

**arquitectura, símbolo y modernidad**

ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Edición a cargo de  
Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro

## ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Darío Álvarez Álvarez, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga  
Ignacio Feduchi Benlliure, Juan Millares Alonso, Ramón Rodríguez Llera,  
Daniel Villalobos Alonso, José María Jové Sandoval, Jairo Rodríguez Andrés,  
Sara Pérez Barreiro, Cecilia Ruiloba Quecedo, Iván Rincón Borrego, Alberto López del Río,  
Nieves Fernández Villalobos, Andrés Jiménez Sanz, Óscar Miguel Ares Álvarez,  
Carlotta Torricelli, Daniel Fernández-Carracedo Pérez, Silvia Cebrián Renedo,  
Leonardo Tamargo Niebla, José Ramón Sola Alonso, Daniela V. de Freitas Simões,  
Paula André, Fátima Filipe, Carlos Caetano, Eusebio Alonso García,  
Enrique Jerez Abajo, Carlos Rodríguez Fernández, Sagrario Fernández Raga,  
Esther Escribano Rivera, Miguel Ángel Rosique Valverde, Sergio Walter Martínez Nieto,  
Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez, Rodrigo Almonacid Canseco,  
Marta Úbeda Blanco, Daniel Dávila Romano, Salvador Mata Pérez, Yolanda Martínez Domingo

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Arquitectura, Símbolo y Modernidad / edición Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro; (et al.); - Valladolid: Real Embajada de Noruega en España. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2014. Cargraf, Valladolid.

566 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN: 978-84-617-3470-2

1. Arquitectura, Símbolo y Modernidad. I. Real Embajada de Noruega en España. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Villalobos Alonso, Daniel, Rincón Borrego, Iván, Pérez Barreiro, Sara ed. V. Álvarez Álvarez, Darío. VI. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. VII. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. VIII. Feduchi Benlliure, Ignacio. IX. Millares Alonso, Juan. X. Rodríguez Llera, Ramón. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Jové Sandoval, José María. XIII. Rodríguez Andrés, Jairo. XIV. Pérez Barreiro, Sara. XV. Ruiloba Quecedo, Cecilia. XVI. Rincón Borrego, Iván. XVII. López del Río, Alberto. XVIII. Fernández Villalobos, Nieves. XIX. Jiménez Sanz, Andrés. XX. Ares Álvarez, Óscar Miguel. XXI. Torricelli, Carlotta. XXII. Fernández-Carracedo Pérez, Daniel. XXIII. Cebrián Renedo, Silvia. XXIV. Tamargo Niebla, Leonardo. XXV. Sola Alonso, José Ramón. XXVI. V. de Freitas Simões, Daniela. XXVII. André, Paula. XXVIII. Filipe, Fátima. XXIX. Caetano, Carlos. XXX. Alonso García, Eusebio. XXXI. Jerez Abajo, Enrique. XXXII. Rodríguez Fernández, Carlos. XXXIII. Fernández Raga, Sagrario. XXXIV. Escribano Rivera, Esther. XXXV. Rosique Valverde, Miguel Ángel. XXXVI. Martínez Nieto, Sergio Walter. XXXVII. Galván Desvaux, Noelia. XXXVIII. Alonso Rodríguez, Marta. XXXIX. Almonacid Canseco, Rodrigo. XL. Úbeda Blanco, Marta. XLI. Dávila Romano, Daniel. XLII. Mata Pérez, Salvador. XLIII. Martínez Domingo, Yolanda.

© de los autores

© 2014, de la edición

Real Embajada de Noruega en España

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Iván Rincón Borrego.

ISBN: 978-84-617-3470-2

Depósito legal: D.L. VA-937-2014

Imprime: Cargraf

## ÍNDICE

<b>Presentación</b>	11
Daniel Villalobos Alonso	
<b>Paisajes metafísicos contemporáneos</b>	15
Darío Álvarez Álvarez	
<b>La Arquitectura Moderna y la Técnica como Símbolo</b>	31
Juan Carlos Arnuncio Pastor	
<b>Templos del trabajo. El Edificio Larkin y los Edificios Johnson Wax de Frank Lloyd Wright</b>	45
Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga	
<b>El edificio Carrión. Capitol</b>	61
Ignacio Feduchi Benlliure	
<b>La arquitectura como lugar del crimen: El Pabellón de Barcelona</b>	91
Juan Millares Alonso	
<b>El Bosque Sagrado</b>	101
Ramón Rodríguez Llera	
<b>El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos</b>	135
Daniel Villalobos Alonso	
<b>El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua</b>	151
José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés	
<b>Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica</b>	165
Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo	

<b>El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn</b>	175
Iván I. Rincón Borrego	
<b>Arquitectura del bosque en la modernidad finlandesa</b>	191
Jairo Rodríguez Andrés	
<b>El árbol como referente simbólico en la arquitectura contemporánea japonesa. La abstracción del modelo en la definición del espacio arbóreo</b>	203
Alberto López del Río	
<b>Un Altar en la Naturaleza. La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957</b>	215
Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz	
<b>Tres iglesias en Finlandia. La arquitectura sacra de Aarno Ruusuvuori</b>	233
Óscar Miguel Ares Álvarez	
<b>The Symbolic Dimension and the Pursuit of the Origins in the Sacred Place. The Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm</b>	245
Carlotta Torricelli	
<b>Celsing y el campanario. Presencias en su arquitectura religiosa</b>	257
Daniel Fernández-Carracedo Pérez; Silvia Cebrián Renedo	
<b>Naturaleza, arquitectura y signo. La Capilla Thorncrown</b>	269
Leonardo Tamargo Niebla	
<b>Habitar una espiritualidad arquitecturizada. La Peregrina (s.XIII) &amp; la Tourette (s.XX)</b>	279
José Ramón Sola Alonso	
<b>Modern Religious Architecture in Portugal. Modernism, Architecture and Symbolism in four tempi</b>	293
Daniela V. de Freitas Simões	

<b>Timelessness of symbolic space in religious buildings</b>	313
Paula André; Fátima Filipe	
<b>El Convento de Gondomar de Fernando Távora. Elementos simbólicos de la modernidad</b>	323
Silvia Cebrián Renedo; Daniel Fernández-Carracedo Pérez	
<b>La campana de los concejos portugueses en las Épocas Medieval y Moderna</b>	335
Carlos Caetano	
<b>De Ronchamp al Hospital de Venecia. Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier</b>	349
Eusebio Alonso García	
<b>Espacio, símbolo y modernidad en la Iglesia de Los Padres Dominicos en Valladolid de Miguel Fisac</b>	367
Daniel Villalobos Alonso; Sara Pérez Barreiro	
<b>Miguel Fisac: mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente</b>	383
Enrique Jerez Abajo	
<b>El paisaje cósmico de Isamu Noguchi</b>	397
Carlos Rodríguez Fernández	
<b>Zollverein. Símbolo del progreso actualizado en el paisaje</b>	409
Sagrario Fernández Raga	
<b>Vacío semántico y arquitectura como mediación: Bruder Klaus Kapelle y Steilneset Memorial</b>	423
Esther Escribano Rivera; Miguel Ángel Rosique Valverde	
<b>El espacio efímero religioso. Una membrana habitada</b>	433
Sergio Walter Martínez Nieto	
<b>Zonnestraal: la máquina de curar, un icono del Funcionalismo moderno</b>	443
Cecilia Ruiloba Quecedo	

