de letras de un antiguo abecedario medieval, construían por primera vez ese espacio infinito, una habitación intocable. Algún autor habla de su inspiración en la última producción de Le Corbusier, Ronchamp se había construido en 1950, pero tanto Jones como Anshelm, según los que los conocieron, nunca lo tuvieron entre sus pensamientos.

Anshelm construyó con sus propias manos aquella maqueta. Piezas de cartón

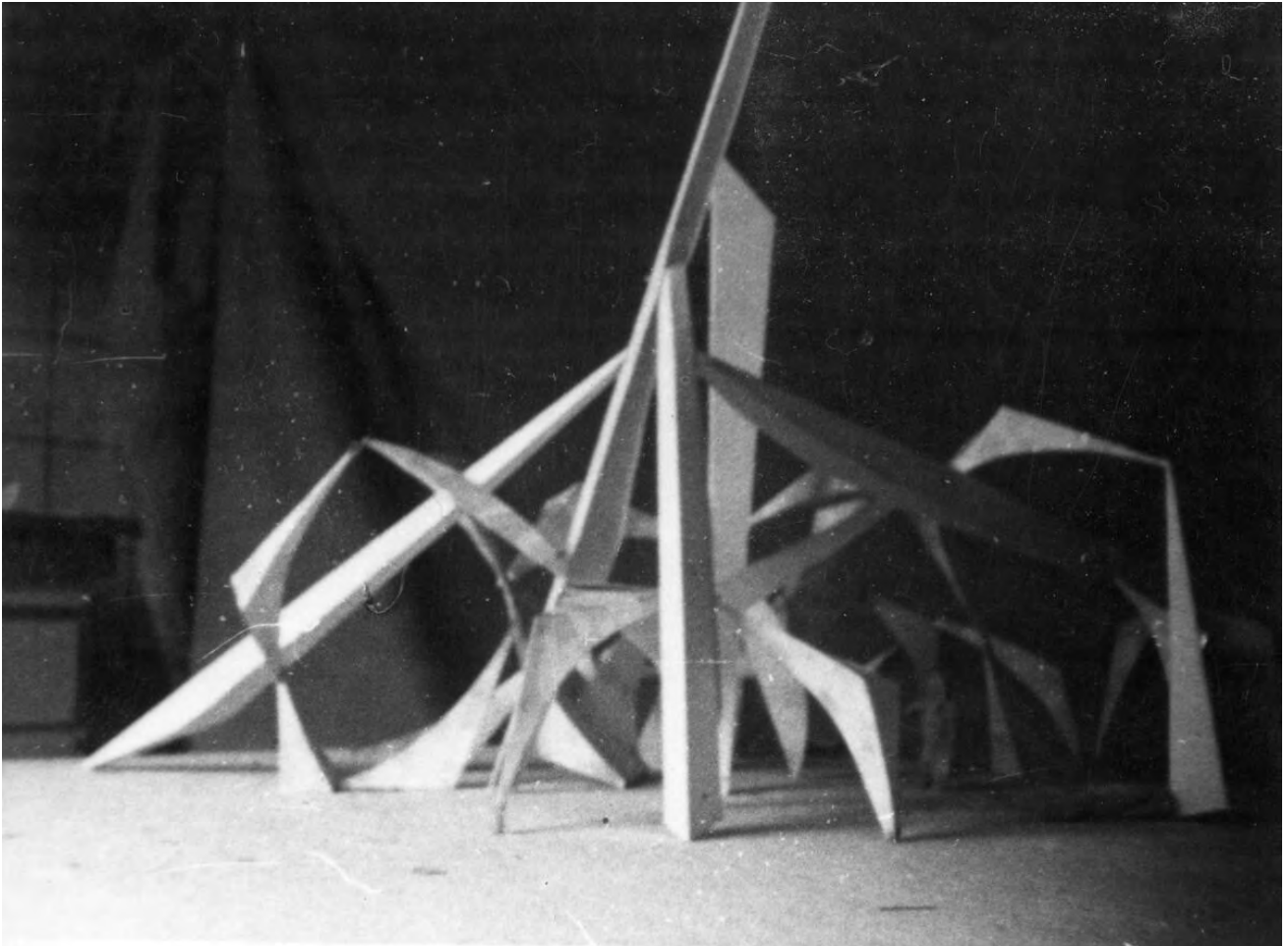


Fig.65.Maqueta de *Elementen*.  
Klas Anshelm y Arne Jones.  
*Una habitación infinita. Nada  
más conocerse*, en 1954,  
Anshelm y Jones decidieron  
presentarse juntos al concurso  
que se convocó para diseñar  
una escultura a escala monu-  
mental para el parque Öresund  
en Malmö.



Fig.66. Klas Anshelm y Arne Jones montando la maqueta de *Elementen* para la exposición celebrada en la Galería Liljevach, en Estocolmo, el 24 de agosto de 1961.

en bruto pero cuidadosamente enlazadas, a una escala aproximada de 1/20 (Fig.63, Fig.64). Era como volver a jugar de niño, en una habitación sin paredes (Fig.65). Se sentía en cierto modo como el *salvaje* del que Gösta Adrian-Nilsson le habló en su juventud<sup>59</sup>. Alentado por aquella experiencia reveladora, impulsado por la actividad de Jones, Anshelm continuó en adelante construyendo maquetas, modelos de plastelina y cartón, y pequeñas esculturas, objetos sin aparente utilidad. Acompañado, se atrevió de nuevo a probar, a experimentar, jugando sin temor a caer en la infancia del arte.

Pasado un tiempo, un fragmento de *Elementen*, de 5 metros de ancho, 6 de largo, y 7 de alto, se pudo construir. Pesaba 15 toneladas. La obra se expuso en la galería Liljevach, a finales de agosto de 1961<sup>60</sup>(Fig.66). Los que la contemplaron, pudieron imaginar años más tarde como habría sido entrar y caminar a través de *Elementen*, experimentarla desde dentro, tratar de atrapar con los ojos las figuras y constelaciones cambiantes, que escaparían con el aire, entre las piezas, hacía los viejos robles, hacía el agua y el cielo azules del parque de Öresund.

*“Habrás estado fuera y dentro al mismo tiempo, flotando en el medio”*<sup>61</sup>

Más adelante, en 1964, la prensa habló incluso de la posibilidad de que la empresa AB A-Betong donase *Elementen*, en una versión completa, a la ciudad de Växjö. A pesar del reconocimiento de la crítica y el paso del tiempo, el público no parecía preparado:

*“¿Qué opinan ustedes, queridos lectores, de la obra de arte aquí representada que, si*

60. Con el título *Abstracto y Pesado (Abstrakt och tung)* se publicó esta reseña en Dagens Nyheter el 15 de agosto de 1961. Se comentaba la exposición en la Galería Liljevach, inaugurada el 24 de agosto de ese año, en el que más de 200 artistas entre pintores, escultores y arquitectos mostraban su obra. En la entrada, al exterior, se comenzó a montar una parte de la escultura *Elementen* que medía 6x6x7 metros. Dentro se exponía una maqueta de la obra completa realizada en madera

61. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.77 (*Man skulle ha varit både ute och inne eller svävat däremellan*).



Fig.67. Maqueta de *Elementen*. 1954. Klas Anshelm y Arne Jones. "Habría estado fuera y dentro al mismo tiempo, flotando en el medio."

*todo va según lo previsto, arruinará Stortorget en Växjö? ¿No sería muy bonito tener un grupo de árboles en la plaza? Abedules de Småland, rodeados por las flores de Arstiden y el canto de los pájaros. Las flores y los abedules son hermosos, pero nunca logro entender que estos bloques de cemento, como los que teníamos durante la guerra y los años de defensa interna en los puentes de la ciudad, pudieran ser atractivos. Fueron desmantelados cuando terminó la guerra. y no sólo porque nunca funcionaron, sino, sobre todo, porque eran muy feos. ¡Miren los árboles ahora en su maravilloso verdor primaveral!*"<sup>62</sup>

Anshelm y Jones, se asomaban entre sus piezas a otro tipo de belleza, una, seguramente, más difícil de entender (Fig.67). Ulf Linden, en su artículo de 1955, sobre la exposición en la Galería Blanche, los situaba ya, en aquel principio, entre aquellos portadores de un anhelo poético. Donde otros veían fealdad, ellos veían aberturas...

*"[...]a un mundo más hermoso."*

El artículo terminaba:

*"En Blanche, en estos días, se tiene la oportunidad de ver uno de estos mundos más bellos."*<sup>63</sup>

Después de aquella primera experiencia conjunta, continuaron viéndose con frecuencia. Para Anshelm, el trabajo con Jones representaba una huida del trabajo repetido y continuo que demandaban los encargos para la Universidad, muy

62. El artículo titulado *Små, små ord av Kärlek* (Pequeñas, pequeñas palabras de amor) publicado en el Göteborgs-Posten el 10 de mayo de 1964 fue recortado y guardado por Anshelm. Se conserva en ArkDes. No figura la firma del autor. No se reproduce el texto original por ser demasiado extenso.

63. LINDE, Ulf. "En Vackrare Värld" *Dagens Nyheter*, 8 noviembre 1955. (*[...] öppningar mot en vackrare värld. På Blanche ges i dagarna tillfälle att se en av de vackraste av dessa världar.*)



Fig.68. Arne Jones con su boina. Le daba un cierto aire francés, bohemio y vanguardista.

exigentes en aquellos años. Cuando Jones visitaba Lund, Anshelm se olvidaba completamente del trabajo en el estudio. Juntos hacían todo tipo de actividades. A Anshelm le gustaba conducir su descapotable. Jones, de copiloto, sujetaba con fuerza la boina que siempre le acompañó; le daba un cierto aire francés, bohemio y vanguardista (Fig.68). Mientras Arne y Klas iban de un lado para otro, Margit, la mujer de Jones, y Anne-Grette cultivaron su propia amistad. Margit, de apellido de soltera, Landín, se había formado como ceramista. Allí, en la Escuela Técnica de Estocolmo, había conocido a Jones, en el año 30. Sufría desde la infancia una grave minusvalía provocada por la poliomielitis, pero no había dejado que esa dificultad frenará su carácter extrovertido y alegre. Con el tiempo logró disipar gran parte de la timidez norteña de Arne, haciéndolo más social.

A pesar de su limitación era ella quien conducía y acompañaba a Jones en sus viajes a Lund. Jones no tenía carnet. Arrastraba ya por entonces problemas graves con el alcohol, problemas que terminarían años más tarde debilitando su relación. Nunca dejó, sin embargo, que su debilidad se manifestara en público. En ese sentido, era disciplinado. De vez en cuando eran Klas y Anne-Grette los que visitaban a Arne y Margit en su casa y estudio de Norrviken, 15 kilómetros al norte de Estocolmo<sup>64</sup>. En 1955, habían comprado una antigua cabaña roja, en un terreno llano, con jardín, justo delante del lago. Margit había recibido una herencia familiar y el dinero había dejado de ser un problema (Fig.72). Rehabilitaron la cabaña y construyeron junto a ella un espacio de trabajo, una gran nave, estrecha, alta y alargada, con un portón acristalado que permitía extender el estudio hacia el jardín (Fig. 70). Entre la casa y el estudio había una mesa bajo un árbol, un espacio de estancia al aire libre. Eran habituales las reuniones y fiestas que organizaban con frecuencia

64. En 1955, Arne Jones se mudó de Vasaloppsvägen en Västertorp a Rävårdsvägen 23 en Norrviken. Había una cabaña roja, que podía servir como residencia, y un hermoso terreno en un terreno arenoso cerca del lago. El nuevo edificio del estudio, posible gracias a la herencia paterna de Margit, era grande y funcional, pero el equipo técnico era deficiente.



Fig.69. El jardín de Arne Jones en Rävårdsvägen 23 en Norrviken. Había una cabaña roja, que podía servir como residencia en un terreno arenoso cerca del lago. El nuevo estudio, a la izquierda en la foto, era un edificio estrecho y alargado con un gran portón de hierro y cristal que se abría hacia el jardín.

65. Probablemente Anshelm se inspiró en aquel jardín de Jones, y en ese ambiente de trabajo, cuando comenzó a intervenir en el de su casa de kävlingevägen 32, en Lund. Se lo compró y se mudó al mismo tiempo que Jones, en 1955. Anshelm construyó aquella veranda, y Jones le regaló una escultura, *Katedralen*, que Anshelm, como veíamos en el prólogo, colocó en la parte más frondosa de su jardín de Kävlingevägen.

66. En uno de los primeros croquis para la ordenación de la Universidad Tecnológica de Lund, aparecen dibujados los lechos de arcilla, y sobre ellos la palabra "vatten fön" como abreviación de *vatten fontän*

y generosidad. En la nave, el taller de Jones y sus esculturas ocupaban gran parte del espacio. Las piezas se extendían dentro y fuera, como habitantes de aquel lugar. Margit, había conseguido hacerse con una pequeña habitación para trabajar, pero nunca logró la tranquilidad que requería. Jones lo llenaba todo con su energía y actividad. En ocasiones, Anshelm colaboraba con él en el taller; cuando hacía bueno, trabajaban juntos en el jardín (Fig.70). Anshelm era hábil con las manos y con las herramientas. Sus conocimientos matemáticos eran muy útiles en las piezas y experimentos móviles, algunos muy complejos, con los que a Jones le gustaba experimentar.

Aquel ambiente, creativo, alegre, en el que la vida y el arte se reunían en medio de la naturaleza (Fig.71), inspiró a Anshelm, como veremos a lo largo de la tesis, en las decisiones y acciones que fueron poco a poco, con los años, transformando su propia casa. Años más tarde en 1965, Anshelm les ayudó a rehabilitar la cabaña roja, y construyó una pequeña veranda, un porche elevado y protegido sobre el jardín, preciso y primitivo al mismo tiempo (Fig.73). Hoy todavía se conserva. Jones le regaló una *Catedral*<sup>65</sup>.

#### 1.4.6. Agua cayendo-Agua tranquila

La idea de colocar una fuente en los lagos está presente desde los primeros croquis para la ordenación de la Universidad Tecnológica. La palabra "fuente" (Fig.74) aparece escrita sobre el lugar ya en el primer esquema de 1960. Tanto Anshelm como Jones habían experimentado por entonces con el agua en movimiento. En la fuente, la materia responde al movimiento del agua y al mismo tiempo lo modifica, lo determina y lo conforma. Es difícil saber qué papel desarrollaron cada uno



Fig.70.Klas Anshelm trabajando en el jardín de Arne Jones hacia finales de los años 50. Anshelm era hábil con las manos y con las herramientas. Sus conocimientos matemáticos eran muy útiles en las piezas y experimentos móviles, algunos muy complejos, con los que a Jones le gustaba experimentar.



71

72

Fig.71. Aquel ambiente, creativo, alegre, en el que la vida y el arte se reunían en medio de la naturaleza inspiró a Anshelm en las decisiones y acciones que fueron poco a poco, con los años, transformando su propia casa y su jardín

Fig.72. Interior del taller de Arne Jones en Vasaloppsvägen, en Västertorp en 1950





Fig.73. Vista del jardín de Arne Jones en Norrviken, desde la veranda construida por

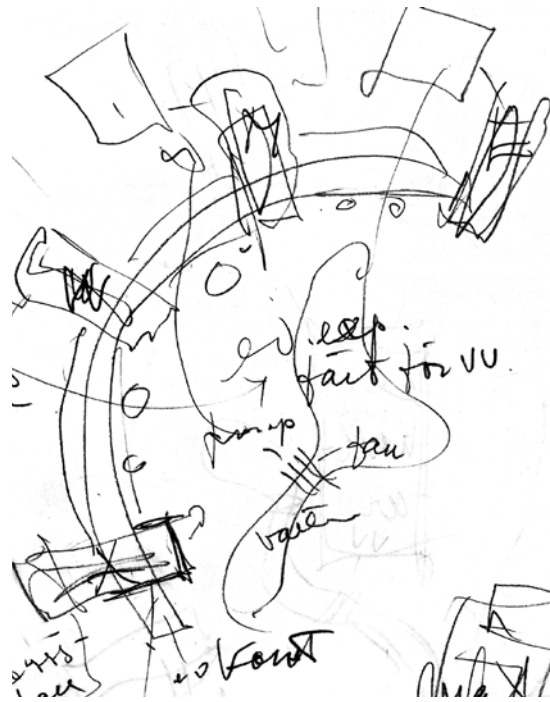


Fig.74. En uno de los primeros croquis para la ordenación de la Universidad Tecnológica de Lund, aparecen dibujados los lagos formados sobre los antiguos lechos de arcilla, y sobre ellos la palabra "vatten fön" como abreviación de vatten fontän

67. El monumento al pintor Carl Fredrik Hill, de Arne Jones fue inaugurado a finales de mayo de 1955. Hill (1849-1911) había nacido y trabajado en Lund. La obra de Jones se ubió frente al nuevo edificio de Hans Westman para el Fondo Central de Seguro de Salud de Scania en la esquina de Kilians con Skomakargatorna, junto a Mastentorget, la plaza del mercado, donde había estado la casa natal de Hill. Junto al tilo, Hill descansaba de sus caminatas diarias.