<b>Louis Kahn y Anne Tyng en los Baños de Trenton. La búsqueda de un lenguaje perdido</b>	457
Noelia Galván Desvaux; Marta Alonso Rodríguez	
<b>Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan</b>	469
Rodrigo Almonacid Canseco	
<b>El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo</b>	483
Marta Úbeda blanco; Daniel Villalobos Alonso	
<b>La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la <i>Einfühlung</i></b>	493
Daniel Dávila Romano	
<b>El Palacio de todos, una utopía libertaria española</b>	509
Salvador Mata Pérez	
<b>Torres de Babel. El declive del contenedor residencial</b>	523
Yolanda Martínez Domingo	
<b>La piel que habita. Ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias</b>	533
Marta Alonso Rodríguez; Noelia Galván Desvaux	
<b>Bibliografía</b>	543

# ***El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn***

Iván I. Rincón Borrego

## **1.**

“No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar (...) La casa es del tamaño del mundo; o mejor dicho, es el mundo”.

*La casa de Asterión.*

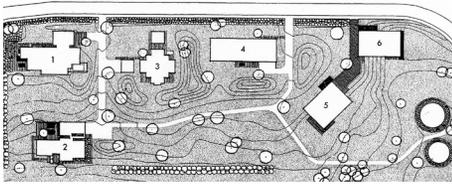
Jorge Luis Borges<sup>1</sup>.

Una de las ideas más seductoras de los arquitectos de la modernidad es que la casa participe de manera simbólica del *mundo* hasta llegar a identificarse con él, desafío intelectual al que el autor noruego Sverre Fehn se suma con convicción, no sin antes realizar un viaje por la geometría, la historia, la literatura y la propia arquitectura, como cauces de reflexión entorno a la idea de casa y mundo.

En 1963 Sverre Fehn participa en la exposición *Nordisk Villa-Parade* organizada por Carl-Ivar Ringmar en colaboración con los colegios profesionales de arquitectos de los principales países nórdicos en la ciudad sueca de Norrköping. Además de Fehn, fueron invitados a participar diversos representantes escandinavos; Sven Silow y Lennart Kvarnström, de Suecia; Kristian Gullinchen, de Finlandia; Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert, de Dinamarca<sup>2</sup>; con el cometido de proponer viviendas adaptadas a los modos de vida contemporáneos y de diseñar *El Hogar del Futuro*, título del evento. La única premisa de partida era que las viviendas tendrían que ser

1. Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”, p. 79.

2. Inicialmente también se contaba con el finés Aulis Blomstedt y el noruego Are Vesterlid. A.A.V.V, “Nordiska Villor”, p. 289.



1 Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1963. Planta de situación: nº1. Sven Silow, Estocolmo; nº2. Lennart Kvarnström, Göteborg; nº3. Sverre Fehn, Oslo; nº4. Kristian Gullinchen, Helsingfors; nº5 y nº6, Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert, Kopenhaun. [Fuente: Arkitekten Dansk, n. 17, 1964]

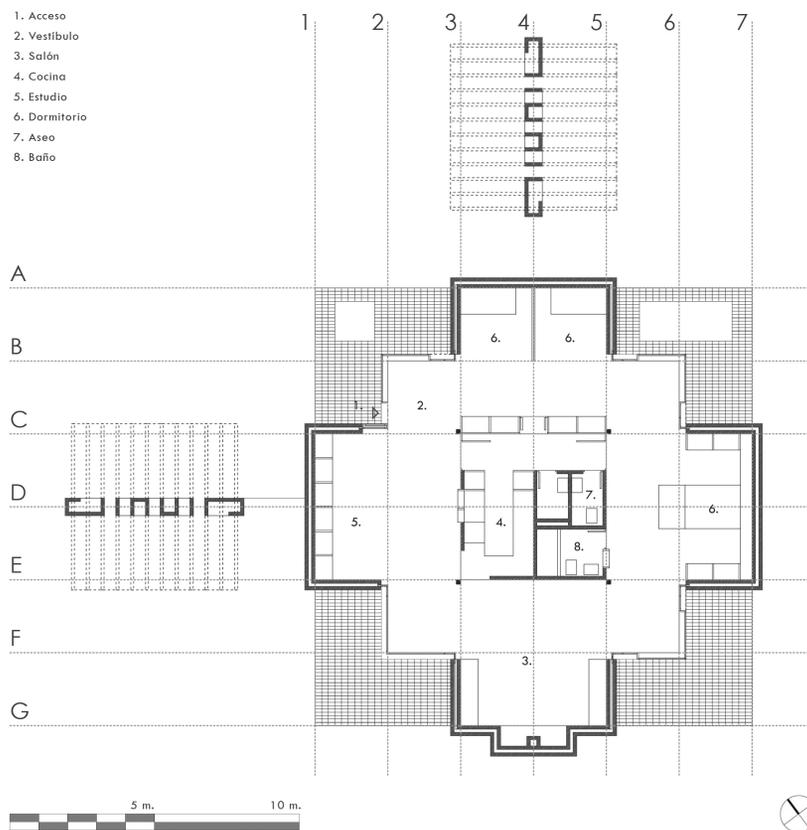
3. Nos referimos a las publicaciones de Egon Tempel, "Warum Bauausstellungen?", *Bauen + Wohnen*, diciembre 1964, p. 461. Y el artículo "Nordiska Villor", *Arkitektur*, nº 10, octubre 1964, p. 289.

4. Egon Tempel; "Warum Bauausstellungen?", *Bauen + Wohnen*, diciembre 1964, p. 461.

construidas en una parcela rectangular de suave pendiente junto a *Nordengatan*, área suburbana de Norrkøping a la postre adecuada por el arquitecto paisajista Gunnar Martinsson en 1964, una vez implantadas las villas (Fig. 1).

En comparación con iniciativas similares anteriores como la *Weissenhof Siedlung* de Stuttgart de 1927, o la reconstrucción del barrio Hansa de Berlín en el *Interbau* de 1957, *Nordisk Villa-Parade* adolecía de un cierto carácter localista circunscrito al ámbito nórdico, si bien, sus pretensiones no eran menos universales y modernas, haciéndose eco del acontecimiento revistas especializadas como *Arkitektur* o *Bauen+Wohnen*<sup>3</sup>. La muestra aspiraba a obtener un modelo residencial que fuera económico, apto para ser producido en serie con materiales industrializados y que se adaptase a las severas condiciones del clima nórdico, objetivo que sin embargo no cumplirían la mayor parte de las propuestas. De hecho, Egon Tempel se lamenta públicamente del resultado en *Bauen+Wohnen*, pues pese a la libertad otorgada a los autores para innovar, la mayoría recurre a soluciones verificadas, con formas de aspecto moderno pero técnicamente complacientes, construidas en madera y ladrillo<sup>4</sup>. Es sintomático en ese sentido el caso de Lennart Kvarnström -casa nº 2- o el del equipo formado por Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert -casas nº 5 y 6- quienes optan por distribuciones funcionalmente rígidas y poco versátiles por estar asentadas sobre plataformas y muros que las vinculan fuertemente a la implantación y las vistas, lo que anula la condición extrapolable y de prototipo requerida por los organizadores.