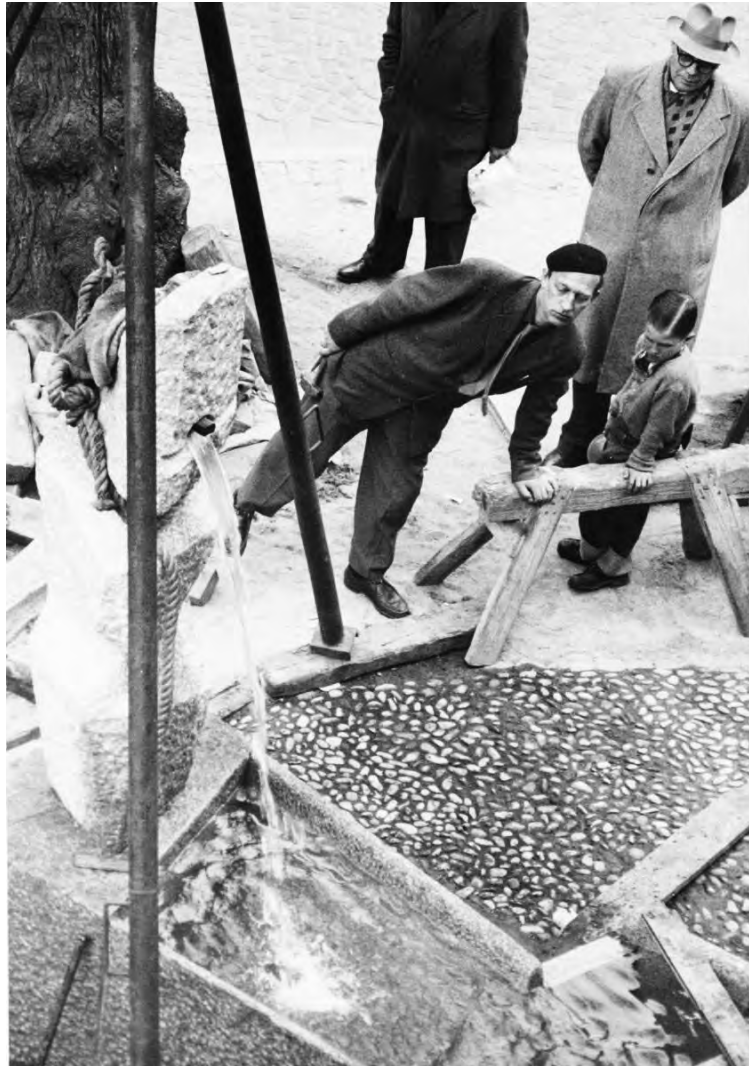
68. La obra da una impresión modesta. Esta cuidadosamente compuesta en la escena cotidiana; casas, muro, un banco, el agua en movimiento, y un árbol, "un árbol importante, pues el conjunto pierde el equilibrio si el árbol desaparece" SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.69.

de ellos en esta propuesta. Algunos autores lo atribuyen a la inspiración de Jones, otros, al genio constructivo de Anshelm. En el periodo inmediatamente anterior a su planteamiento y construcción, encontramos experiencias que se materializan en distinta medida en la propuesta final para la fuente. Un breve análisis de estas obras puede arrojar algo de luz a esta cuestión.

En el caso de Jones, la relación con las fuentes se remonta al año 48. Cuando recibió la beca Lindahl emprendió un viaje de orientación hacia el sur de Europa. En Lucerna, según escribe, se pasea y mira las pequeñas fuentes, en los espacios abiertos. Allí, lo escultórico quedaba subordinado al movimiento del agua y al lugar. Desde entonces había construido algunas pequeñas fuentes.

En Lund, en 1955, le encargaron un monumento en honor a Carl Fredrik Hill, quizá el artista más importante de la ciudad<sup>67</sup>. El agua jugó un papel importante. El lugar había sido preparado por Hans Westman. Un pavimento y unos muros de piedra, bajo un tilo, junto al edificio que el propio arquitecto había levantado cerca de la plaza del mercado, donde Anshelm construía ya por entonces la pequeña Galería de Arte de la ciudad.

Cuando la fuente se inauguró, en mayo de ese año, entre la población, todo fueron quejas. Aquella figura, tallada en piedra, primitiva e imperfecta, a primera vista, no representaba nada reconocible. Carecía de la belleza visual, más obvia, que mostraban otras obras anteriores del artista. Días después de su inauguración, los habitantes de Lund pasaban, sin embargo, sin apenas verla. La obra de Jones, el edificio de Westman, los muros y el pavimento, el pequeño banco, el agua corriente y el tilo componían un lugar en calma, un pequeño ambiente, discreto y equilibrado que se incorporó de manera natural, casi inmediata, al paisaje urbano<sup>68</sup>(Fig.75,



75

76



Fig.75. Arne Jones supervisando el montaje del monumento a C.F.Hill en Lund, en 1955  
 Fig.76. Dibujo de C.F. Hill. *En Predikan Svartkrita*. Arne Jones fue elegido por ser un escultor con el suficiente sentido arquitectónico para dominar el enrevesado contexto espacial y al mismo tiempo la imaginación para interpretar el mundo simbólico de Hill.



Fig.77. *Sekvens* (Secuencia) en construcción en 1958. se construyó delante del polideportivo construido con ocasión de los Juegos Internacionales de Gimnasia de Helsingborg, en Mellersta Stenbocksgatan. El estanque sobre el que apoyaba la fuente adquiriría forma de mandorla "tan amada por Jones".

Fig.76). La cuestión visual, más escultórica, había pasado a un segundo plano y daba paso a una concepción ambiental y arquitectónica. Jones escribió:

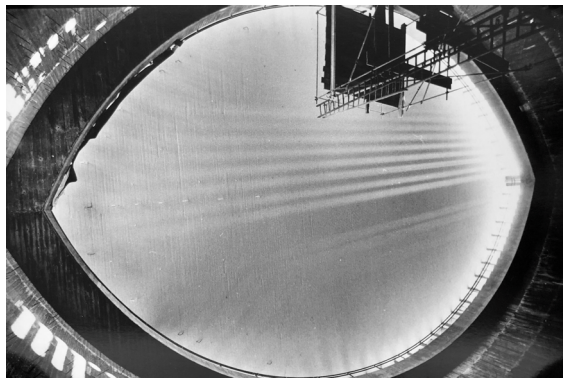
*"... La gente habla de mi escultura como 'jeroglífico sin instrucciones' Por supuesto estaré encantado de hacer un manual del usuario. Debería decir: Usado con ojos, oídos y todos los sentidos."*<sup>69</sup>

En 1957, con motivo de los Juegos Internacionales de Gimnasia, celebrados en Helsingborg, Jones construyó una nueva fuente frente al pabellón principal<sup>70</sup>. Una pieza sobre un estanque de 16 metros de largo por 9 de ancho. En el centro tres anillos metálicos y 9 chorros de agua reproducían la ilusión de un bucle infinito. La composición, plana en una primera visión frontal, se desplegaba en el movimiento, mostrando el espacio atrapado entre aquellas formas. Uno era capaz de imaginarse dentro, rodeado por el agua y el metal. La precisión en la forma y el movimiento del agua contrastaba con la imperfección de la materia. El bronce reproducía la textura dejada por el trabajo manual sobre la arcilla de la primera maqueta. El estanque adquirió forma de mandorla, una forma a la que Jones había recurrido previamente en otras obras (Fig.77).

En Helsingborg, la forma, oval y puntiaguda en sus extremos, como de almendra, o de barca, establecía un diálogo con la forma curva de la fachada y la cubierta del estadio. Anshelm quedó atrapado por aquella forma pregnante. La había visto muchas veces. En su infancia, en las iglesias de la Baja y la Alta Edad Media que había estudiado. También en el mosaico del ábside de la Catedral de Lund. Cuatro años más tarde, en 1961 presentó su propuesta en el concurso para el nuevo Ayun-

69. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.74. (*Man talar om min skulptur som 'rebus utan bruksanvisning'. För all del jag skall gärna göra en bruksanvisning. Det skall stå: Brukas med ögon, öron och alla sinnen*)

70. La fuente, denominada *Sekvens* (Secuencia), se construyó delante de Mellersta Stenbocksgatan en Helsingborg. Jones presentó el modelo en el invierno de 1957. El agua adquiere forma de mandorla.



78  
79  
80 81

Fig.78. Ábside de la Catedral de Lund. Pantocrator enmarcado en una *mandorla*.  
Fig.79. Maqueta de *Sekvens*, la fuente en Helsingborg de Arne Jones, 1957. La forma de *mandorla* aparece repetida en el trabajo de Jones-  
Fig.80. Fig.81. Vista desde abajo de la sala del auditorio del Ayuntamiento de Lund, junto a la Catedral, y dibujo original de la planta principal del Ayuntamiento de Lund de Klas Anshelm, 1961-64. El auditorio y la sala de plenos reproducían en dos tamaños esa misma forma, atemporal, imperecedera, que todavía hablaba de la idea de reunión y comunidad, de espacio sagrado de los primeros cristianos.





82

83

Fig.82. Vista aérea de la Catedral de Lund y el Ayuntamiento de la ciudad, proyectado por Anshelm y construido entre 1961-1964. Las salas principales, el auditorio y la sala de plenos adquieren forma de mandorla, presente en el mosaico principal del ábside de la Catedral. Algunos autores, como han relacionado la forma almendrada de las salas con la forma de una barca, una relación posible. Al mismo tiempo la obra de Jones estudia detenidamente la mandorla cristiana. La cercanía en el tiempo con la obra de Anshelm y su amistad dan fuerza a esta otra posibilidad.

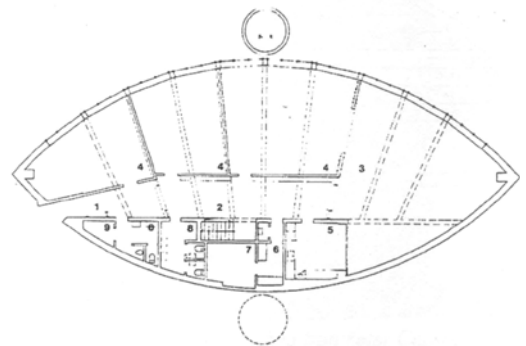


Fig.83. Peter Celsing, formó parte del jurado que otorgó el premio a la propuesta de Anshelm. Iglesia de Nacksta. 1969



84 85

Fig.84 *Fran fall till fall*, (De caída en caída) Arne Jones. Se instaló en Folkpark de Eskilstuna en 1959. Sirvió de pequeño experimento con el que comenzó a controlar la caída del agua, las distancias y los volúmenes.

Fig.85 Fuente en el estanque circular que Anshelm construyó en el jardín delantero de su casa de Kävlingevägen 32, en Lund

tamiento de Lund, junto a la Catedral. El auditorio y la sala de plenos reproducían en dos tamaños esa misma forma, atemporal, imperecedera, que todavía hablaba de la idea de reunión y comunidad, de espacio sagrado de los primeros cristianos. (Fig.78-82). Resultó premiado. Peter Celsing era uno de los miembros del jurado, principal valedor de la solución de Anshelm. Unos años más tarde, en 1969, después de visitar el Ayuntamiento de Lund recién inaugurado, construirá la iglesia de Nacksta, en Sundsvall (Fig.83). La obra reproduce en planta la misma forma almendrada<sup>71</sup>.

Cuando recibía encargos para obras más modestas, a menudo se convertían en pequeños ensayos prácticos donde Jones estudiaba el movimiento impredecible del agua y su relación con los materiales.

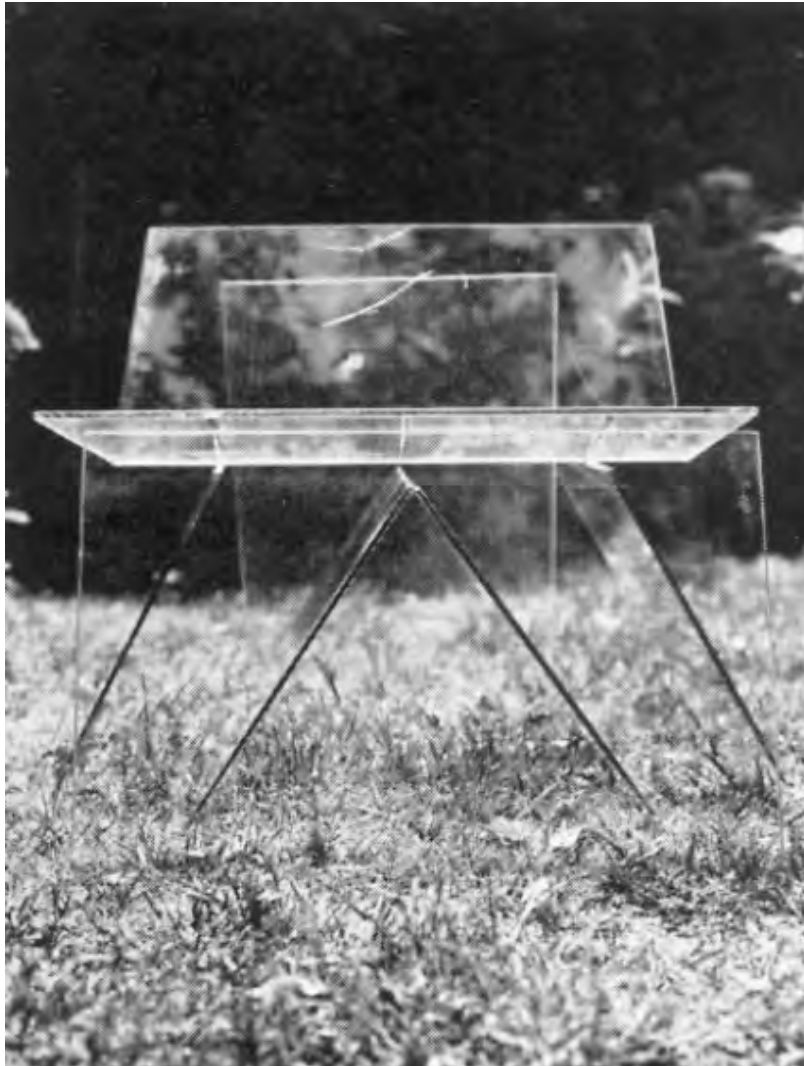
En 1959, construyó de nuevo un pilar para el parque de la ciudad de Eskilstuna (Fig.84). Está vez las protuberancias eran pequeños cuencos en forma de hoja de helecho. Desde la cima, el agua caía de cuenco en cuenco hasta un estaque triangular. La obra oculta en su sencillez una cierta complejidad matemática. En un boceto, Jones escribe:

*“Debe haber una relación entre las distancias de los chorros de los cuencos pequeños y los chorros de los cuencos grandes (= una distancia más corta entre los chorros de los cuencos pequeños. Los cuencos pequeños no pueden lanzar sus chorros tan lejos como los grandes. Los más grandes pueden lanzar dos pequeños chorros con la misma capacidad que uno cuenco pequeño).”*<sup>72</sup>

Una versión en pequeño, de tres cuencos, se puede observar en los últimos

71. Peter Celsing formó parte del jurado del concurso para el Ayuntamiento. En 1968 volvió a visitarlo para comprobar como era aquello que había visto tan solo dibujado. Inmediatamente después dibuja su propuesta para la capilla de Nacksta. Ejemplos más recientes, como la capilla Sogn Benedetg, construida en 1988 por Peter Zumthor en Sumvitg, Suiza, nos hacen ser conscientes de hasta donde puede llegar el agua de una fuente cuando se nutre de un manantial verdadero.

72. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.127. *La obra de Jones lleva por título Fran Fall till Fall (de caída en caída). Más adelante se instaló también en Sandviken, Falum y Estocolmo.*



86

87



Fig.86. Objeto de vidrio en el jardín de Anshelm, en Kävlingevägen 32. Los experimentos con vidrio, acero y agua fueron frecuentes.

Fig.87. Fuente experimental, *Glas-Stal*, Cristal y Acero, comentada en el prólogo de esta tesis. Una manguera llevaba el agua hasta la parte de arriba y el agua caía de vidrio en vidrio, sometida a sus propias leyes.

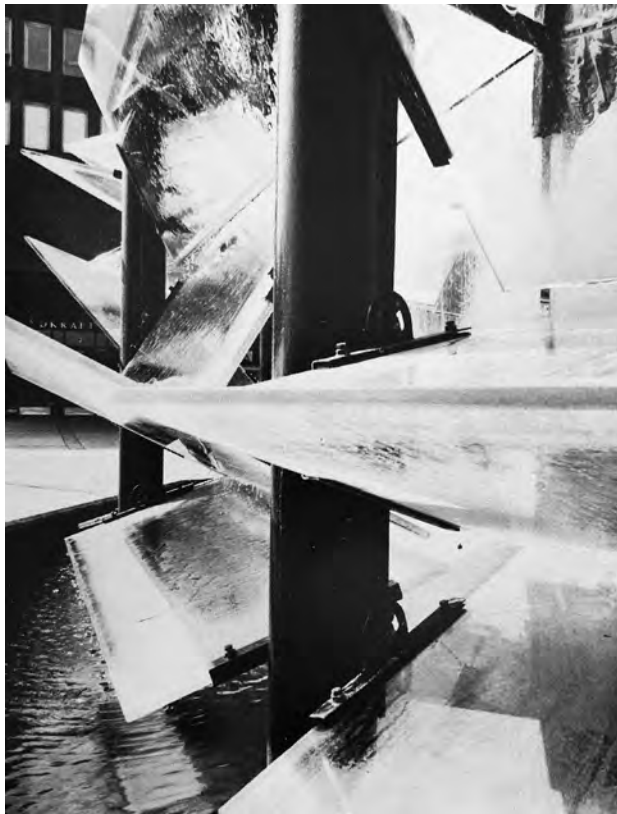


Fig.88. Fuente *Styrt vatten* (Agua controlada) instalada en el acceso al edificio para la sede de Sydkraft en Malmö. Klas Anshelm.1962. Los paneles de vidrio se podían ajustar en distintos ángulos. Los reflejos de la luz sobre el agua y los vidrios dieron forma a una construcción luminosa y ligera.

años en el estanque circular con peces que Anshelm había construido en el jardín delantero de su casa de Kävlingevägen (Fig. 85).