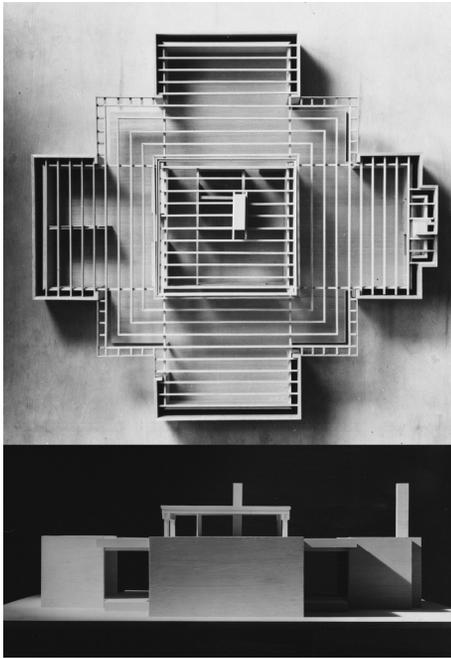
Sin asumir tampoco grandes riesgos técnicos, Sverre Fehn proyecta la casa nº 3 (Fig. 2) en una zona plana al norte de la parcela. A diferencia de sus colegas, el noruego concibe su propuesta desde la geometría universal, mediante una planta cruciforme de base abstracta que parece haber sido pensada *a priori*, cual ente lequía autónoma indiferente a las orientaciones. Tanto es así, que su decisión en parte obliga a Gunnar Martinsson a adaptar los terraplenes a los ángulos que la casa impone, dando lugar a una suerte de tensión formal extrañamente aplicada al diseño del jardín de filiación paisajista que articula las villas.



2 Fig. 2. Sverre Fehn. Casa nº 3, Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1964. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

En el contexto global de la obra de Fehn, el rigor geométrico y la singular organización de la casa nº 3, también denominada casa Norrkøping, fueron los mayores atributos reconocidos por sus coetáneos<sup>5</sup>. La planta en cruz se inscribe en un cuadrado cuyos lados se subdividen en seis módulos. Consta de un núcleo compacto de servicios en su centro, en torno al cual se ordenan en forma de anillo ocho ámbitos de menor tamaño: cuatro estancias cerradas a modo de nichos y cuatro logias acristaladas en las esquinas. Todos ellos se pueden aislar o integrar alternativamente, variando de forma combinatoria sus límites y dimensiones gracias al uso de tabiques deslizantes. Este sofisticado sistema, unido a la precisión con que se diseña el mobiliario integrado en los paramentos proporciona a

5. Egon Tempel justifica la aparente insensibilidad de la casa nº 3 hacia el lugar apelando a la congruencia funcional que ofrece el proyecto, "la casa se encuentra en un terreno difícil y parece como si Sverre Fehn hubiera pasado por alto los condicionantes paisajísticos. Sin embargo, un espacio singular y un hábitat saludable son importantes argumentos que indudablemente confirman la autenticidad nórdica de su arquitectura". *Ibidem*, p. 461.



3 Sverre Fehn. Casa nº 3, Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1964. [Fuente: Teigens Fotoatelier, Nasjonalmuseet]

la casa una versatilidad funcional de amplio espectro, pues ésta se adapta con increíble facilidad al cambio en el número de ocupantes y a sus necesidades, sin renunciar por ello al aprovechamiento máximo del espacio, cualidad que enfatiza el carácter experimental de la propuesta y sobre todo, la diferencia del resto de piezas que conforman *Nordisk Villa-Parade*.

Para Egon Tempel la propuesta de Sverre Fehn “fue sin duda la gran sorpresa de la exposición”<sup>6</sup> (Fig. 3). A tenor de su exterior, cabe interpretarla como una mera abstracción geométrica impuesta al emplazamiento sin embargo, por su interior, resulta más bien una geometría depurada sensible al modo de estar de la arquitectura en el mundo. Su aparente indiferencia hacia las orientaciones, pues atiende a todas y ninguna a la vez, o hacia los sujetos que hipotéticamente la ocupan, usuarios genéricos en número indeterminado, son condiciones de partida excepcionales para el arquitecto noruego quien, paradójicamente, demostrará una excepcional sensibilidad hacia los habitantes de su arquitectura y la implantación de ésta en el paisaje a lo largo de toda su trayectoria. Por curioso que pueda parecer, en realidad es el público profano que visita *Nordisk Villa-Parade* quien con su crítica pone de relieve esta paradoja. Según Egon Tempel “algunos [visitantes] se escandalizaron por el esquema tipo”<sup>7</sup> de la casa nº 3, que encontraban extremadamente radical y simétrico. Cabe preguntarse si les resultaba poco comprensible; ¿Acaso porque mantenía el aspecto de un hogar convencional pese a lo artificioso de su forma? ¿Porque no estaba pensado para ninguno de ellos en concreto? O, ¿Porque lo estaba en realidad para todos a la vez?.

Más que una vivienda, que también, Sverre Fehn proyecta un espacio de aspiraciones simbólicas. Las condiciones de partida de *Nordisk Villa-Parade* le ofrecen la oportunidad de redibujar la idea de habitante y crear un pequeño mundo a su medida, superando con ello la mera experimentación regionalista. Así, lo que hace es proponer una casa con la que habitar el mundo, una casa sin lugar ni usuario conocido, o dicho de otro modo, para todos los lugares y usuarios posibles, un *Aleph* doméstico con intención de trascender el espacio y el tiempo.

6. *Ibidem*, p. 461.

7. *Ibidem*, p. 461.

## 2.

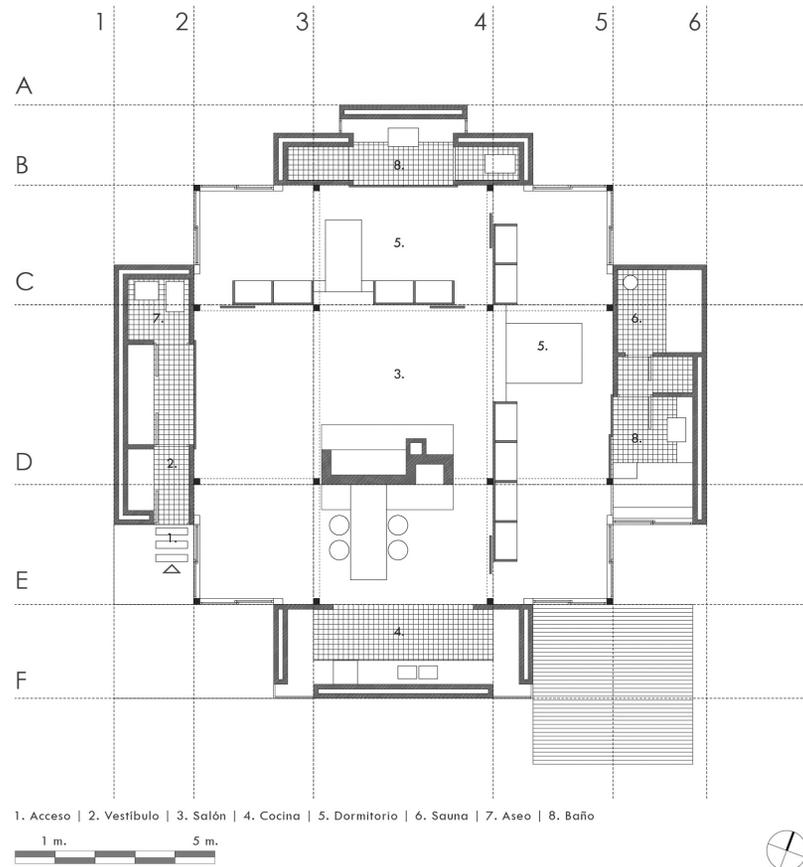
Cuatro años después de *Nordisk Villa-Parade*, en 1968, el arquitecto escandinavo vuelve metafóricamente a la casa *Norrkøping* con la excusa del encargo de una vivienda para la familia Johnsrud en Bærum, al suroeste de Oslo, prolongando la senda iniciada por el proyecto anterior (Fig. 4).

La casa proyectada para los Johnsrud presenta notables similitudes con su predecesora, aunque también claras diferencias. Al igual que la anterior, se ubica en un solar llano sin grandes desniveles y en fondo de saco. Así mismo, se opta por un tipo de vivienda distribuida en una única planta de cruz griega con estructura de muros de ladrillo y cubierta de madera que aloja un programa también similar, sólo que ahora pensado para tres usuarios concretos, y no para una familia indeterminada. Tanto la escala de ambas viviendas, como su forma y sistema constructivo son muy semejantes. La mayor diferencia entre ellas reside en la posición de los paquetes de servicios, llevados a los extremos de la cruz en la Johnsrud, frente al núcleo central que ostenta la *Norrkøping*. Esta nueva solución produce cuatro unidades de instalaciones independientes entorno a una gran estancia diáfana en el centro, esquema donde las máquinas envuelven a las habitaciones, por utilizar la terminología de Charles Moore<sup>8</sup>. La consecuencia más inmediata de esta organización es que la actividad doméstica se concentra ahora en el espacio central ininterrumpido, un gran escenario de lo cotidiano, abierto, visible desde todos los puntos, dotado de una enorme versatilidad tanto en términos perceptivos como funcionales, cualificado por la disposición de muebles que no tocan el techo y paramentos interiores móviles. La otra diferencia notable se produce en el modo de acceso, pues si bien en el primer ejemplo se accedía a la casa por una de las logias acristaladas en esquina, en el segundo se entra por uno de los cuerpos de fábrica, atravesando un umbral estrecho y oscuro que desemboca en el gran espacio del salón y los dormitorios, cuya altura se eleva respecto a la corona para introducir la luz cenitalmente.

No obstante, más allá de comparaciones formales y funcionales, ambos proyectos comparten un sustrato intelectual de referencia

8. Charles W. Moore, Gerald Allen y Donlyn Lyndon, *La casa: forma y diseño*, pp. 79-80.

4 Sverre Fehn. Casa Johnsrud, Bærum, 1968-70. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]



que converge en la figura de Le Corbusier. En realidad es algo que declara Sverre Fehn: “Nunca me he considerado un moderno, aunque sin duda al principio absorbí el mundo antimonumental y pictórico de Le Corbusier”<sup>9</sup>. Es más, de hecho los dos proyectos referidos se rigen por un mismo sistema de proporciones: *El Modulor* de Le Corbusier, lo que homogeniza sus respectivas escalas. Las dos casas emplean el módulo de 2,50 metros en planta y sección, y la altura interior de sus cuerpos centrales, los que articulan toda la casa, se eleva exactamente a 3,66 metros, dimensión sacada de la serie azul de *El Modulor* consignadas a su vez en los planos de sendas viviendas.

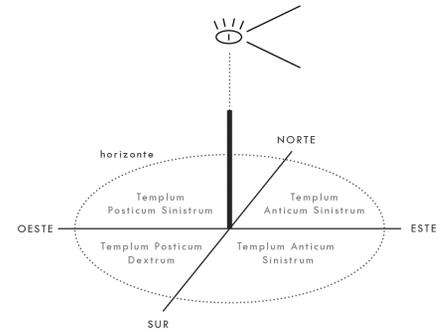
9. Sverre Fehn en la entrevista concedida a Mathilde Petri, “Sverre Fehn: arkitekturteori”, pp. 12-17.

Le Corbusier es protagonista invitado en multitud de fábulas de Sverre Fehn. Por ejemplo, en diversos croquis fechados en 1992 lo compara con otro arquitecto universal, Miguel Ángel, al que dibuja junto al orden de un capitel filoclasquista cual hombre civilizado del Renacimiento, y frente a él, a Le Corbusier vestido paradójicamente como un buen salvaje, como alguien más primario, afecto a la falta de ornamento y la abstracción que emana de la línea recta aplicada a la arquitectura. En ese sentido, *El Poema del ángulo recto* (1955) es para Sverre Fehn la obra que mejor conceptualiza dicho argumento, obra a la que rinde homenaje con *La poética de la línea recta*, título del catálogo de la exposición organizada por el Museo Finlandés de Arquitectura en 1992, por cuanto reconoce la vigencia y el legado del maestro franco-suizo a quien atribuye el uso del trazado rectilíneo como símbolo del retorno a los orígenes en la cultura y el arte de la modernidad.

La metáfora del iconostasio en el poema de Le Corbusier describe el acto de crear como un proceso de implicaciones cósmicas para el arquitecto, proceso en el que la horizontal se contrapone a la vertical, el horizonte a la gravedad, y las dos líneas a su vez conceptualizan la relación entre el hombre y su universo, instrumentalizadas por el *ángulo recto*. Ese proceso creativo *lecorbusieriano* lo asume el noruego como base en su pensamiento y de las casas Norrkøping y Johnsrud. Por lo que si el trazo cruciforme de sus respectivas plantas simboliza la seguridad que comporta la geometría cartesiana, el modo en que sus interiores se orientan hacia los cuatro puntos cardinales representa una manera de estar en el cosmos, de ser el mundo, de aprehenderlo e intelectualizarlo, subrayando las aspiraciones trascendentes de dichas arquitecturas y la intención de su autor de ir con ellas más allá del horizonte.