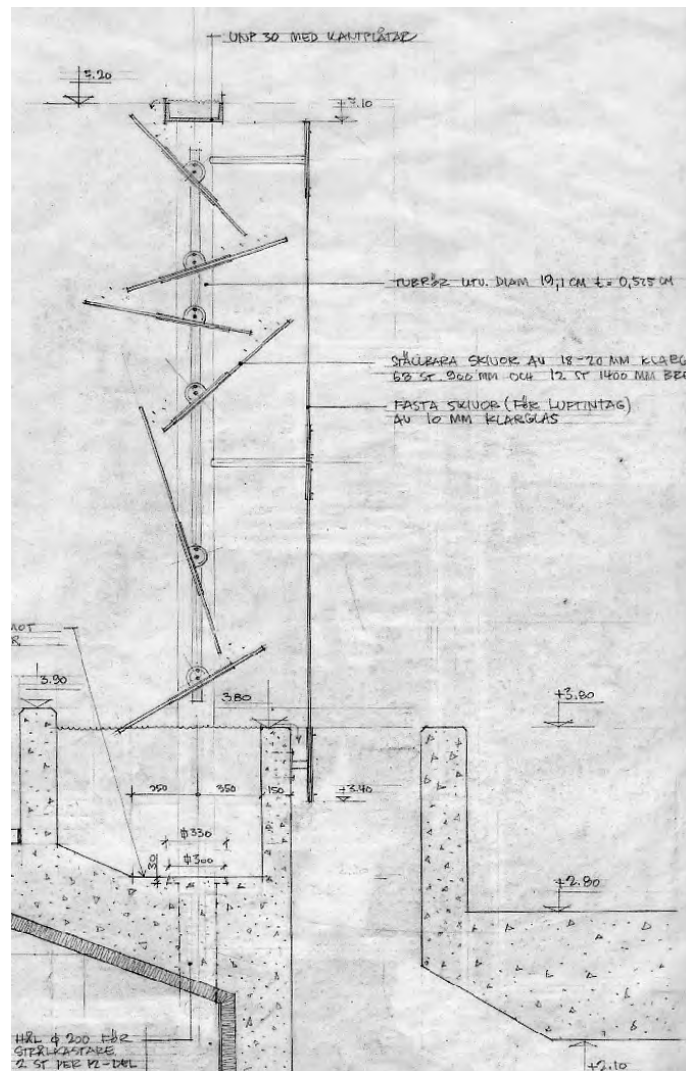
En esos años, los experimentos de Anshelm con el metal, el agua y el vidrio fueron frecuentes (Fig.86). Aquella primera fuente, de planchas de vidrio y varillas de metal, alimentadas por una manguera (Fig.87), en la profundidad del jardín, inspirado por la actividad de Jones, había dado lugar a nuevas formas<sup>73</sup>. A otra escala, mantenían el carácter primitivo, improvisado, infantil, de la primera prueba.

En 1962, enfrente de la sede de Sydkraft AB, el edificio de ladrillo que Anshelm había levantado en Malmö, se le dio a Klas la oportunidad de diseñar una fuente. Debajo, iba a construirse un gran aparcamiento. Anshelm pensó que la fuente podía vincularse a una de las torres de ventilación que iban a ser instaladas. *Agua controlada*, se llamó. Según describe Qvarnström, Anshelm dispuso paneles de vidrio que se podían ajustar en distintos ángulos, engarzados sobre perfiles de hierro, formando un dodecaedro. Tenía cuatro metros de altura. El agua caía de vidrio en vidrio, produciendo un rumor continuo y múltiples destellos cambiantes (Fig.88). El resultado fue sorprendente. La empresa vio materializado en una forma plástica el proceso por el cual obtenía la energía que producía. La fuente, transmitía un cierto carácter artesanal, como sí se hubiese construido con las manos, pero era tecnológicamente compleja y funcionó durante años extraordinariamente bien. El agua, la luz, los reflejos dieron forma a una construcción ligera, luminosa y tersa que contrastaba con la materialidad gótica de las fachadas de ladrillo del edificio (Fig.88, Fig.89).

*“[...] agua corriente sobre paneles de vidrio ajustables, el agua cae, fluye, moja y*

73. Se puede ver en el capítulo prólogo de esta tesis. Otra pequeña prueba con vidrio se podía ver entre la vegetación del jardín de Anshelm, Sirvió como referencia para la nueva fuente en Malmö

74. *Styrt vatten* (Agua controlada). 1962. De la descripción del propio Anshelm. En: QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. p.189. *(...Rinnade vatten på ställbara glasskivor. Fallande, rinnande, sköljande, droppande. Vatten + sol och annan belysning...)*.



88

89



Fig.88. Fuente *Styrt vatten*. Detalle de la construcción. Plano original. ArkDes  
 Fig.89. Fuente *Styrt vatten* (Agua controlada) instalada en el acceso al edificio para la sede de Sydskraft en Malmö. Klas Anhselm.1962



90

91



Fig.90. Propuesta de fuente monumental para San Francisco. Klas Anshelm. 1961. ArkDes  
Fig.91. Maqueta de la propuesta para San Francisco. 1961.

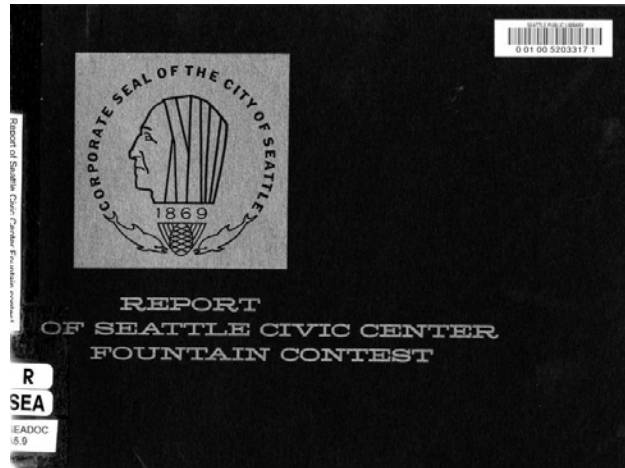


Fig.92. Portada del documento que recoge las bases, las deliberaciones del jurado y la reproducción de las presentaciones de todos los participantes en el concurso para la fuente en el Seattle Civic Center con ocasión de la Exposición Century 21 (Century 21 Exposition), convocado en julio 1960 por la Seattle (Washington) Municipal Art Comisión. La exposición se celebró en Seattle y Washington entre el 21 de abril y el 21 de octubre de 1962.

*gotea. Agua + sol y otros reflejos [...]*<sup>74</sup>

La fuente de Malmö es uno de los ejemplos construidos. Otros, a otras escalas, se mantuvieron en el plano teórico. La fuente presentada al concurso internacional organizado en San Francisco en el año 61 (Fig.90, Fig.91), o la propuesta para el concurso de Hyllie, cerca de Malmö, en 1966, representan nuevas versiones, anteriores o posteriores, de un mismo pensamiento que venía desarrollándose desde aquella primera conversación. Anshelm recordaba ese primer momento:

*"[...] hablamos de encuentros, entre lo sostenido y lo portante, entre agua cayendo y agua tranquila. [...]"*<sup>75</sup>

Cuando llegó el encargo definitivo para la fuente LTH, en 1966, Anshelm ya era reconocido también como artista. Ese mismo año, estas obras, junto a *Elementen* y otras esculturas y fuentes de Klas se expusieron en el Archivo de Artes Decorativas de Lund. No era la primera vez que exponía. Dos años antes había formado parte de la exposición *Obra de Escultores Suecos* en esa misma sala. Entre las obras expuestas, había una maqueta de metacrilato y acero, frágil y etérea, que recordaba la primera propuesta presentada para la fuente LTH. Hasta entonces el proyecto era casi desconocido. La maqueta, junto a planos generales y detalles ilustraba la propuesta de Anshelm para una fuente en la ciudad de Seattle. Aparentemente inacabada pero enormemente experimental, avanza, como veremos en adelante, intenciones y soluciones que se materializaran más adelante en la fuente de Lund.

75. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskningssamfundet, 1998. p.23. (...Möten mellan bärande och buret, mötet mellan fallande och stilla vatten...)

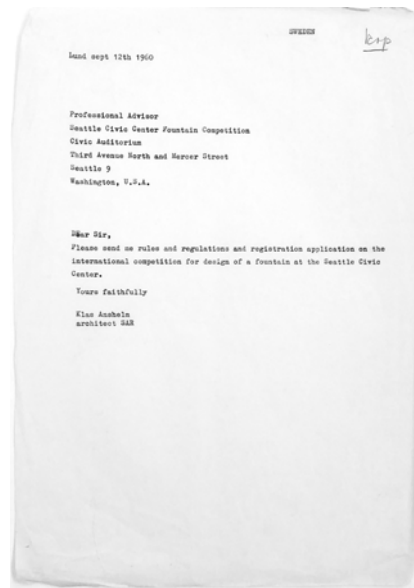


Fig.93. Carta de Anshelm fechada el 12 de septiembre de 1960, solicitando las bases del concurso para la Fuente Monumental en Seattle. Arkdes.

#### 1.4.7. La fuente de Seattle

En el otoño de 1960, Anshelm había decidido presentarse al concurso para construir una fuente decorativa en la Exposición del Siglo XXI que debía celebrarse en Seattle y Washington, entre el 21 de abril y el 21 de octubre de 1962 (Fig.92). En las bases, publicadas a principios de julio de 1960, la ciudad de Seattle, por medio de su alcalde, Gordon Clinton anunciaba la convocatoria de un concurso internacional:

*“[...] lifted and moving water, form and illumination” in unique and non traditional ways.”<sup>76</sup>*

El título reflejaba el carácter experimental que se esperaba de las propuestas. La convocatoria se abrió a arquitectos, diseñadores, paisajistas y escultores de todo el mundo. Según anticipaban, se debía emplear el agua, la luz y los elementos escultóricos de manera novedosa, alejada de las soluciones tradicionales y haciendo uso de los últimos avances en materiales, hidráulica e iluminación.

Anshelm, seguramente requerido por otras cuestiones, dejó pasar el tiempo. El límite de inscripción se había fijado para el 16 de septiembre de ese año, 1960. Tan sólo cuatro días antes, el 12 de septiembre escribe una carta a Seattle solicitando las bases<sup>77</sup>(Fig.93). Las propuestas debían presentarse antes del 28 de noviembre. Se seleccionarían 5 propuestas para una segunda fase final, con un premio de 2.000 dólares cada uno.

Se desconoce si Jones participó en el proyecto. En los estudios sobre su obra se habla del concurso, pero su nombre no aparece en los planos. Su salud era delicada.

76. Seattle (Washington ) Municipal Art Comisión. *Report os Seattle Civic Center Fountain Contest*. 1960. Century 21 Digital Collection.  
77. La carta se conserva en Arkdes.

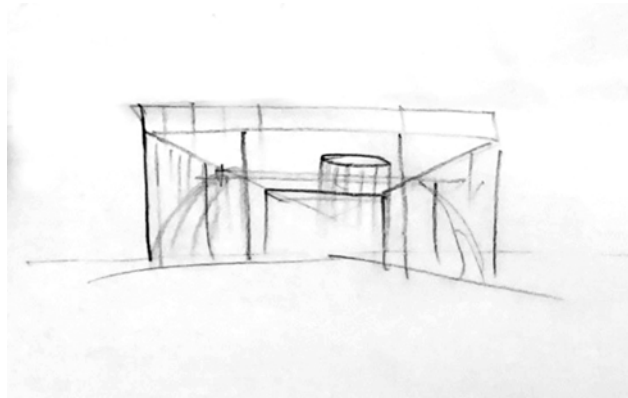


Fig.94. Croquis inicial para el concurso de una fuente monumental en Seattle. Octubre de 1960. Arkdes.

da. Su adicción al alcohol le había provocado por entonces una enfermedad hepática. El verano anterior había permanecido ingresado en el hospital. Quizá, en ese tiempo, estaba todavía convaleciente. Quizá, ocupado en otras cosas, le pareció que el tiempo restante era demasiado corto para desarrollar una empresa tan compleja. Estaba acostumbrado a trabajar más tranquilo. Sí algo diferenciaba a Anshelm y Jones era su velocidad y eficacia en el trabajo. Jones se refirió a esta condición en más de una ocasión:

*“me gusta mucho holgazanear, leer y pensar”*<sup>78</sup>

Por el contrario, según los que le conocieron<sup>79</sup>, Anshelm dedicaba a su profesión todo su tiempo. No había nada, excepto el propio Jones, que le pudiera distraer de su trabajo. Su mente, incluso cuando leía o descansaba, estaba siempre enfocada en la misma dirección.

Anshelm comenzó a trabajar de inmediato. Los trabajos para el edificio de Matemáticas de la Universidad, los del edificio de Sydkraft AB en Malmö, estaban en pleno desarrollo. No tenía mucho tiempo. El origen de la propuesta está recogido en una serie de croquis y hojas con cálculos que demuestran un esfuerzo desmedido por controlar desde todos los puntos de vista la solución (Fig.94).

El lugar previsto era una enorme plaza rectangular, completamente plana, situada en el centro del recinto urbano que acogería la Exposición. Ya en los primeros esbozos, en planta y sección se define la propuesta. La plaza quedaría en parte cubierta por una enorme cubierta de cristal y acero, llena de agua. 50 metros de largo por 35 de ancho dibujó Anshelm inicialmente (Fig.95). El vaso aparece sopor-

78. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.96. *((Han) påstår att det går bra att slöa och läsa och fundera i de vitkalkade miljöerna)*  
79. En conversación del autor con Peter Torudd, que colaboró en el estudio de Anshelm en los últimos 7 años de su vida. Mantuvo una fuerte amistad con la mujer de Anshelm Anne-Grette y su hijo Sören, incluso después de la muerte de Anshelm

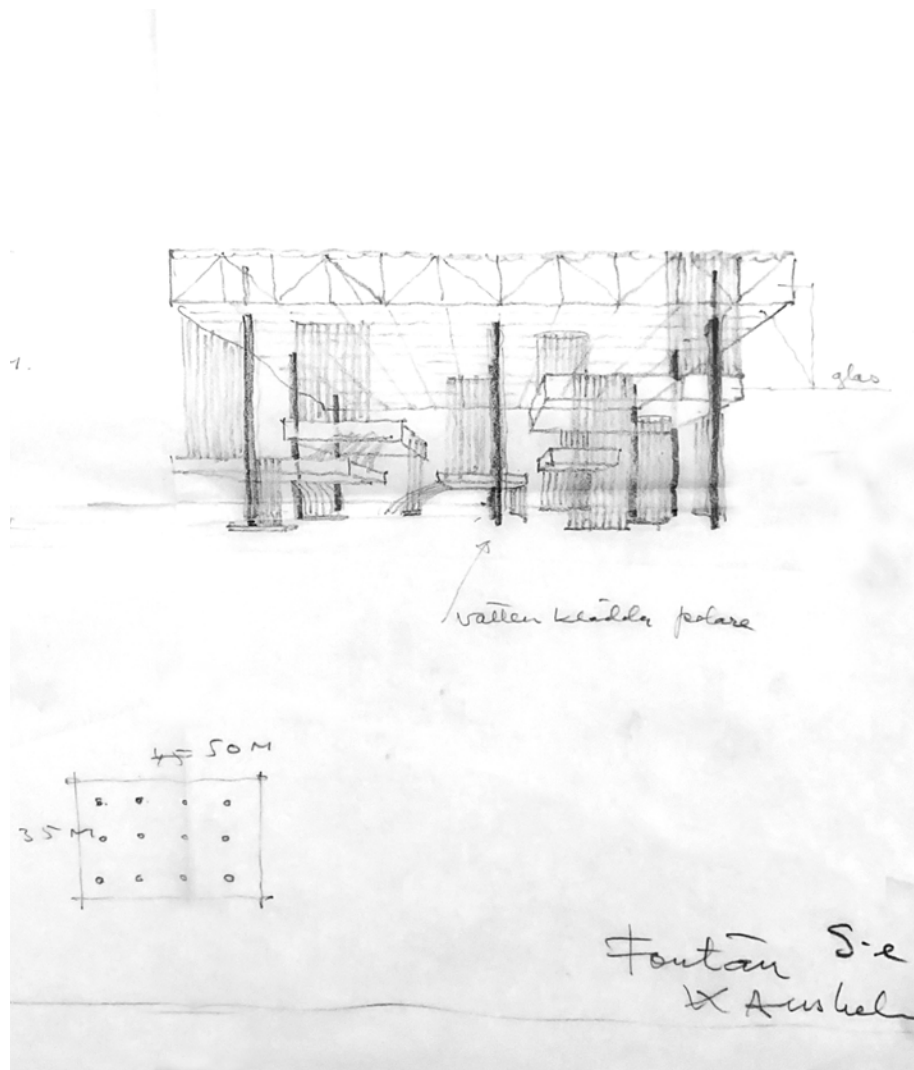


Fig.95. Fuente para Seattle. La planta inicial de 50x35 metros se ajustará mas adelante a los módulos de 3x3 metros que organizarán la planta y la sección. El alzado fugado imagina el ambiente iluminado y cambiante que rodearía al visitante. Octubre de 1960. Arkdes.