### 3.

En 1980, casi dos décadas después de construir la casa Norrkøping, Sverre Fehn la compara en su artículo *¿Cómo nacen nuestras dimensiones?*<sup>10</sup> con las cavernas de donde el ser humano escapó gracias la arquitectura, a diferencia de animales y bestias. A su juicio los animales son incapaces de expresar significado estético a



5 Representación del Axis mundi en la Roma clásica. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

10. Sverre Fehn, "How our Dimension Are Born", p. 4.

6 Sverre Fehn. Casa nº 3, Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1964 / Casa Johnsrud, Bærum, 1968-70. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

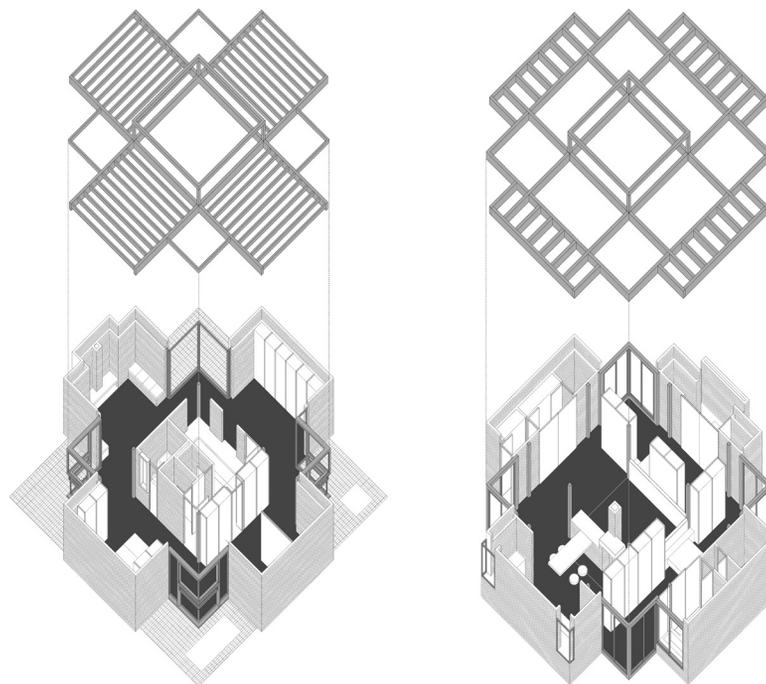
11. Sverre Fehn, "About Rationalism of Spiritual Content", pp. 77-84.

12. Ibídem, pp. 77-84.

13. Sverre Fehn, "L'albero e l'orizzonte", pp. 32-55.

14. En los escritos de Norberg Schulz *Intenciones en la arquitectura* (1963), *Existencia, espacio y arquitectura* (1971), *Arquitectura Occidental* (1974) y finalmente *Genius Loci: Paesaggio, Ambiente, Architettura* (1976), al espacio abstracto le sucede el espacio existencial, en el que prima la arquitectura como lugar concreto, material, cualitativo y humano, cargado de símbolos y significados. Durante los años 60, ambas concepciones de espacio, abstracto y existencial, así como la idea de lugar en arquitectura, se complementan con el concepto de *genius loci* también formulado por Norberg Schulz en aras de requalificar la arquitectura contemporánea frente a un mero objeto de consumo.

15. Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, p. 25. En el esquema existencial ideado por Norberg Schulz las direcciones horizontales recorren un plano infinito y representan el mundo concreto de la acción humana, los caminos por los que el ser humano discurre crean una estructura que le permite abarcar el mundo; mientras, la dirección vertical expresa el proceso



través de sus construcciones por ser éstas meramente funcionales: "La naturaleza es en sí misma cálculo puro (...) Las construcciones animales son precisas e inmutables, iguales de un día a otro, de un año a otro, porque el animal es una criatura que no piensa en la muerte"<sup>11</sup>, que carece de sentido de trascendencia. Por el contrario, el hombre se enfrenta asiduamente a su propia dimensión espiritual, a "la vida tras la muerte (...) y construye más allá de los números, más allá de los cálculos"<sup>12</sup>. Para el autor escandinavo la arquitectura no se puede restringir a dimensiones racionales, sino que además debe conformar un espacio de dimensión simbólica, cargado de significado para sus habitantes, especialmente en lo que afecta a la casa, que describe como "un paisaje humanizado"<sup>13</sup>. Más que un refugio donde salvaguardar la supervivencia del ser humano, la casa es incluso la conciencia de uno mismo y de su entorno, el paisaje de su propia superación y de sus sueños, es, en definitiva, un espacio existencial.

Los escritos de Christian Norberg Schulz, compañero de Sverre Fehn en la Escuela de Arquitectura de Oslo (AHO) desde 1971, aportan luz y profundidad a la idea de espacio existencial en la arquitectura<sup>14</sup>. El ideograma existencial mínimo que plantea el historiador noruego consta únicamente de “un plano horizontal atravesado por un eje vertical”<sup>15</sup>, expresión esencilizada de las direcciones que el hombre necesita para estar y orientarse en el medio. Este esquema coincide a su vez con el concepto latino de *axis mundi* (Fig. 5), explicación del orden cósmico atribuida en la antigüedad clásica a los asentamientos humanos mediante el cruce de dos ejes, el *cardo*, determinado por la estrella polar, y el *decumanus*, perpendicular al primero y que representa el curso solar este-oeste<sup>16</sup>. Por otro lado, ambas líneas también codifican el *ángulo recto* de Le Corbusier en tanto que se hacen coincidir con el centro de la figura humana erguida frente al medio natural. En ese mismo sentido, para Norberg Schulz el correlato arquitectónico de este esquema básico reside en el arquetipo de la casa, pues sirve al hombre de refugio y punto de partida para sus acciones en el mundo<sup>17</sup>. Desde ese punto de vista, la casa como espacio existencial resta importancia a los aspectos puramente visuales y racionales, los de la estética arquitectónica funcionalista, y se afianza como espacio de la acción cotidiana, encrucijada vital y lugar de ubicación en el paisaje.

Tanto la casa Norrkøping como la Johnsrud participan del citado esquema existencial como matriz de sus respectivos proyectos al asumir explícitamente la isotropía de los ejes perpendiculares referidos por Norberg Schulz. Sus brazos en cruz se extienden horizontalmente sobre el terreno, mientras que sus cuerpos centrales se proyectan verticalmente hacia el cielo en una disposición formal básica que provoca “centros, direcciones y áreas”<sup>18</sup>, por emplear el ideario topológico del espacio existencial, con los que el arquitecto cualifica ambas viviendas (Fig. 6).