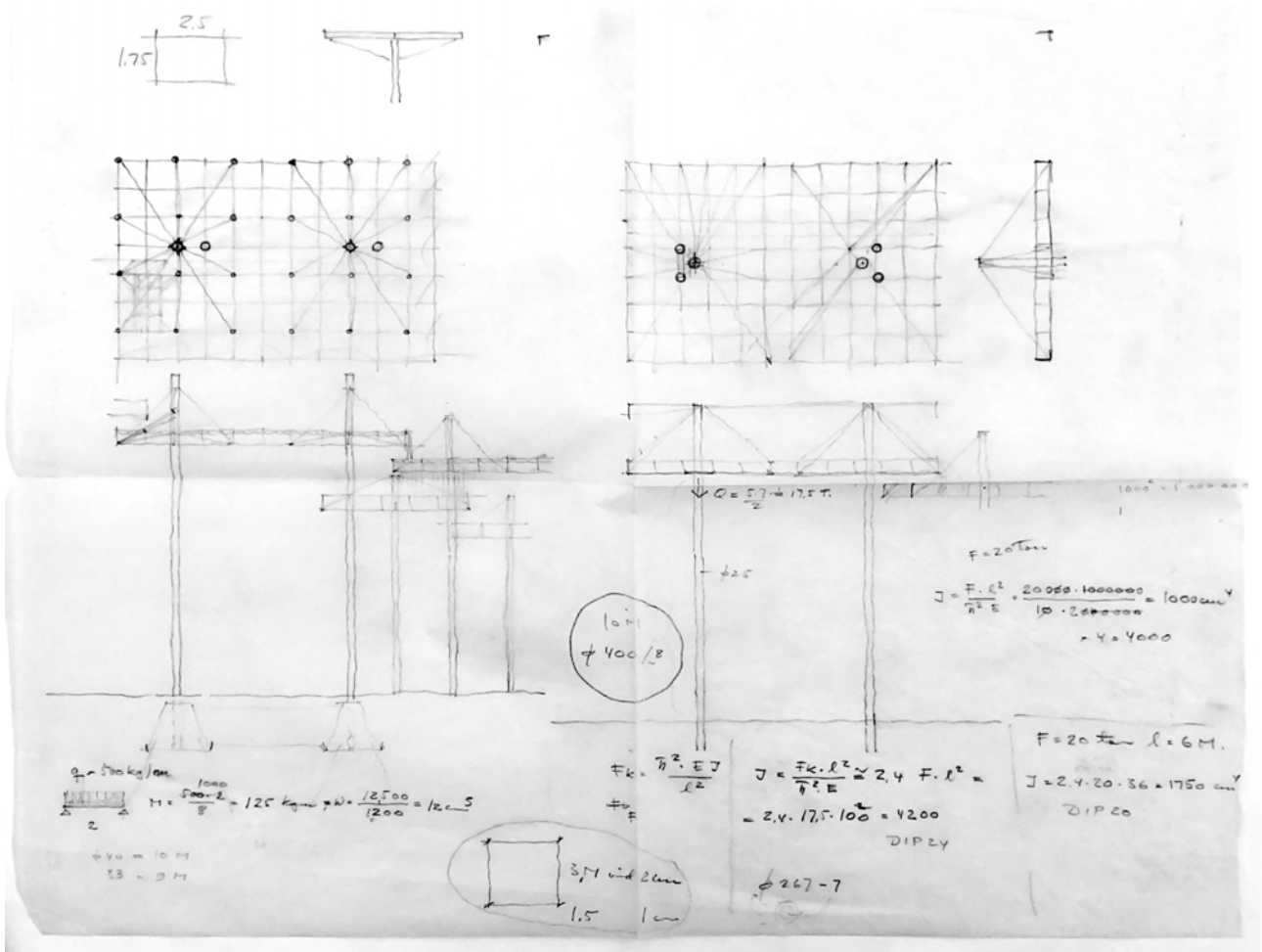


Fig.96. Fuente monumental para Seattle. Anshelm partía de un diseño de mástiles y vasos parecidos a los que mas tarde planteará para la fuente LTH en Lund. El mástil atraviesa los vasos y estos se cuelgan de varillas que parecen dibujar en planta una bóveda de crucería. Los números, los cálculos de cargas y secciones acompañan el diseño desde el primer momento. Octubre de 1960. Arkdes.

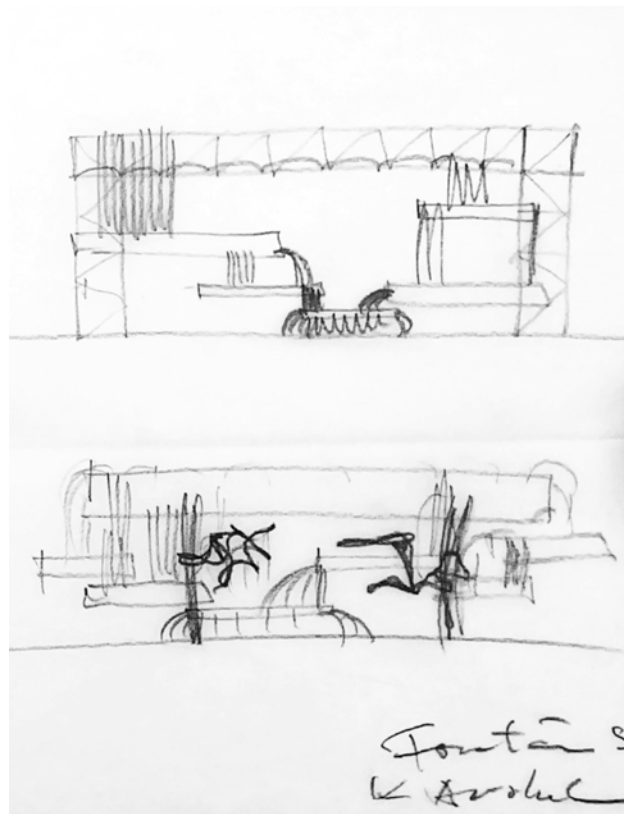


Fig.97 Bocetos para la fuente monumental en Seattle. Anshelm dibuja numerosos croquis que prueban distintas posibilidades. Octubre 1960. ArkDes.

tado por unos mástiles de acero que recuerdan a los utilizados posteriormente en la fuente LTH. En esta ocasión, la estructura inferior de soporte desaparece. Desde el extremo superior del mástil se tensan numerosos cables, varillas macizas de 30mm, que sostienen la estructura que forma el vaso. De esta plataforma principal cuelgan a su vez otras bandejas, también soportadas por cables (Fig.96).

Algunas secciones y alzados fugados tratan de adelantar la experiencia de aquel espacio. (Fig.97, Fig.98). El agua sería bombeada por dentro de los pilares hasta el vaso superior, y desde ahí caería formando cortinas de agua, de plataforma en plataforma hasta la plaza. Allí sería recogida en estanques. Se dibujan como si fuesen fragmentos de un río que aparece y desaparece. Encauzada recorrería, formando diversos meandros, el espacio interior, saldría la exterior y se detendría finalmente en un pequeño remanso. Desde el estanque final regresaría de nuevo hasta la base de los pilares, en un movimiento cíclico eterno (Fig.99).

En sucesivos dibujos, Anshelm tantea diversos tamaños y disposiciones de los cuencos inferiores y de las caídas de agua. El vaso superior, principal, presentaba 3 metros de fondo, mientras las plataformas inferiores, más ligeras, reducían su tamaño y su profundidad. Desde el primer momento los croquis se acompañan de fórmulas matemáticas y cálculos. Cargas, momentos y flexiones, flechas y luces son finalmente las fuerzas que definen estéticamente la propuesta.

En un croquis más avanzado se precisa la medida de la planta. Toda la diversidad de situaciones avanzada en los primeros dibujos se ordena según una modulación en cuadrícula de 3 por 3 metros. La plataforma superior mide ahora 36 metros de ancho por 48 metros de largo, y se sitúa a 12 metros de altura sobre la plaza. Después de tantear otras opciones, se soportará finalmente con tan solo seis pilares,

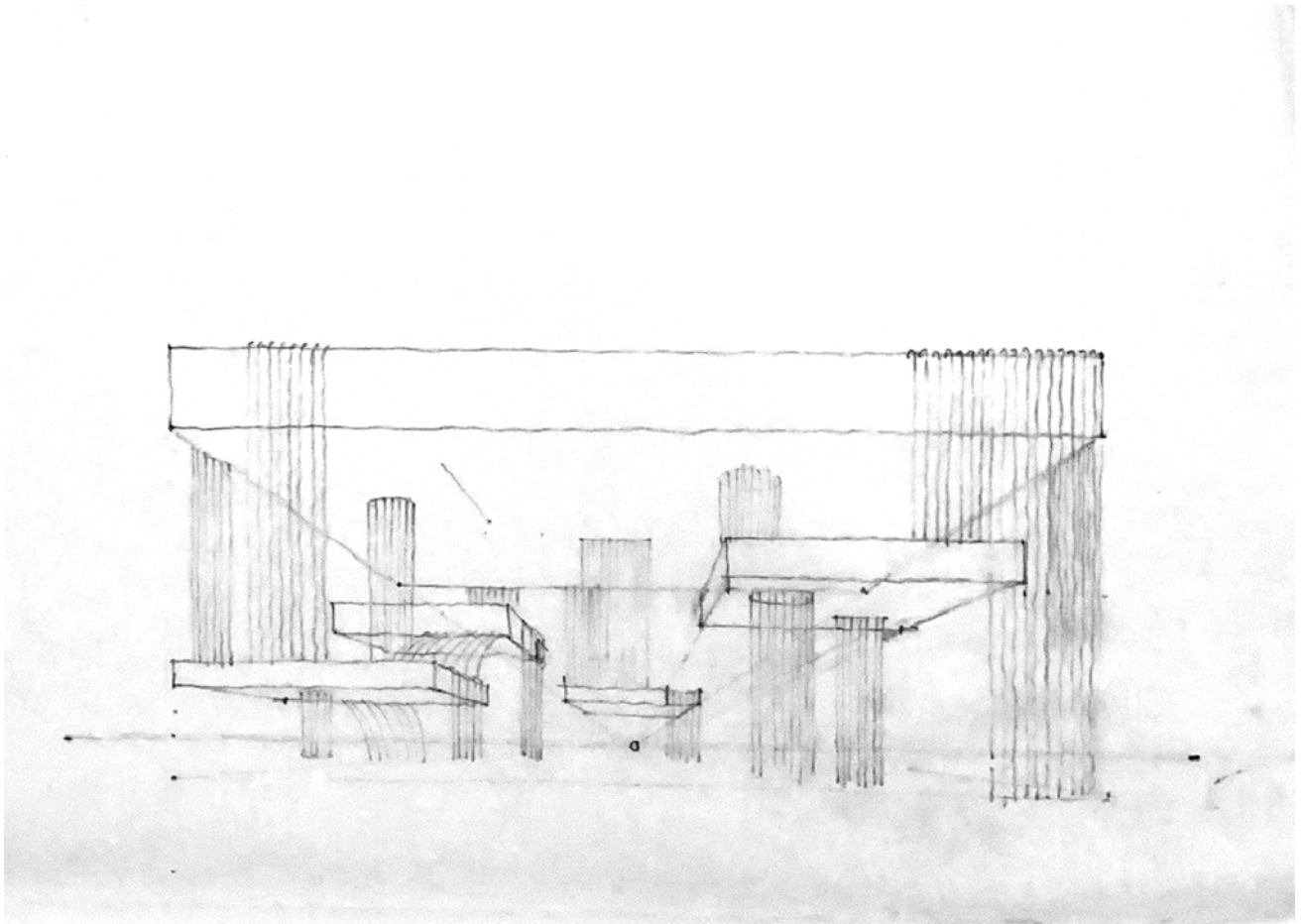


Fig.98. Propuesta de fuente monumental para Seattle. Anshelm dibuja secciones y alzados fugados que tratan de adelantar la experiencia del espacio construido. El agua sería impulsada pro dentro de los mástiles hasta el vaso superior y desde allí caería sometida a la ley de la gravedad en cascadas transparentes. Los vidrios podrían tener color. Octubre de 1960. ArkDes

99

100

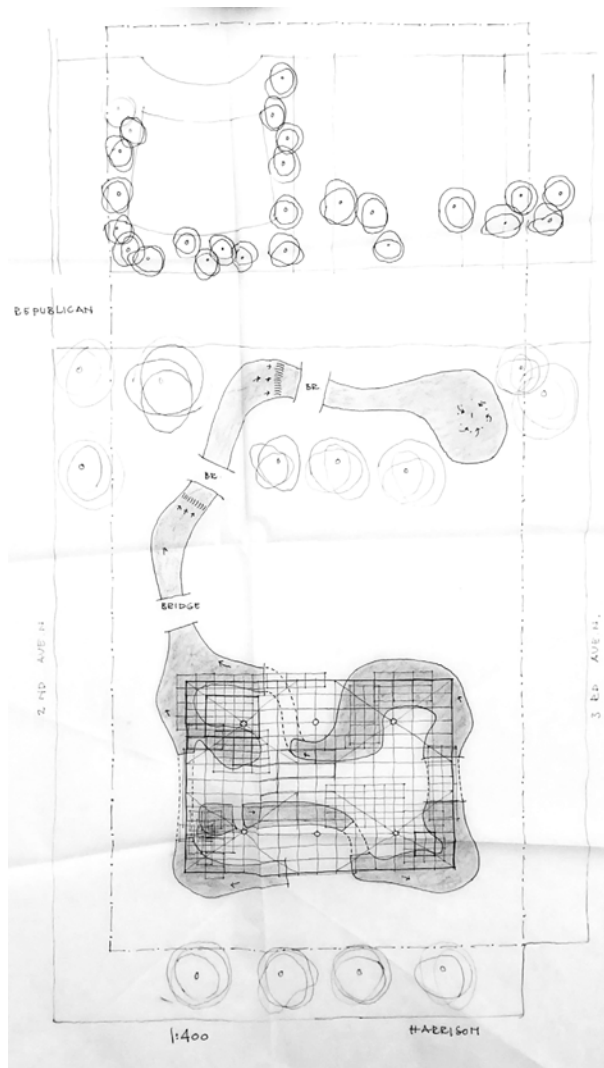
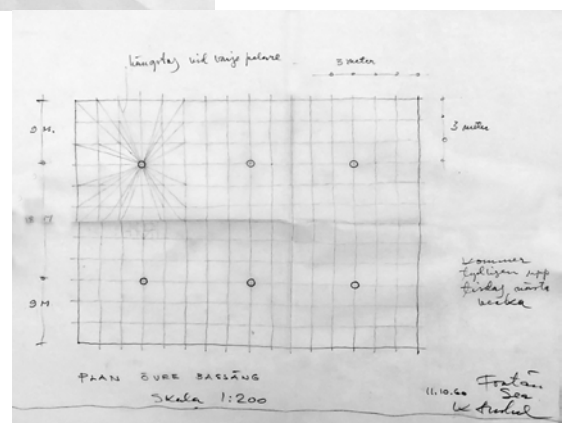


Fig.99. El agua caería hacia la plaza. Allí sería recogida en estanques. Se dibujan como si fuesen fragmentos de un río que aparece y desaparece. Encauzada recorrería, formando diversos meandros, el espacio interior, saldría la exterior y se detendría finalmente en un pequeño remanso. Desde el estanque final regresaría de nuevo hasta la base de los pilares, en un movimiento cíclico eterno. Octubre de 1960. Arkdes.

Fig.100. Planta definitiva 36x48 metros ordenada según módulos de 3x3 metros y apoyada sobre 6 mástiles. Un verdadero reto tecnológico. Fechada el 11 de octubre de 1960



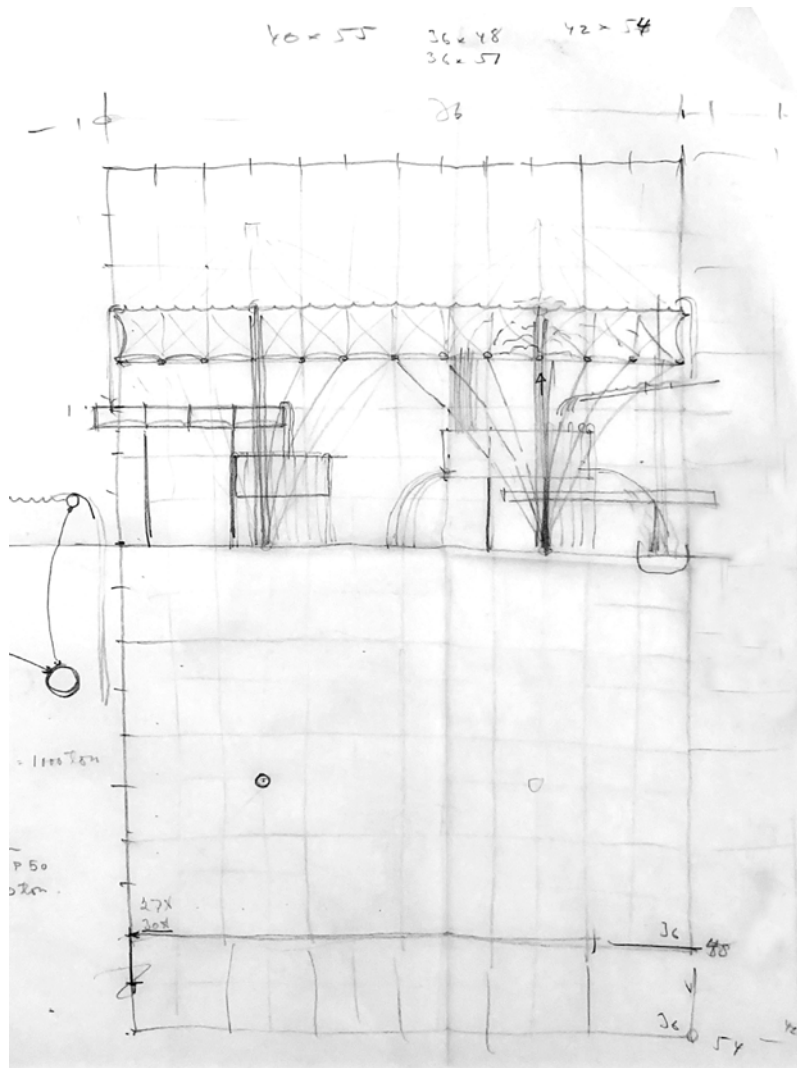


Fig.101. Propuesta de fuente monumental para Seattle. Planta y sección se ordenan según la construcción, en retícula de 3x3 metros. Anshelm duda: ¿48 o 54 metros de longitud?. Octubre de 1960. ArkDes.

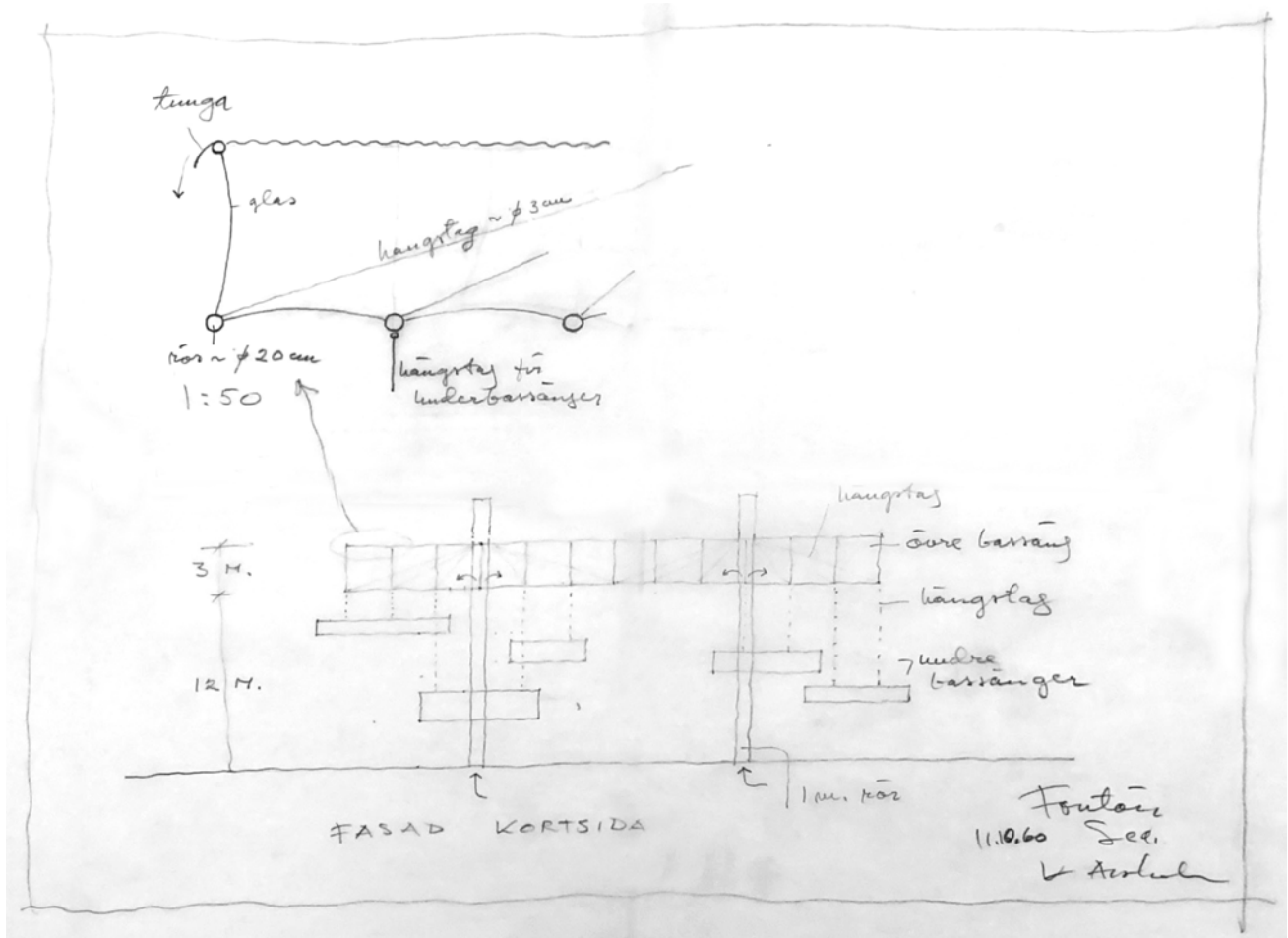


Fig.102. Propuesta de fuente monumental para Seattle. Varillas circulares de 30mm. de sección, Estructura principal de tubo circular de 20cm de diámetro. Tensores que soportan los vasos inferiores. Vidrios de 20mm. de espesor curvos. El agua se impulsaría por el interior de los mástiles principales. Una pieza curva, en el borde de los vasos resuelve la caída. El diseño de la pieza es fundamental para conseguir la transparencia de la cascada. 11 de octubre de 1960. ArkDes.

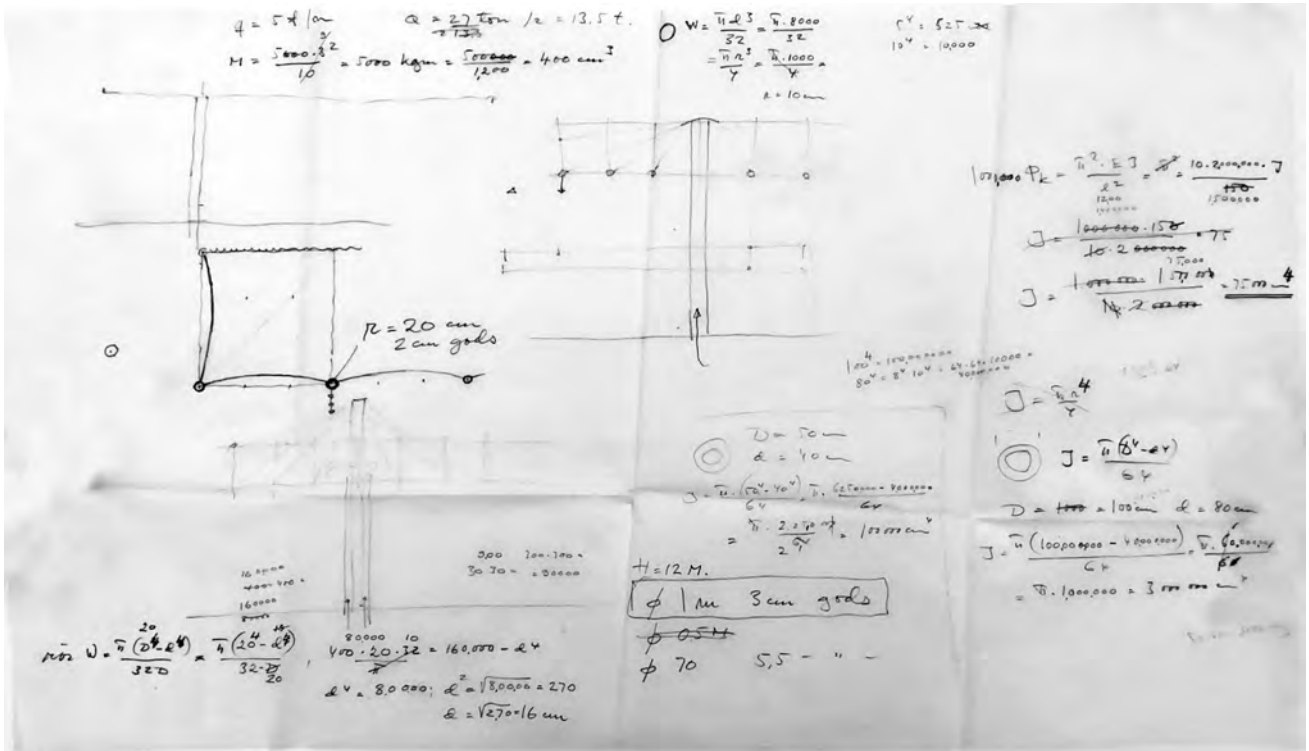


Fig.103. Propuesta de fuente monumental para Seattle. Los vidrios serán de 20mm. de espesor y sección curva. El agua se impulsaría por el interior de los mástiles principales. Estos se dimensionan de acuerdo al caudal: 50cm de diámetro exterior, 40cm de diámetro interior. Octubre de 1960. ArkDes.

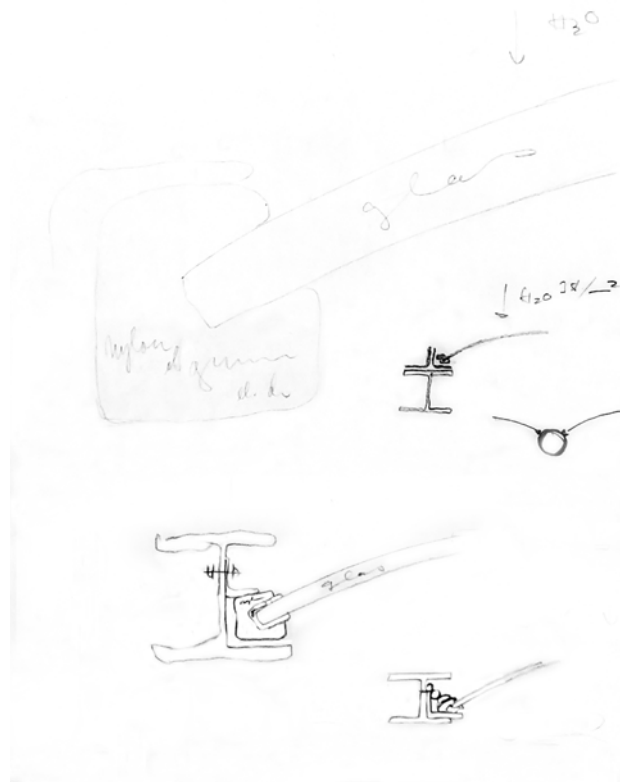


Fig.104. Propuesta de fuente monumental para Seattle. La estructura principal, inicialmente resuelta con tubo circular se plantea ahora con perfil HEB que recoge sobre el ala la pieza de goma que resuelve el apoyo elástico del vidrio. Octubre de 1960. ArkDes.

situados en retícula de 2 x 3, a 9 metros de los bordes. Un alarde estructural y tecnológico. La construcción se adelanta a la imaginación (Fig.100, Fig.101, Fig.102).

En los días siguientes, Anshelm trazó a mano alzada, a lápiz sobre papel de croquis, nuevos dibujos que detallan los distintos elementos que componen la propuesta. Los vidrios, según escribe, serían transparentes, de 20mm. de espesor y de sección curva. Eran enormes, de 3,5 x 2,5 metros, pero de esta manera, en forma de cúpula, podrían adquirir, pensaba Anshelm, mayor resistencia. En la sección, la forma curva de los vidrios recuerda el dibujo infantil de una pequeña cresta de agua. La difracción de la luz sobre la superficie curvada daría también lugar a variaciones y efectos inesperados. En los vasos inferiores, los vidrios serían planos, pero según se indica podrían tener color. Anshelm detalló también el encuentro entre el vidrio y la estructura de las cuencas. Se construiría con un perfil en H en los bordes y tubos de sección circular, de 200mm. de diámetro, en los vanos centrales. Un elemento elástico de goma, grueso, resolvía el encuentro entre el metal y el vidrio. Los dibujos adquieren precisión. Estaba decidido a resolver la propuesta. (Fig.103, Fig.104)

En la segunda semana de octubre de 1960, la fuente está casi definida<sup>80</sup>. La memoria, que comienza a escribir por entonces aclara las intenciones de la propuesta. Anshelm quería que el agua en movimiento y el agua detenida tuviesen la misma apariencia; las dos debían ser transparentes. Las masas y los pesos eran enormes, las caídas alcanzaban una gran altura. No era fácil determinar cómo se comportaría el agua en esas condiciones. Anshelm sabía que el movimiento del agua, en caída libre, se sometería a sus propias leyes. Era mecánica de fluidos, matemática y física avanzada. Utilizó numerosas hojas para intentar controlar su comportamiento.

80. Algunos planos están firmados con fecha 11 de octubre de 1960.

81. Palabras de Anshelm en documento manuscrito, reproducido en Fig.102. Traducido por el autor.

Det är betydelsefullt att avgöra om trycket i nedre delen av strålen minskar, vilket skulle kunna medföra att luft sugas in i strålen. Detta innebär att en strömning inte sker under ~~trycket~~ trycket blir trycket mindre vid ökad hastighet. Detta bestäms av Bernoullis leorem:

$$\frac{v_1^2}{2} - \frac{v_0^2}{2} + \frac{p_1 - p_0}{\rho} - gk = 0.$$

där vattnets förtät  $\rho = 1$ .

Hastighetsökningen kommer sig av att vatten faller och ej av att trycket ändras.

$$p_1 = p_0.$$

anledningarna att ske.

~~W~~

Därför kommer på denna ingen utströmning insugning av luft



Fig.105. Anotaciones para la fuente monumental en Seattle. Anshelm buscaba que las cascadas de agua fuesen transparentes. Los cálculos analizan las velocidades de caída para evitar las turbulencias que opacarían la superficie de agua en el tramo final de caída. Documento original, lápiz sobre papel. ArkDes.

Arkitekt Klas Anshelm  
Kävlingevägen 32  
LUND

Lund den 17 oktober 1960.

Broder.

Problemet om den fallande vattenridån kanske bäst attackeras empiriskt, varför jag skrev till mina vänner i Vattenfall och fick svar, som jag billigger. Teoretiskt kan man inte säga något med bestämdhet, då ytterst svåra turbulensproblem ingår. Men min känsla överensstämmer med vad Vattenfall skriver, att det blir en ganska hygglig (kanske mycket bra) ridå. Personligen tror jag, att Du kan våga Dig på det.

Din tillgivne  
Torsten Gustafson

Jag tror att den direkta luftförlustningen inte blir stor, men en av turbulensens kanske uppkommit på grund

Fig.106. Carta de Torsten Gustafson, físico y profesor en la Universidad Tecnológica de Lund, a Anshelm, con la respuesta a sus dudas.

to. Todo está dibujado a mano alzada, sin regla, y calculado sin calculadora, por él mismo, en un corto periodo de tiempo. Es un trabajo artesanal y tecnológico al mismo tiempo. Reflexiona, prueba, escribe, recurre a Bernoulli y a otros (Fig.105).

*“el agua caerá de forma continua sin succión de aire y será transparente. Así lo prueba el teorema de Bernoulli  $V_1^2/2 - V_0^2/2 + (p_1 - p_0)/\rho = gh = 0$ ”<sup>81</sup>*

Demuestra en sus reflexiones un conocimiento matemático sorprendente. Pero las dudas aparecen. Debe estar seguro de que la caída se producirá en la forma y con la transparencia necesarias. Esa misma semana, Anshelm escribe buscando el consejo de Torsten Gustafson, físico y profesor en la Universidad de Lund (Fig.106). El tono y la despedida indican que tenía confianza con él. Seguramente se conocían. Torsten le advierte:

*“[...]El problema de la caída de la cortina de agua quizás se aborde mejor de manera empírica [...] Solo con teoría, no se puede decir nada con certeza, ya que se incluyen problemas de turbulencia extremadamente difíciles”<sup>82</sup>*

Antes de responder a Anshelm, el día 11 de octubre, Torsten había a su vez buscado ayuda. Escribió al director de *Vattenfall*, la Compañía Pública Sueca de Generación Hidroeléctrica<sup>83</sup>. La sede estaba en Estocolmo. Eran conocidos. El director le remite a uno de los ingenieros de la compañía. El día 14, tres días más tarde, recibió la contestación:

*“Un chorro de agua con la altura, el ancho y el grosor indicados en la carta debe*

82. En la carta de Torsten Gustafson a Anshelm en respuesta a sus dudas respecto a la caída de agua, las turbulencias y transparencia de las cascadas.  
83. Kungsliga Vattefallsstyrelsen en Estocolmo fue una compañía pública de generación hidroeléctrica fundada en 1909. El director por entonces era F.Petri. El técnico firmante fue B. Sandegren

KUNGL. VATTENFALLSSTYRELSEN  
VATTENFÖRSGNADSTEKNISKA BYRÅN  
POSTADRESS: FÅGA, STOCKHOLM 1  
GÄTADRESS: KARDHANSMÅRGATAN 1  
TELEGRADRESS: VATTENFÖRSG  
TELEFON: Inläsnings 22 76 00  
Räkning 22 76 40

Datum  
14 oktober 1960

Professor Torsten Gustafson  
Institutionen för Meکانik och  
Matematisk Fysik  
Lunds Universitet  
LUND

Vår beteckning: Eder beteckning: Eder meddelande: Händelse nr:  
B5n/Ewn Sandegren

I anledning av Ederet brev till Överdirektör F Petri den 11 ds får jag efter att förklivas sökt Eder per telefon meddela följande.

En vattenstråle med i brevet angiven höjd, bredd och tjocklek torde komma att hänga ihop som ett helt draperi, om "skålens" överkant ges en jämn och i övrigt lämplig utformning. Att strålen skulle bli helt genomskinlig är däremot mindre troligt. På de övre metrarna blir detta säkerligen fallet, men på den nedre delen, då fallhastigheten blir större, får man räkna med en alltmer ökande luftinblandning, som troligen gör strålen ogenomskinlig inom denna del.

Modellförsök torde knappast kunna närmare klarlägga frågan om genomskinligheten hos en vattenstråle av detta slag. Enda sättet att skaffa sig en säker uppfattning härom är nog att studera förhållandena i full skala vid en dammanläggning med likartad utformning. Här i landet har vi dock mig veterligen ingen sådan.

Jag hoppas, att dessa rader kan vara Eder till någon nytta.

Högaktningfullt

  
B Sandegren

SM 8 APR 1960 Con 54 68

107. Carta de B. Sandegren a Torsten Gustafson en respuesta a las dudas planteadas en su carta anterior, fechada el 14 de octubre de 1960, tres días antes de la carta de respuesta de torsten a Anshelm. Traducida por el autor.