Profundizando en el germen de la primera de ellas, la Norrkøping, Sverre Fehn sintetiza la casa en un sencillo ideograma propio de los argumentos de Norberg Schulz. El dibujo consta de un núcleo macizo de trazos negros que articula cuatro muros en U orientados

de la construcción, la capacidad humana de “vencer a la naturaleza”. Una buena analogía arquitectónica y literaria de dicho esquema la encontramos en *El Maestro Solness* de Ibsen, para quien la construcción de una torre se convierte en el símbolo de la victoria sobre las leyes que rigen el mundo.

16. La idea de orden cósmico aplicado a la forma construida se basa fundamentalmente en el discurrir del sol y en la conciencia de los puntos cardinales de la arquitectura de la Antigüedad. A veces el orden cósmico depende de la estructura geográfica. Por ejemplo, el paisaje de Egipto se encuentra ordenado por el eje norte-sur que forma el río Nilo y por la dirección este-oeste que representa el amanecer y el ocaso. Por su parte, en las culturas nórdicas se pensaba que la Tierra rotaba entorno a un eje sidereal abstracto de dirección norte-sur que venía determinado por la estrella polar. Norberg Schulz afirma que la cultura latina de la Roma clásica aúna ambas tradiciones, egipcia y escandinava, mediante el concepto “*axis mundi*”. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, Ambienta Architettura*, p. 28.

17. Christian Norberg-Schulz, *Los Principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, p. 98.

18. Tanto Norberg Schulz como Kevin Lynch establecen que las relaciones en el espacio existencial son fundamentalmente de índole topológica y se apoyan en conceptos tales como proximidad, separación, sucesión, continuidad y clausura, interior y exterior. Los esquemas espaciales resultantes permiten que el paisaje de la casa esté constituido por; “centros”, lugares vinculados por proximidad; “direcciones” ó “camino”, ámbitos relacionados en continuidad; y finalmente

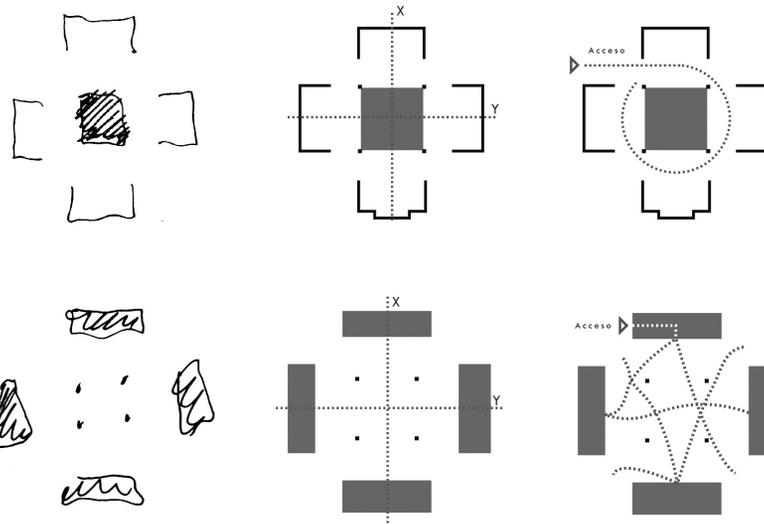
“áreas” ó “regiones”, zonas delimitadas por cerramientos ó simplemente cercadas. Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, p. 19 y ss. Y Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, p. 50 y ss.

19. En sus casas Fehn adopta el material tradicional frente al tecnológico de Jean Prouvé, constancia que se puede atribuir a la influencia de las palabras de Knut Knutsen recogidas por el nº 4 de la revista *Byggekunst* en 1961: “Debemos dejar de usar la arquitectura como un medio de expresión de los tiempos. Un nuevo material no crea por sí mismo un nuevo y mejor diseño. La arquitectura no es por tanto un muestrario de materiales innovadores ni debe servir a las ideas coyunturales de cada época. Sino que debe ser ejemplo de los valores inmutables del ser humano”, es decir, de la técnica no de la tecnología. Knut Knutsen, “People in Focus”, p. 250.

20. Argumento propuesto en Charles W. Moore, Gerald Allen y Donlyn Lyndon, op. cit. p. 87 y ss.

hacia él con los que delimita un interior abierto pero ordenado. A primera vista el centro del dibujo se corresponde con el bloque compacto de cocina y baños, pieza inspirada en los *monobloc* de Jean Prouvé con quien Fehn había colaborado en 1954, sólo que ahora materializados en ladrillo<sup>19</sup>. frente a las soluciones industrializadas de ingeniero francés. El aspecto vernáculo de esta pieza contrasta con el tecnológico de los electrodomésticos que la ocupan, síntesis de tradición y modernidad que participa de una fuerte carga simbólica representada por los cuatro elementos; agua, fuego, aire y tierra, asociados alternativamente al material y las funciones que este espacio central desempeña. A dichos elementos se suma la luz como símbolo filoromántico de la fugacidad del tiempo, gracias a la solución de cubierta en dos niveles soportados por cuatro postes exentos en las esquinas del bloque de fábrica. La abertura del cierre superior capta la luz cenitalmente y materializa la mayor participación de las dimensiones verticales en el contenido emocional del edificio<sup>20</sup>. El resultado es una estructura central abierta pero cubierta, que semeja un *impluvium* de luz posado sobre un baldaquino que encierra un cuerpo sólido, impenetrable a la mirada, del que sólo es visible una única esquina cada vez, lectura del eje vertical del edificio y de los espacios que integran su centro, intencionadamente estrechos y muy altos en contraste con la horizontalidad baja del resto de estancias que rodean su perímetro.

En ninguna de las dos viviendas mencionadas, Norrkøping y Johnsrud, los ejes principales de la forma rigen sus recorridos internos. Mientras que en la Johnsrud los recorridos son anárquicos por el carácter diáfano de su estancia central, en el modelo de Norrkøping las circulaciones provocan lecturas cargadas de simbolismo. La casa Norrkøping se distribuye alrededor de su centro siguiendo un itinerario periférico que articula las logias acristaladas y las estancias-nicho de manera alterna. La secuencia de ámbitos entrelazados conforma un atractivo circuito de cierres y aperturas. Comparado con la *promenade architecturale* de muchas obras de Le Corbusier, en las que el recorrido tiene comienzo y final definidos por la intensidad de los acontecimientos espaciales, en el caso de Fehn sólo existe un único punto de partida y llegada, el del



7 Ideogramas de Sverre Fehn y esquemas comparativos de las Norrkøping, 1964, y Johnsrud, 1968-70. [Fuente: Nasjonalmuseet - Iván I. Rincón Borrego]

acceso, al que siempre se retorna (Fig. 7). Por tanto, si el itinerario ceremonial de Le Corbusier es en su concepción finito, el de Fehn es infinito, en tanto que una vez cruzado el umbral de la casa el usuario se ve atrapado simbólicamente por las cuatro direcciones del paisaje y el movimiento circular inducido por la obra, en un eterno retorno como el de una estupa, donde los peregrinos giran y giran deteniéndose sólo en ciertos episodios arquitectónicos escogidos que son, en este caso, las estancias domésticas. A esta disposición en espiral se suma la de los tabiques móviles encargada de segregar los recorridos a voluntad del usuario<sup>21</sup>. Así, la aparente rigidez geométrica de la planta se contrarresta con las infinitas combinaciones de paneles y estancias que flexibilizan el interior hasta casi disolverlo, contingencias que propician un modo de vivir ritual y no menos evocador, autoconsciente en lo que se refiere a la orientación solar y la actividad cotidiana que se desarrolla a medida que uno gira.