*conectarse como una cortina completa, si el borde superior del "cuenco" tiene un diseño liso y adecuado. Por otro lado, es menos probable que el rayo se vuelva completamente transparente. En la parte superior de la cortina esto ciertamente sucederá pero en la parte inferior, cuando la velocidad de caída aumenta, se debe esperar una mezcla de aire cada vez mayor, lo que probablemente haga que el chorro se vuelva opaco en ese último tramo. Los experimentos con modelos difícilmente deberían poder aclarar la cuestión de la transparencia de un chorro de agua de este tipo. La única forma de tener una idea segura de esto es estudiar las condiciones a gran escala en una presa con un diseño similar. Aquí en el país, no sabemos nada de eso." (Fig.107)*

La respuesta reconoce una cierta incapacidad para predecir el comportamiento del agua en una situación como esa. Aún así, en la carta que envía tres días más tarde, el 17 de octubre, Torsten anima a Anshelm:

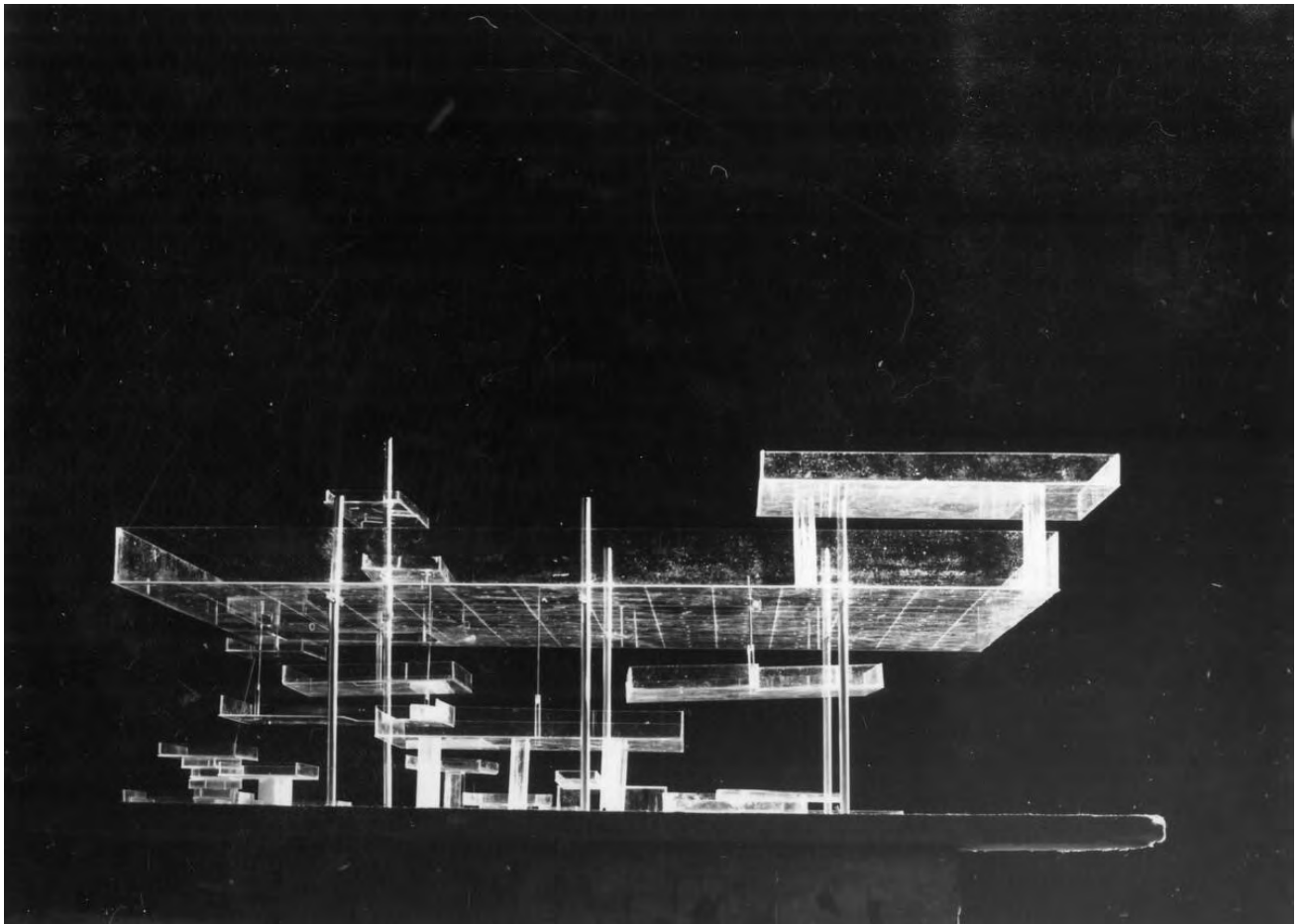
*"[...]Pero mi sensación está en línea con lo que escribe Vattenfall, que será una caída bastante decente (quizá muy buena). Personalmente, creo que puedes atreverte a hacerlo. Un saludo afectuoso Torsten Gustafsson"<sup>84</sup>*

84. Final de la carta de Torsten Gustafson a Anshelm escrita el 17 de octubre de 1960. (Men min känsla överensstämmer med vad Vattenfall skriver, att det blir en ganska hygglig (kanske mycket bra) ridå. Personligen tror jag, att Du kan våga Dig på det. Din tillgivne)

85. Extraído del borrador de la memoria para el concurso de una fuente experimental para la Exposición Century 21 de Seattle y Washington de 1962. Se conserva en Arkdes. Ver Fig.109)

En los últimos días, Anshelm construyó la maqueta. Lo hizo con sus propias manos. Delicada, parece adelantar la fragilidad de la propuesta. Mástiles y cables sujetan las bandejas de metacrilato. Parece un pequeño móvil, mecido por el viento (Fig.108-Fig.111). Todo parecía preparado.

Completa la memoria. Son los últimos apuntes. En una hoja blanca, a mano alzada, en inglés, escribe en mayúsculas. Duda, tacha y subraya:



108

109

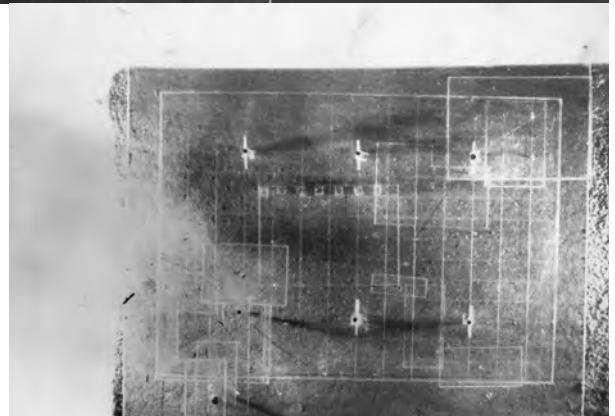
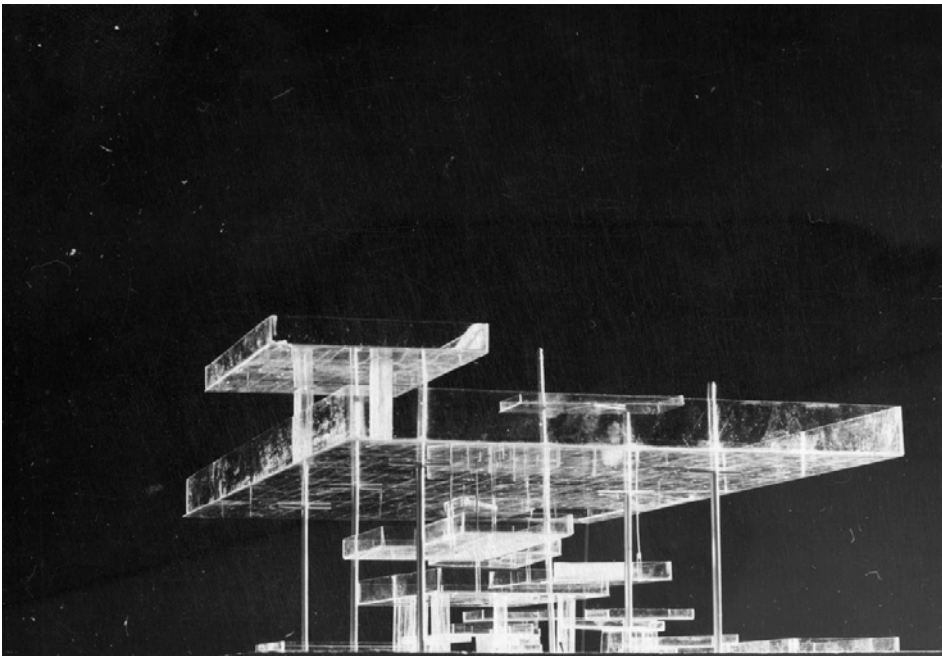


Fig.108. Maqueta de la propuesta para una fuente monumental en la Exposición Century 21 de Seattle de 1962. Metacrilato y acero.. Octubre de 1960.  
 Fig.109. Vista en planta de la maqueta



110

111



Fig.110.Fig.111. Maqueta de la propuesta para una fuente monumental en la Exposición Century 21 de Seattle de 1962. Metacrilato y acero. Octubre de 1960. Delicada, parece adelantar la fragilidad de la propuesta. Mástiles y cables sujetan las bandejas de metacrilato. Parece un pequeño móvil, mecido por el viento

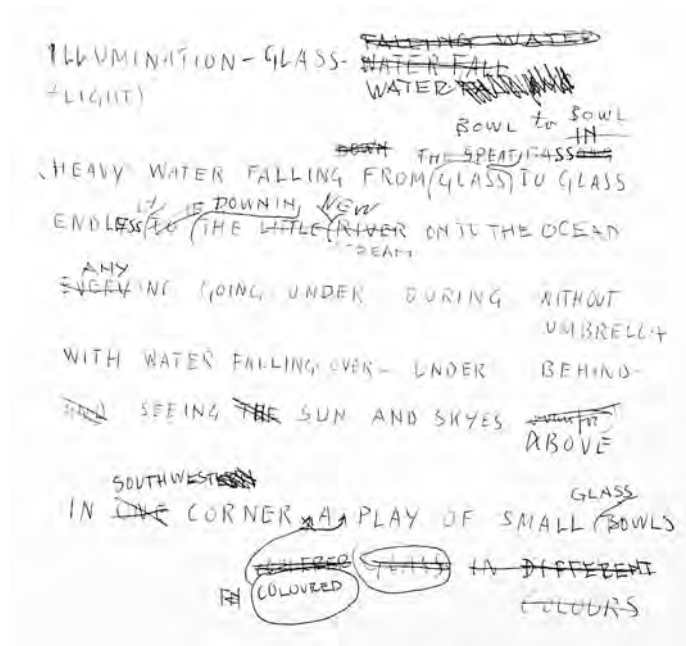


Fig.112. Borrador de la memoria para la propuesta de concurso.. Octubre de 1960.

“Agua pesada cayendo de cristal en cristal. Una nueva corriente eterna sobre el océano. Agua cayendo, por encima, por debajo, detrás, encima los cielos y el sol”<sup>845</sup>

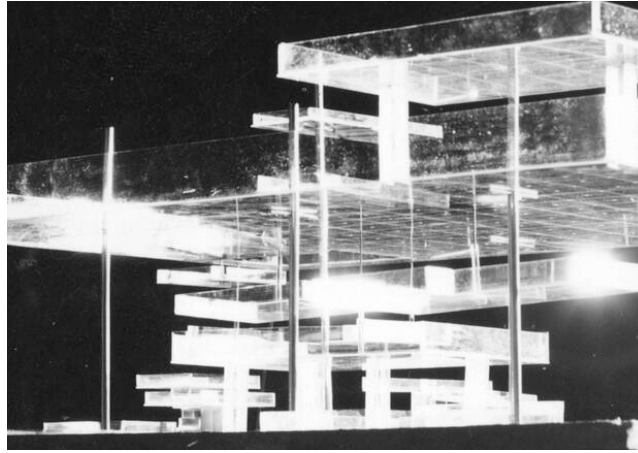
Añade:

“Todos, debajo, sin paraguas” (Fig.112)

86. Las bases, los participantes, las propuestas, las deliberaciones, fallo y actas del jurado del concurso se pueden consultar en: Seattle (Washington ) Municipal Art Comisión. *Report os Seattle Civic Center Fountain Contest. 1960.* Century 21 Digital Collection. La mayoría de las propuestas. procedían de oficinas estadounidenses, pero había propuestas de Méjico, Venezuela, Japón, Islas Ryukyu, Canadá, Inglaterra, Polonia, Alemania Occidental, Francia, Italia, Grecia, Noruega, Suecia, y un representante de España, Carlos Buigas. El ganador fue el estudio de Tokio formado por Hideki Shinizu and Kazuyuki Matsushita. La propuesta, una esfera, sobre un cuenco circular que ocupaba toda la plaza. La esfera expulsaba chorros de agua y luz en abanico, a gran altura. En el jurado: Nathaniel Owings de SOM, un escultor, un paisajista, un profesor de arquitectura de la Universidad de Columbia, un representante de la ciudad de Seattle y el arquitecto coordinador de la exposición Paul Thiry. . Klas Anshelm no aparece en las exhaustivas listas de estudios y proyectos presentados, organizadas por países.

Se presentaron 261 propuestas de todo el mundo; 9 eran trabajos de arquitectos suecos. Todas, junto con las reflexiones del jurado, se recogieron en una pequeña publicación que se editó con motivo de la exposición. A pesar de que distintos autores, estudiosos de la obra de Anshelm, hablan del concurso de Seattle, la propuesta de Klas no está entre las publicadas. ¿No se presentó?. Es seguro que, otra vez, quedó fuera de las deliberaciones del jurado<sup>86</sup>.

La de Anshelm, no se parecía a ninguna. El carácter escultórico, resuelto de manera más o menos acertada, prevalece en todas ellas. También la capacidad para dibujar y proyectar, con los chorros de agua, figuras imposibles, y acompañarlas de efectos de luz y sonido, que exprimían hasta sus últimas consecuencias las bombas más potentes, los surtidores más precisos y los últimos avances tecnológicos. Las presentaciones se esfuerzan con todo tipo de medios gráficos por representar aquellos efectos. Así era también la propuesta que resultó premiada. Un espectáculo visual, pensado para las masas, que uno podía contemplar desde la distancia. De haber sido presentados, seguramente los dibujos de Klas, discretos, en blanco y negro, a lápiz, hubiesen pasado desapercibidos entre todos ellos. Su pensamiento discurría a otra profundidad.



113. Maqueta de la propuesta.  
Solo queda imaginar cómo  
hubiese sido estar allí.

Solo nos queda imaginar cómo hubiese sido estar allí, dentro, bajo la fuente de Anshelm; en medio, solo, en aquella habitación infinita, rodeado de luz distorsionada, de un murmullo que sería un silencio en la vorágine visual de aquella exposición. Todo aquello, pabellones e inventos del siglo XXI, quedaría velado por aquella naturaleza amplificada. La propia construcción de Anshelm y su tecnología. Los vasos flotarían sin esfuerzo aparente sostenidos por el aire, el agua y el sol, su principal fuente de energía (Fig.113).

Quizá Anshelm no llegó a tiempo. Quizá no estaba lo suficientemente seguro; todo se había calculado demasiado rápido, todo parecía demasiado caro y complejo. Quizá simplemente, por entonces, se abrió la posibilidad de construir una fuente monumental más cerca, en su propia tierra.

#### 1.4.8. La fuente LTH. Sin paraguas

Cuando llegó el momento de definir en detalle la fuente LTH, todas estas experiencias personales y profesionales, *Elementen*, las pequeñas fuentes, la fuente de Malmö, la de Seattle..., estaban presentes. El trabajo de aquel escultor que quiso ser arquitecto, el de aquel arquitecto que quiso ser artista. Poco importa quizá qué papel desarrolló cada uno. Cuando trabajaban juntos, los dos se tornaban anónimos. Sus obras resultaban, como las obras que admiraban, de un saber y un hacer común. Entonces, el honor o el fracaso se compartirían por igual.

El lugar, tan solo esbozado en la primera propuesta, se estudió con precisión. Anshelm dibujó dos nuevos planos, otra vez a lápiz, a escala 1/100 (Fig.114, Fig.115). Las curvas de nivel, cada 50 cm. acotan con detalle el perímetro de los lagos y la pendiente de las cuencas. Después del estudio topográfico se comprobó que había

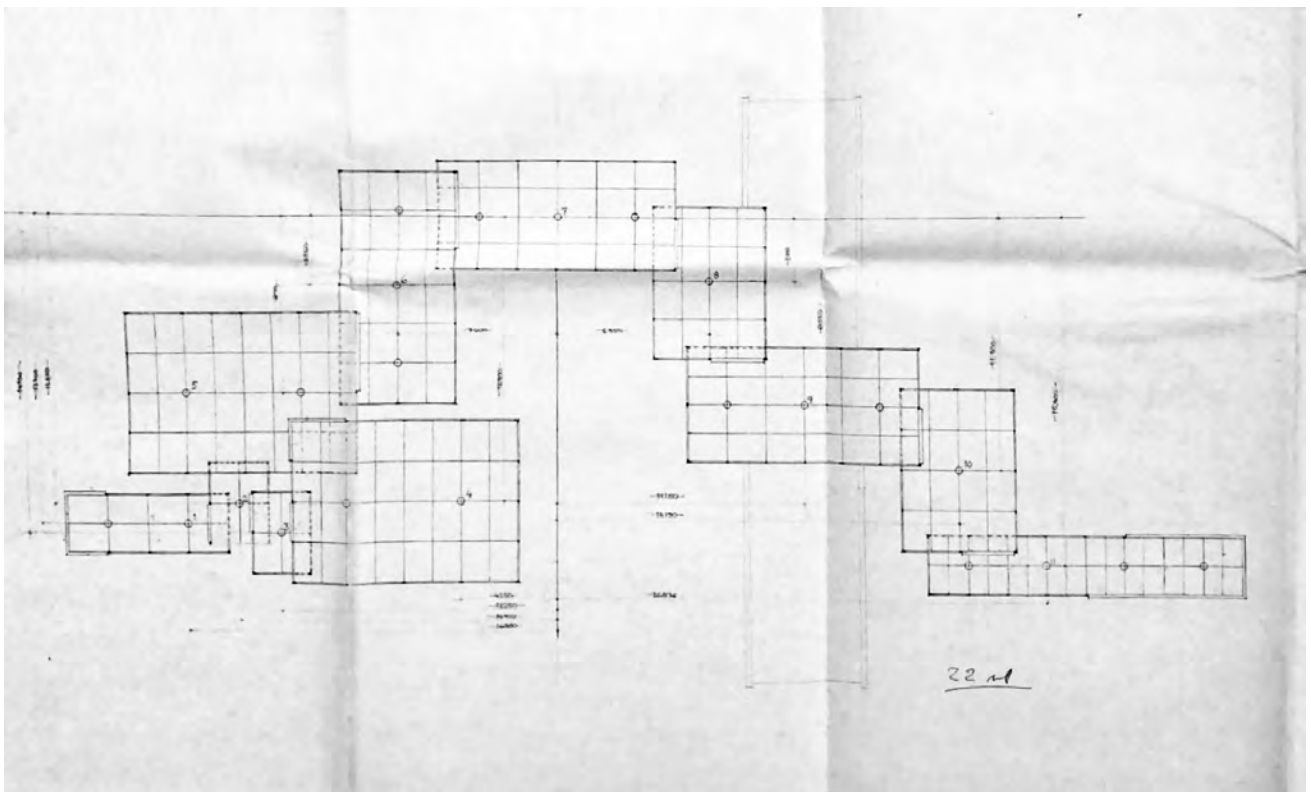


Fig.114. Fuente LTH. Planta del diseño definitivo.1967. La fuente se compone de 420 piezas de vidrio de 120cm x 180cm, de 20mm. de espesor, que cubren un total aproximado de 1.000m2. ArkDes

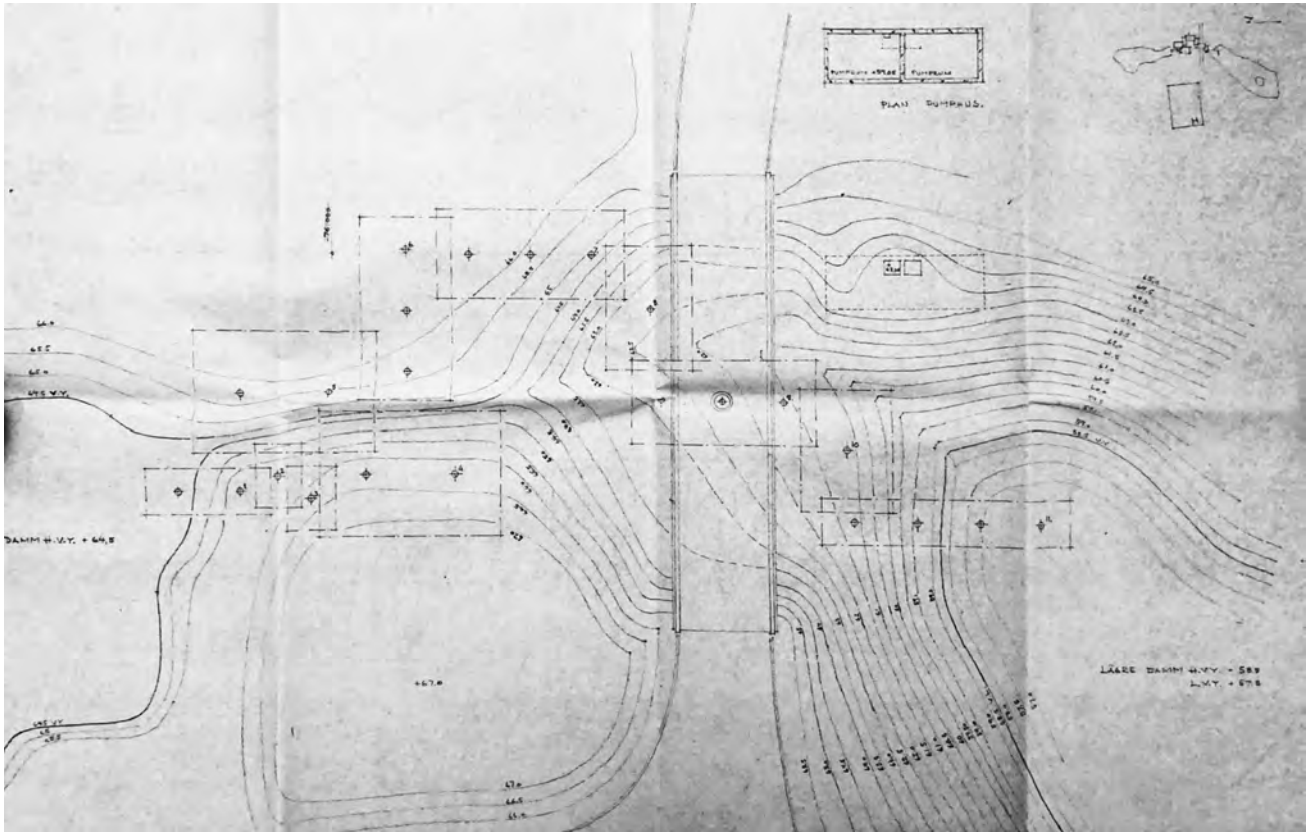


Fig.115. Fuente LTH. Levantamiento topográfico y distribución de vasos y pilares definitiva. 1967. ArkDes.

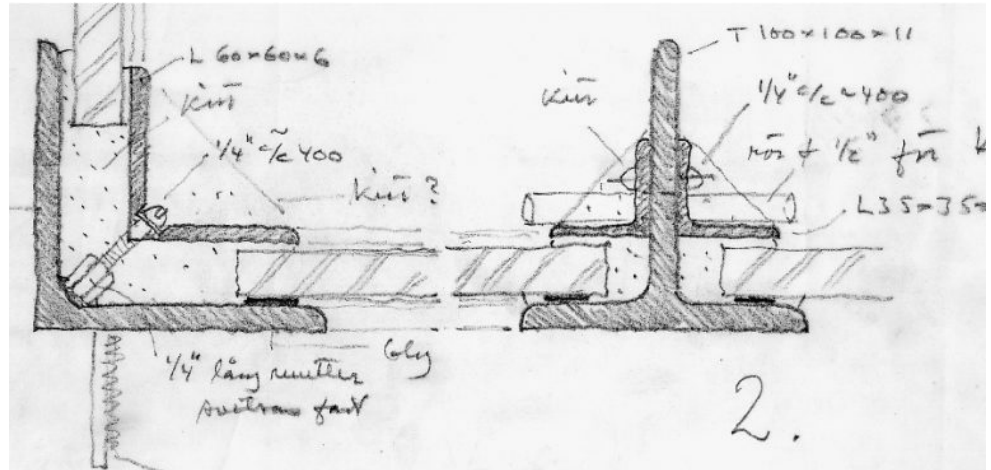


Fig.116. Detalle constructivo de la fuente LTH. Vidrio y acero en contacto directo. Las diferencias de dilatación entre un material y otro podrían ocasionar problemas.

una diferencia de altura de 6 metros entre el nivel de agua del lago más alto y el más bajo. Desde el agua, las cuencas de arcilla ascendían con gran inclinación con pendientes superiores a los 45 grados. Entre ellas, a media ladera, cuatro metros por encima del lago superior, debía situarse el puente. Quedaba elevado sobre el terreno, pero a la misma altura que el plano de agua del vaso de cristal inferior, y a tan solo tres metros de distancia. El único punto donde el agua acumulada en las cuencas quedaría por debajo del observador. Así uno se sentiría de nuevo como flotando en medio, rodeado.

La tecnología para el vidrio portante no estaba aún desarrollada en esos años y apenas se había ensayado en el clima nórdico. Anshelm trajo de Bélgica un vidrio todavía en experimentación. Un vidrio colado y armado, de entre 15 y 20mm. de espesor. Se realizaron modelos a escala. Los ensayos demostraron que una placa de vidrio de 175cmx125cm, y 130kg. de peso, podría absorber la presión equivalente a 1,6 metros de columna de agua<sup>87</sup>. Los vasos se modularon entonces según un despiece que reducía a la mitad las dimensiones de los vidrios de la primera propuesta. Así se podía mantener la posición y el tamaño de los vasos. Los primeros ensayos con vidrio y acero, como la fuente en Sydkraft, confirmaron en la práctica las dificultades para compatibilizar las velocidades de dilatación de estos materiales durante los cambios de temperatura (Fig.116). En la fuente, en situación expuesta, en esas dimensiones, podría ser un problema. La solución prevista para Seattle evolucionó y se planteó, entre las placas de vidrio y los marcos de la estructura, un sellado especial que constaba de mangueras de goma llenas de un compuesto vulcanizante.

Los cálculos avanzaron además algunos problemas de viento. Se agregaron

87. SVENNINGSEN, Niclas, "Riv Den!". *Palsjo Ångsbald*, 1990, nº6. pp.4-6

88. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Bygghörskningsrådet, 1998. p.36. (*.. Vi räkna och räkna. Åke Holmberg räkna och han kan ju räkna och vi engagera Bertram Broberg på Maskinteknik. Han börja att göra en del tryckprov i skalmmodell för att se hur glas bar sig åt när det trycktes sönder. Ritandet fortgick, modellbyggen gjordes och vi gjorde en stormodell på Maskinteknik. Rätt sent upptäcktes att för att klara egensvängningarna i pelarna fick vi lägga in våg-brytare i bassängerna...*)

mástiles en los vasos más grandes, también en los más alargados. En el interior de aquellos vasos que quedaban sujetos por un solo pilar se añadieron paredes verticales, también de cristal, para evitar que el movimiento del agua entrara en resonancia con la oscilación natural de los mástiles. Se sabía, por los ensayos, que una mínima ráfaga de viento podría llegar a producir oscilaciones violentas que podrían hacer colapsar toda la estructura. Para asegurar aún más su comportamiento frente al viento, siempre presente, se previó la colocación de un anemómetro en la piscina superior. Cuando este registrase una velocidad de viento excesiva, superior a 15 metros por segundo, los vasos se vaciarían automáticamente con la ayuda de bombas que se instalarían en la base de los mástiles, reduciendo así el peso en la cabeza y la oscilación.

Jones había colaborado fundamentalmente en la definición plástica, rítmica, de la propuesta. Se puede notar su mirada en la disposición, proporción y altura de los vasos, en las distancias entre ellos, y entre los lagos. Como comentábamos, en ocasiones, sus piezas adquieren una enorme complejidad técnica, pero en esta ocasión, según la documentación conservada, en cuestiones de cálculo Anshelm llevó todo el peso. Si bien los aspectos formales aparecen resueltos desde los primeros dibujos, los cálculos y las soluciones tecnológicas terminaron de conformar, en un proceso de ida de y vuelta, la propuesta plástica.

Anshelm no estaba solo. Recordaba:

*“[...]Calculamos y calculamos. Åke Holmberg calculaba, él era muy capaz y contratamos a Bertram Broberg del departamento de mecánica. Empezamos a hacer pruebas de presión con maquetas para ver como el cristal reaccionaba y a que presión se rompía.*



Fig.117. Primera prueba de funcionamiento de la fuente LTH en diciembre de 1968.

*Seguimos dibujando, seguimos haciendo maquetas e hicimos una maqueta grande en el departamento de mecánica. Hacia el final de los ensayos descubrimos que para resolver las fluctuaciones de los pilares teníamos que poner rompeolas en los estanques. [...]”<sup>88</sup>*

En agosto de 1967, comenzó la construcción:

*“La construyó un herrero en Hässleholm. Por cierto un herrero excelente [...]”<sup>89</sup>*

Todo parecía salir según lo previsto. En diciembre de ese mismo año, tan solo cuatro meses más tarde, la obra estaba terminada. Poco antes de la Navidad de 1968 se realizó la primera prueba (Fig.117). Se tomaron todo tipo de precauciones, como la instalación de una red de seguridad por debajo de los vasos que cruzaban sobre el puente. La fuente funcionó, pero algunos de los vasos no estaban bien sellados, y el agua comenzó a gotear entre los vidrios. Se reforzaron las juntas. El frío aumentó en esos días y el agua se congeló. Se decidió posponer las pruebas al verano de 1969<sup>90</sup>.

En esa fecha, todo parecía preparado, pero cuando la fuente se puso en marcha uno de los vidrios se rompió repentinamente y el agua comenzó a salir a borbotones. La circunstancia fue aprovechada por aquellos que nunca quisieron que la fuente se llevase a cabo:

*“Nos han engañado. Todo deber ser demolido”<sup>91</sup>*

En ese momento se inició un acalorado debate, pero nadie se molestó en in-

89. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. p.36. (*.. Den byggdes av en smed i Hässleholm. En utmärkt smed förresten....*)

90. SVENNINGSEN, Niclas, "Riv Den!". *Palsjo Ängsbald*, 1990, n°6, pp.4-6

91. *Ibid.* p.5. (*Fuskbygge, allt måste rivas!*)



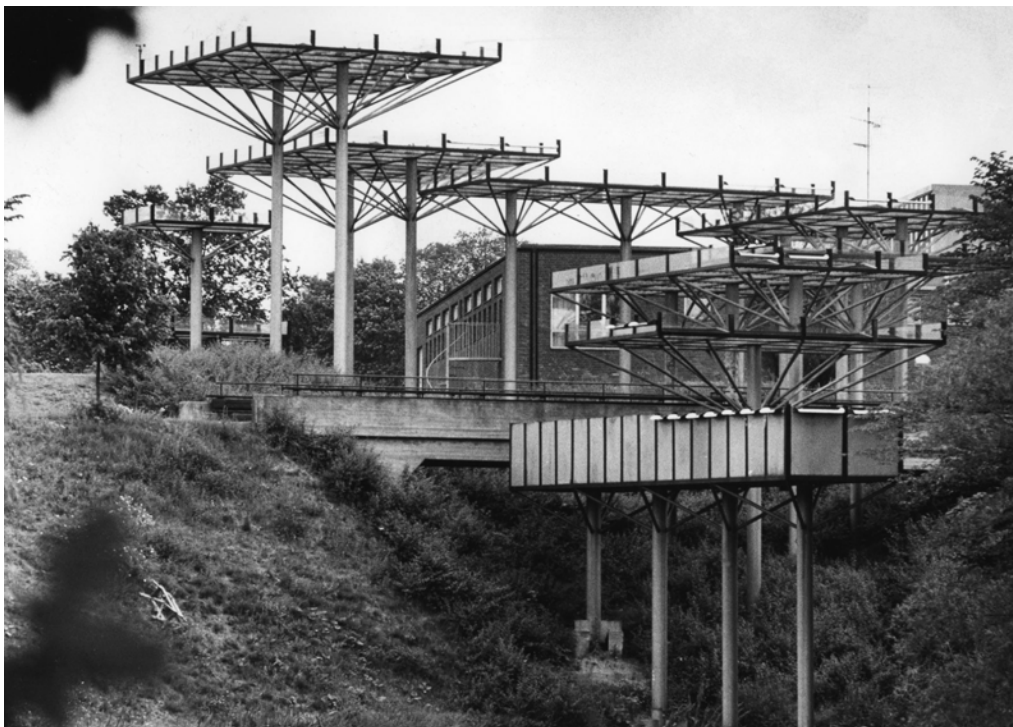
118

119



Fig.118. Fuente LTH. Las cascadas de agua eran para Anshelm como vidrieras transparentes de agua

Fig.119. Inauguración de la fuente LTH.1970



120

121



Fig.120. Fuente LTH averiada.  
Hacia 1974.

Fig.121. Fuente LTH en funcionamiento.  
La vegetación prevista por Anshelm  
había crecido y ocultaba parcialmente  
la construcción.



Fig.122. "Skott från slangbella?" (¿sabotaje con onda?). Arbetet, Malmö. 9 Septiembre de 1970

investigar más. Podría ser tan solo un vidrio en mal estado. La placa se sustituyó. Anshelm y Jones tuvieron que pagarlo con su propio dinero. Las ultimas pruebas se realizaron en octubre de 1968. Finalmente, el Consejo Sueco de las Artes y la Junta Nacional de Construcción dieron su visto bueno, y comprometieron un presupuesto anual para su mantenimiento.

Así, a principios de 1970, la fuente se inauguró. Por unos momentos todo funcionó a la perfección. Sin embargo, a las pocas horas comenzaron a romperse más cristales, y la fuente quedó paralizada.

Las protestas aumentaron. Algunos, en el Centro de Matemáticas, hablaban de que quizá en el Departamento de Fuerza habían cometido errores en el paso desde los modelos a escala a la realidad. Mientras las dimensiones se escalaban en una proporción lineal, la superficie lo haría al cuadrado, y el volumen de agua lo haría al cubo. Sí está cuestión, sencilla, no se hubiese tenido prevista, la presión sobre los vidrios aumentaría sobre la ensayada de forma notable<sup>91</sup>. Los ingenieros se defendieron. La resistencia del vidrio, según ellos, no estaba en entredicho. Todo se había calculado bien. Recordaron que durante las obras habían caminado sobre los vidrios y estos habían resistido sin problema.

Otros salieron en defensa de la fuente. En octubre de 1970, después de meses de fallos en el funcionamiento, Hans Asplund público en el diario Sydsvenska Dagbladet:

*“El espacio de agua danzante, al lado y debajo del cual te mueves y donde el sol atraviesa las superficies del agua con reflejos en movimiento, es conceptualmente ideal para el lugar”<sup>92</sup>*

91. SVENNINGSEN, Niclas, "Riv Den!". *Palsjo Ängsbald*, 1990, n°6. pp.4-6  
 92. ASPLUND, Hans. *Sydsvenska Dagbladet*. 27 de octubre de 1970. Nombrado en SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. p.145 (*Den dansande vattenrymden, som man rör sig bredvid och under och där solen bryter igenom vattentorna med rörliga reflexer är idémässigt idealiskt för platsen.*)  
 93. *Skott från slangbella?* Arbetet, Malmö. 9 de septiembre de 1970



Fig.123. Klas Anshelm y Arne Jones con Ove Pettersson, el profesor encargado de supervisar y aprobar la inspección final de la fuente LTH. 27 de noviembre de 1970. 3 meses después el informe de seis páginas denegaba la aprobación y exigía numerosas mejoras (förbättras).