El juego seductor que propone la casa Norrkøping encuentra un paralelismo elocuente en la paradoja de Heráclito citada por Platón en el *Crátilo*, cuya tesis sostiene que *ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río* pues al intentarlo su agua no será la misma, y por ende tampoco el río, ni el hombre por la experiencia

21. En palabras del arquitecto nórdico: "si quieres, el paisaje puede ser tuyo [en Norrkøping]. Gracias a los mecanismos de puertas correderas puedes apropiarte del juego y disfrutar de las estaciones y la luz". Sverre Fehn, "L'albero e l'orizzonte", pp. 32-55.

previa vivida. De forma análoga, la luz también cambia la casa al circundarla, como el agua del río debido al paso del tiempo. Para cuando uno vuelve al punto de partida, la percepción del espacio ya no es igual, ni tampoco quien la recorre por la vivencia transcurrida. Pese a ello, el visitante nunca se siente del todo desorientado en el interior pues las esquinas abiertas actúan como indicadores dentro de la espiral. Allí donde los cuatro postes soportan el baldaquino de cubierta, la estructura se alinea en la diagonal señalando el punto de giro entre estancias, hito que subraya a modo de cesura el valor de lo constructivo y de la propia esquina, en la mejor tradición arquitectónica de la modernidad, el enclave donde la vista se obliga hacia cada logia acristalada y al exterior observado a través de ellas (Fig. 8). La esquina en la casa Norrkøping es el nexo de todo, el lugar donde confluyen la geometría diagonal y la paralela, la apertura y el cierre, el interior y el exterior, la casa y el paisaje. Las cuatro logias abiertas en ángulo activan la vida en el interior, en palabras de Per Olaf, “la esquina es el lugar donde comienza y termina cada día”<sup>22</sup>, el lugar donde la arquitectura evoca y recrea el devenir del tiempo.

#### 4.

Las idas y venidas de Sverre Fehn al proyecto de Norrkøping son tan recurrentes como el movimiento pendular inducido por la propia casa y su trazado en *ángulo recto* parece esconder un magnetismo que tiene atrapado al arquitecto. En 1988 una nueva visita imaginaria al edificio le lleva a fabular un encuentro increíble con el fantasma de Andrea Palladio que describe en *El Laberinto*:

“En una ocasión hice una casa de la que decían que estaba inspirada en Palladio. Para ser honesto, por aquel entonces no estaba pensando en él. Aunque después sí me lo encontré, y mientras miraba la planta de mi casa, me dijo:

‘Sabes, la Rotonda era una broma... en aquel momento habíamos perdido el misterio del horizonte. Para nosotros fue un shock darnos cuenta de que el mundo era una esfera – era mensurable. Así decidí hacer de la Tierra un laberinto

22. Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, p. 65.

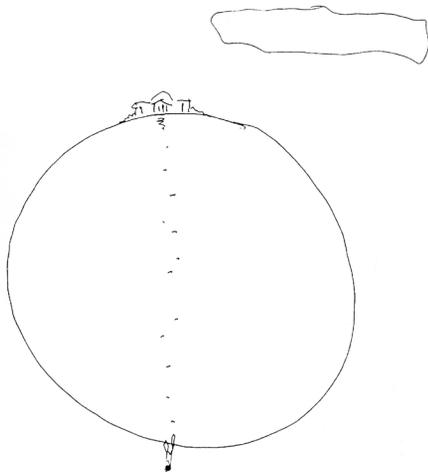


8 Sverre Fehn. Casa nº 3, *Nordisk Villa-Parade*, Norrkøping. 1964. Detalles de la esquina cerrada y abierta. [Fuente: Teigens Fotoatelier, Nasjonalmuseet]

mediante una casa de cuatro frentes. Cuando abandonas la casa mirando hacia el oeste y caminas alrededor del mundo vuelves a ella para encontrar el mismo frente del que partiste. Antes de mi obra, el desierto era el gran laberinto - si te hallas perdido en ese paraje, intentando salir de él siempre regresas al mismo punto<sup>23</sup>.

Fehn acompaña el relato con un exquisito ideograma en el que un individuo solitario parte en línea recta desde la Villa Rotonda siguiendo la senda indicada por la geometría axial del pórtico, coyuntura que le conduce sin remisión alrededor del globo, en pos del horizonte, para acabar descubriendo al final del viaje el orden misterioso que comparten el mundo y la arquitectura (Fig. 9). Ideograma y fábula profundizan en el origen de la casa Norrkøping al reflexionar acerca del modo en que la arquitectura es capaz de cifrar el mundo en un sencillo cruce de líneas, tal como había imaginado Palladio en la Rotonda, y representarlo mediante las leyes de la perspectiva renacentista capaz de atrapar el infinito en una sencilla recta, o línea de horizonte, acabando así con el misterio de la esfericidad del mundo.

23. Sverre Fehn, "The Labyrinth", sin paginar.



9 Ideogramas de la fábula *El Laberinto*, 1988. [Fuente: Nasjonalmuseet]

Las fábulas poéticas de Sverre Fehn recurren a fuentes arquitectónicas, literarias e históricas al tiempo que revisan su propia obra de manera cíclica en aras de descubrir significados renovados para su arquitectura. El ideograma de *El Laberinto* se inspira en *El Principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry, el fantástico personaje capaz de dar la vuelta a su pequeño planeta en apenas tres zancadas, pero principalmente se nutre de Jorge Luis Borges, del que Fehn declara que “tras haber leído su obra de la A, a la Z, y otras novelas, he recalado en problemas cruciales”<sup>24</sup>

Para Borges la invención de laberintos es un recurso constante y para sus lectores éstos representan enigmas que provocan la reflexión como una consecuencia seductora, intelectualmente fértil. Si bien en la antigua iconografía cretense el laberinto era una figura unicursal, un camino enredado pero sin encrucijadas, encarnado por el hilo de Ariadna, Borges lo imagina con otras muchas dimensiones y tipos de laberinto; algunos de ellos, los que más cautivan a Sverre Fehn, son extremadamente sencillos. Tal es el caso de la escena final de *La muerte y la brújula*<sup>25</sup>, cuando el detective Erik Lönnrot enuncia un laberinto reducido a una única línea recta entendida como una distancia infinitamente divisible sobre sí misma, equivalente a la que debía recorrer Aquiles para alcanzar a la tortuga. Otro caso es el de *Los dos reyes y los dos laberintos*, publicado en *El Aleph* en 1949, precisamente el relato al que el autor nórdico alude de manera implícita en su propia fábula al considerar el desierto como el más inabarcable de todos los laberintos posibles, “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso”<sup>26</sup>, que describía el rey de Babilonia.