Se hicieron más pruebas. Lo extraño era que solo se rompían los vidrios que estaban situados en los vasos más bajos. Incluso en ocasiones se rompían con las cuencas vacías. Los periódicos locales hablaron de “sabotaje con honda”<sup>93</sup> (Fig.122)

Un examen cuidadoso de las placas mostró que tenían daños que solo podían provenir de impactos violentos, como el de una piedra lanzada con tirachinas. Los daños, que inicialmente no eran visibles, se manifestaban haciendo estallar el vidrio cuando se liberaba el agua.

Las sospechas recayeron, quizá con fundamento, sobre los estudiantes. Eran tiempos revueltos. Llegaban a Suecia las últimas ondas de la ola del mayo del 68 francés, que se había extendido por toda Europa. Los jóvenes se rebelaban contra la sociedad establecida. El arte en ocasiones fue visto como una parte más del negocio comercial que sometía el mundo. En Lund, ya desde el principio los estudiantes de izquierdas se habían opuesto al proyecto monumental de la fuente. Habría sido mucho más útil, pensaban, destinar ese dinero a construir orfanatos o a resolver la situación del hambre en África. La obra se consideró “inmoral”. Los fallos en la fuente reforzaron su posición. También los edificios de Anshelm quedaron en entredicho. La separación por plantas que establecían entre profesores y alumnos se entendió como jerárquica y anticuada, una jerarquía que los jóvenes estaban decididos a demoler<sup>94</sup>. Por entonces, no solo el vidrio, todo el sistema parecía haber entrado en colapso.

Se organizaron reuniones entre la directiva y los alumnos (Fig.123). También Anshelm se reunió con los estudiantes de arquitectura. Olof Hultin era por entonces uno de ellos. Según recordaba en un artículo publicado en la revista *Arkitektur*, cuando era director de la misma, en 1979, hablaron de la distribución de recursos,

94. HULTIN, Olof. "Klas Anshelm" *Arkitektur*. 1979, nº7. pp.2-3



Fig. 124. Arne Jones en la bienal de Venecia de 1968, junto al pabellón de los Países Nórdicos de Sverre Fehn. Anshelm había sido uno de los tres invitados al concurso del pabellón. El edificio de Fehn influirá posteriormente en su obra. A la izquierda su obra *Stållbart Universum*, y a la derecha *Expendertorn*

92. HULTIN, Olof. "Klas Anshelm" *Arkitektur*. 1979, n°7.p.3 (*Den stod torr och tom, utsatt för allas hån och spe och kostade pengar. Mötet blev nog något av en pärs för honom. För det var mycket som var fel. Vi talade om resursfördelning, om att pengarna inte räckte till café- och samlingslokaler men väl till en trasig fontän, om de torftiga grå väggarna, om skolans isolerade läge, om avståndet mellan elever och profes-sorer som satt förskansade högt upp och långt bort i den byggnad som tycktes vara det fysiska uttrycket för den hierarki vi var fast beslutna att demolera*)

93. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsnämnden, 1998. p.37. (. *Det var omkring -68. Det var inte så jävla nådigt, många tyckte hur många barndaghem kunde vi inte ha fått för den här fontänen som ingen bryr sig om och som dessutom inte fungerar... det var besvärligt...*)

del hecho de que el dinero no alcanzaba para más salas de reuniones, pero sí para una fuente rota...

*“la fuente estaba seca y vacía, expuesta al ridículo delante de todos, y costaba dinero [...]hablamos de las paredes tristes, grises, de la ubicación aislada de la escuela, sobre la distancia entre estudiantes y profesores, que se sentían fortificados en lo alto, de un edificio que parecía ser la expresión física de una jerarquía que estábamos decididos a demoler [...]”<sup>92</sup>*

En la reunión, Anshelm, que en cuestiones constructivas solía tener respuestas convincentes y rápidas ante la crítica, se mantuvo casi callado. Para él, era un contratiempo personal no poder arreglar la fuente. Parecía interrogante y pensativo como si estuviera buscando las causas de la desgana de la materia y de toda aquella situación. Años más tarde recordaba:

*“[...]Fue alrededor del 68. No fue nada divertido, mucha gente pensaba cuantas guarderías podríamos tener por el coste de esta fuente que no le importaba a nadie, ni funcionaba... Era molesto... No teníamos idea de que los ataques y el sabotaje se volverían modernos”<sup>93</sup>*

En ese tiempo, las esculturas de Jones en la Bienal de Venecia del 68, también fueron destrozadas (Fig.124). Se cubrieron de negro en señal de luto por los revueltas y actos violentos que también allí sucedieron. Había empleado mucho tiempo y dinero en aquellas piezas que debían darle su ansiada proyección internacional,



Fig.125 El constructor Åke Holmberg en la fuente LTH, en un momento de una reparación, en 1969.

pero todo se vio silenciado por los acontecimientos.

Para Jones y para Anshelm, que soñaron juntos con un arte y una arquitectura que cumpliera una función social y educativa, ética, más que estética, las críticas y estos actos por parte de los estudiantes fueron especialmente dolorosos.

Los vidrios continuaron rompiéndose. Además, en días de viento, muy habituales, el aire empujaba con fuerza el agua fuera de las cuencas, se desbordaba y caía sobre todo aquel que pasaba bajo la fuente. No tenía solución. En pocos años el presupuesto destinado al mantenimiento de la fuente se agotó, empleado en los continuos arreglos. La esperanza de que todo aquello alguna vez funcionase se fue perdiendo. El constructor, Åke Holmberg finalmente declaró con cierta desesperación en una entrevista para Sydsvenskan (Fig.125):

*“[...]la fuente nunca funcionará [...]Cada vez que estaba listo para iniciar la fuente, alguien se acercaba y rompía uno de los muchos cuencos de vidrio”<sup>94</sup>*

Anshelm continuó hasta el final, ya solo, en su empeño por arreglar la fuente. En 1979, sugirió, como última alternativa, el cambio de los vidrios por acero:

*“[...]Solicitaré, si no hay otra solución, que sustituyen en cristal por láminas de acero. Así funciona igual de bien y se puede encender la fuente de nuevo sin riesgos de caídas[...]”<sup>95</sup>*

Pero en los primeros meses del año 80, ya no había fondos y la fuente dejó de funcionar para siempre. La Universidad Tecnológica se avergonzaba de aquella tec-

94. Se cita en :31. BJÖRNSON, Emil. "Klas Anshelm- Arkitekten bakom LTH" *Palsjo-Angsblad*, Lund: 2005. nºHT2-05. palsjo@tlth.lth.se.

95. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsrådet, 1998. p.37. (...Jag ska begära att, om inte annat, så ersätter man glasen med stålskivor. Den är lika verksam då, så kan man blåsa igång igen utan risk för störning...)

nología que se negaba a funcionar. Los cálculos y la tecnología fallaron, y con ellos gran parte de la de la dimensión plástica de aquel objeto desapareció.

Las voces se alzaron de nuevo:

*“el mayor fracaso de la historia del arte sueca del Siglo XX”*<sup>96</sup>

La fuente se abandonó y se desmontó parcialmente. El tiempo pasó y la naturaleza recuperó su sitio. Los árboles, los juncos y los brezos crecieron y ocultaron en parte su presencia. La vegetación trepó silenciosamente alrededor de los mástiles de acero, de primavera en primavera, dejando marcada su huella. Los bancos de madera resistían oscurecidos por el agua. A pesar del óxido, la suciedad y los cristales rotos, las formas hablaban del entusiasmo que alguna vez existió. La fuente quedó en ruinas, pero el destello de lo que fue aquel objeto extraordinario, permaneció y permanece en la imaginación de quienes lo vieron funcionar, aunque fuese solo por un momento.

En estos pocos y felices instantes en los que funcionó, el agua obedecía sometida a la gravedad, de recipiente en recipiente, hasta caer en los lechos de arcilla<sup>97</sup>. Los pilares ascendían sin esfuerzo y se abrían en múltiples varillas que dibujaban nuevas bóvedas de crucería contra el cielo. Toda aquella construcción, aquella tecnología, desaparecía bajo el sol que atravesaba las cortinas de agua, transparentes, vidrieras etéreas donde la luz blanca, se realizaba en colores, brillos y reflejos cambiantes. Por un momento, la imaginación parecía vencer a la materia. Bajo la fuente acudía el recuerdo de una reunión bajo los árboles y el cielo. Aquella imagen primitiva que alentó las primeras iglesias (Fig.126).

96. Jan Torsten Ahlstrand. Recogido en LEACH, Maddie "Jan Torsten (1938-2020)" *The Fountain: An art-technological-social drama*, Lund, 2021-2025. [www.maddieeach.net/projects/the-fountain-an-art-technological-social-drama](http://www.maddieeach.net/projects/the-fountain-an-art-technological-social-drama). La artista Maddie Leach inició en 2021 un proyecto de investigación sobre la fuente LTH (LTH-fontänen) en el que recoge el testimonio sobre la fuente LTH de diversas personalidades del arte y la cultura.



Fig.126. Fuente LTH. En los momentos en los que funcionó, la imaginación parecía vencer a la materia. Bajo la fuente acudía el recuerdo de una reunión bajo los árboles y el cielo. Aquella imagen primitiva que alentó las primeras iglesias



Fig.127. Klas Anshelm y Arne Jones, con boina, antes de las segunda prueba de la fuente LTH, en junio de 1969.

Anshelm, como Jones, había perdido la fe, sostenida en sus últimos años tan solo por la razón y el arte. Su iglesia era entonces otra. Una iglesia abierta, de una belleza inusualmente generosa, gótica, como la ciudad, como aquella universidad, pero un gótico que se abría a la luz directa, sin temor a esa creación que no es obra del hombre. Un templo, primitivo, temporal, una habitación intocable, un espacio en el espacio, donde lo dado, lo permanente y universal, adquiriría presencia. El ambiente alrededor se condensaba por instantes en aquel lugar, un verdadero centro del que emanaba la vida. Una catedral gótica. Su propio *camino de salvación*.

Jones falleció el 8 de octubre de 1976. Había visto funcionar la fuente tan solo en algunas ocasiones. La muerte le llegó suave y sin sufrimiento, pero de forma aterradoramente inesperada para sus amigos.

Anshelm pronunció un discurso en la Academia de Arte de Estocolmo. Lleno de tristeza se dirigió a los asistentes:

*"[...]Arne se ha ido. No lo tenía fácil, estaba cansado y enfermo. Simplemente se durmió[...]"*<sup>98</sup>

Sus palabras, entrecortadas, hablan de una difícil situación emocional. El texto termina sin embargo con un recuerdo feliz:

*"Arne bailaba chotis y sonreía con su gran sonrisa, y con su boina, sí, con su boina"*<sup>99</sup>

Los momentos junto a Jones siempre fueron momentos de alegría (Fig.127). Aquella noticia, el paraguas de Lilian Johansson (Fig.129), simbolizó durante un

98. QVARNSTRÖM, Per. *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*. Stockholm: Byggnadsforskingsrådet, 1998. p.46. (*Arne har gett sig iväg. Han hade det rätt svårt, han var fördärvad och trött. Han bara somnade...*)  
99. Ibid. (*Arne dansade schottis och log med sitt väldiga leende, och med sin basker. Med sin basker ja...*)



Fig.128. Arne Jones de regreso desde Venecia. 1968

tiempo un gran fracaso. Incluso entonces, Jones, como un niño, nunca perdió su sonrisa.

La alegría para Jones era la base para una regeneración social. Ante las críticas de los estudiantes, Jones hacía tiempo que se había rebelado (Fig.128). Después de aquella primera conversación con Anshelm, en 1955, como una premonición, había dejado escrito:

*“No entiendo cómo nosotros, que parecemos ser las únicas personas en esta sociedad que todavía tienen verdadera alegría en el trabajo, estemos siendo sometidos a tanta presión por parte de otros grupos para ser racionalizados en la sociedad - para someternos a aspiraciones políticas.*

*A veces pienso que la alegría por el trabajo es en sí misma un criterio de valor social – algo que la sociedad ha olvidado.*

*¿No debería ser al revés también? ¿no debería ser la política la encargada de generar alegría, el objetivo de sus esfuerzos?*

*¿No debería ser el arte, los placeres, la alegría de la gente, entre sí y para los demás, el objetivo?*

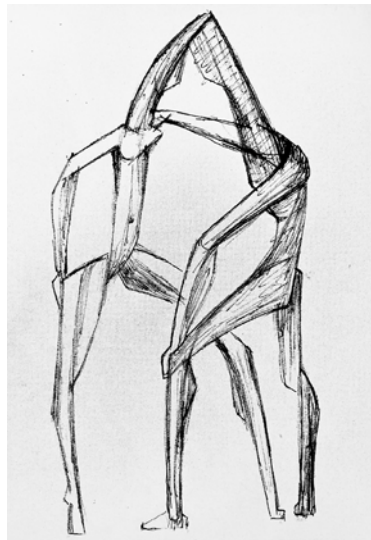
*Debo haber nacido al revés en este mundo (o tal vez soy yo el que nació en la dirección correcta)”<sup>100</sup>*

Sus palabras bien podrían haber sido pronunciadas por Morris a mediados de siglo XIX. Donde otros habían buscado, lo útil, lo práctico, el fuerte valor terrenal de la materia, Jones había elegido, la ingravidez, lo ligero y espiritual, la deriva hacia las estrellas.

100. SÖDERBERG, Rolf. *Arne Jones*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1991, Publikation 100. En el prólogo se reproduce este texto escrito por Arne Jones en 1955. de título "Anteckningar (Förskjutningar och närheter)" (*Jag förstår inte att vi som snart tycks vara de enda människorna i detta samhälle som har kvar egentlig arbetsglädje skall utsättas för ett så ofantligt tryck från andra grupper för att rationaliseras i samhället - att underställa oss politiska strävanden. Ibland tror jag arbetsglädjen är något kriterium på ett samhälleligt värde i sig självt- som samhället glömt. Är det inte alldeles tvärtom också så att politiken borde vara bestyren som åstadkommer festen =målet för deras strävan. Är det inte konsten- nöjena -människors glädje - i varandra- för varandra som är målet. Jag maste ha fötts in i denna världen bakfram (eller också är det jag som fötts åt rätt håll?)*



Fig.129. La estudiante Lillian Johansson, sentada con un paraguas bajo la fuente LTH, fue noticia en el Diario Lördags Expressen del 11 de octubre de 1969



131

130

Fig.130. Arne Jones. Estudio para Katedralen. La cercanía y la unión fue su tema primordial en su obra. La obra es ambigua: un edificio gótico con arcos de crucería, que también es una pareja, un hombre y una mujer entrecruzados. El ojo oscila con naturalidad entre los dos ajustes.

Fig.131. Arne Jones. Inspiración. El cuerpo humano y la construcción gótica.

Anshelm recortó la noticia y la guardó entre sus cosas. Cuando pronunció aquel discurso, su propia enfermedad había comenzado a desarrollarse. Como para Jones, el arte fue durante aquellos años, cuando la vida arreció, su único paraguas.

Cualquiera que haya visto la fuente en funcionamiento, ya sea en una imagen o en la vida real, puede comprender por qué Anshelm y Jones dedicaron tanto tiempo al proyecto.

Jan Torsten Ahlstrand, crítico de arte y director del museo Skissernas de Lund, estudiante de arte y filosofía, en aquel momento, en la universidad de Lund, inicialmente muy crítico con la fuente, recordaba posteriormente uno de esos instantes en los que todo funcionó:

*“Yo mismo lo vi en funcionamiento un par de veces durante los años 70. A pesar de que más tarde viajé alrededor del mundo tres veces, e incluso visité Nueva Zelanda, nunca vi nada similar”*<sup>101</sup>

En 1969, Sigurd Lewerentz se mudó a Lund. Bernt Nyberg había hablado con Anshelm para acomodar al maestro en una de sus propiedades. Según cuenta Mariana Manner, lo primero que hicieron al llegar Lund fue ir a ver la fuente LTH. Pensaron que era una buena manera de presentar a su anfitrión. Lewerentz, de pocas palabras, se quedó callado durante un buen rato, mirando aquella construcción cristalina y etérea. Después de un tiempo, susurró una sola palabra:

*“Loco”*<sup>102</sup>

101. Recogido en LEACH, Maddie "Jan Torsten (1938-2020)" *The Fountain: An art-technological-social drama*, Lund, 2021-2025. [www.maddie-leach.net/projects/the-fountain-an-art-technological-social-drama](http://www.maddie-leach.net/projects/the-fountain-an-art-technological-social-drama).

102. (Galen). En conversación con Mariana Manner, la mujer de Bernt Nyberg, amigo y colaborador de Anshelm, en el verano de 2020.



Fig.132 En la parte más frondosa del jardín de Anshelm, en Kävlingevägen 32, en Lund, una cinta y una Catedral (Katedralen) que Jones le había regalado. La pieza de Jones, a la derecha en la imagen, pasó a formar parte de la naturaleza, hasta el punto que se hace casi indistinguible.

#### 1.4.9. La Catedral

Se rompió el cristal. Las aguas estancadas del éxito fluyeron y la fuente inspiró a otros, a ellos mismos, a seguir experimentado. En el jardín de Kävlingevägen, entre los árboles, junto a los objetos de Anshelm, quedó la Catedral de Jones<sup>103</sup>, aquella que le había regalado. El nombre y las formas que la componen, contrafuertes y arcos puntiagudos, parecen hablar de nuevo, como en la fuente, de una construcción gótica. Jones, según escribe, imaginaba al mismo tiempo el encuentro entre dos personas que fundían sus extremidades en un único ser (Fig.130, Fig.131). Ahora que se había marchado, la figura humana, reforzaba su presencia. Quizá Anshelm, de alguna forma, se sintió acompañado. La obra aparece en una de las fotografías que se conservan de aquel jardín (Fig.132). Sus formas, góticas y humanas, parecen establecer una conexión viva con los árboles cercanos, como raíces que brotan y se elevan en el aire. Todo pasó a formar parte de una sola naturaleza. Tarde años en darme cuenta de su presencia.

103. Jones le había regalado hacia 1957 una pieza, *Katedralen*, que Anshelm colocó en la parte más frondosa de su jardín.