La fábula de Sverre Fehn *El Laberinto* se nutre de los mismos conceptos empleados por Borges en sus creaciones; de la idea de infinito y del principio de orden. Por un lado, un laberinto es un lugar determinado y circunscrito, finito *per se*, cuyo recorrido interno es potencialmente infinito. Puede adoptar la forma de una línea, un desierto, un libro, un jardín, una arquitectura o un mundo entero, siempre y cuando el sujeto no se encuentre fuera de él estudiando los senderos que llevan a su centro, sino que esté en su interior resignado a no poder salir, como Asterión en su casa. Por otro lado,

24. Sverre Fehn. Cuaderno de notas, figura 3.97. Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 192.

25. Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, p. 153 y ss.

26. Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, p. 15 y ss.

27. Sverre Fehn, “The Labyrinth”, sin paginar.

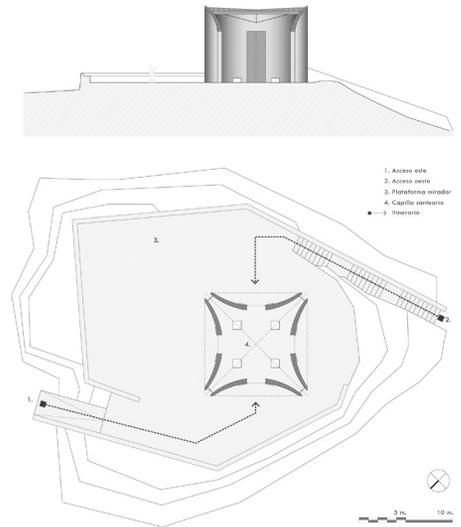
28. Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”, p. 79.

un laberinto no es un acontecimiento caótico, ni mucho menos, si no más bien al contrario, es un exceso de orden, una estructura clara en muchas ocasiones basada en una geometría estricta de la que el sujeto nunca escapa. Así sucede en *Las Mil y una Noches*, obra referente para Borges, durante la célebre velada en que Sherezade cuenta al sultán Shahriar la misma historia que están ambos viviendo en ese instante, lo que da lugar a laberinto recursivo de historias que se repiten unas dentro de otras, de pliegues y repliegues, de aperturas y cierres, de paréntesis sintácticos cual *matrioska* sin fin.

Por tanto, la urdimbre con que Borges entreteteje lo infinito y lo ordenado es la tela sobre la que Sverre Fehn hilvana su propia conversación con Palladio, de donde extrae las palabras para “hacer de la Tierra un laberinto mediante una casa de cuatro frentes”<sup>27</sup>. Esa es la Rotonda, sí, pero también la Norrkøping, que por la conjunción del movimiento deambulativo en planta y sus cuatro esquinas abiertas comprende simbólicamente el cosmos. Y aunque al principio la casa fue concebida para un habitante desconocido, parece que al cabo de los años hubiera surgido un firme candidato a ocuparla; Asterión, el imaginado por Borges, que cuando lograba salir del laberinto que era su casa, volvía a entrar en ella al descubrir que se encontraba dentro de otro laberinto mayor, el mundo, y que la noción de salida dejaba de tener sentido pues “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”<sup>28</sup>.

## 5.

Al final, del mismo modo que el protagonista de *El Laberinto* vuelve a la Rotonda, el arquitecto vuelve a Norrkøping décadas después, en 1999, con motivo del jubileo de Olav II de Noruega<sup>29</sup> y en el marco de un enunciado académico propuesto en la AHO titulado *Kapellet i Olavsundet*<sup>30</sup>, cuando recibe el encargo de proyectar junto a sus alumnos una pequeña capilla en la costa de Ny-Hellesund que no se llega a construir (Fig. 10). El proyecto de santuario se emplaza en una escarpada lengua de terreno frente al Mar Báltico, un paisaje que recuerda al de *La fortaleza de vardohus* retratada por el noruego Peder Balke hacia 1870. El conjunto consta de dos piezas diferenciadas; una plataforma de trazos geomórficos hecha con la



10 Sverre Fehn. Capilla a San Olav II, Ny-Hellesund, 1999. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

29. Olaf II, El Santo, es el responsable de la reunificación de los pequeños clanes, jarls, en que queda dividida Noruega tras la derrota ante las fuerzas suecas y danesas de la batalla de Svolder en el año 1000. Primero fue nombrado rey por los jefes de las tierras altas del centro del país. Después derrotó al jarl Svein Hakonsson, erigiéndose soberano de Viken y Agder. Luego tocó el turno de Trondelag, convirtiéndose en rey del centro y el sur de Noruega. Tras acordar la paz con el monarca de Suecia Olaf Skötkonung, Olaf II conquistó Halogaland, la parte más septentrional de Noruega, logrando unificarlas por primera vez. Finalmente se hizo con la soberanía de las islas Órcadas y fue canonizado en 1164 por Alejandro III.

pedra del lugar y un templete de hormigón y madera depositado sobre ella. Su volumen alberga una única estancia sensiblemente cúbica de 11 metros de lado, orientada a 45º respecto a los ejes cardinales como lo está la Villa Rotonda. Cada lado del cubo lo forma una pantalla cóncava de hormigón blanco que se afila en sus extremos para dejar libres las esquinas del volumen, donde se abren huecos rasgados en vertical. Sobre las cuatro pantallas descansa a su vez una estructura de madera laminada con vigas en las diagonales, y en el eje de simetría de cada frente hay un único hueco de esbeltas proporciones, cuatro puertas en total con las que despertar la memoria de *El Laberinto*.

El funcionamiento del conjunto sería sencillo, no habría signo religioso alguno, únicamente cuatro bancos de piedra dispuestos en cuadrícula para secundar las diagonales y apuntar hacia los huecos rasgados en los vértices. No habría cerraduras ni llaves, siempre estaría abierto, como un altar en la naturaleza dedicado a la contemplación de las “cuatro esquinas del mundo”<sup>31</sup> tan perseguidas por Sverre Fehn. En la concavidad exterior de sus muros, las sombras dibujarían la posición de la Tierra respecto al Sol, como en un gran observatorio astronómico mogol.

Sverre Fehn proyecta la capilla a San Olav II en la piel del fantasma de Andrea Palladio para cerrar el círculo abierto en la casa Norrkøping: “el paisaje se transforma en un escenario gracias a la estructura, la luz y los huecos que enmarcan fragmentos de horizonte”, fragmentos que se recorren con el paseo de la mirada, en los que “te quedas atrapado por la urdimbre de leyes que rigen el universo simbolizadas por el océano”<sup>32</sup>, leyes que hace visibles la arquitectura. Ahora, sólo resta imaginar a Asterión en el centro del santuario, preguntándose incauto si aventurarse a cruzar el umbral y poner un pie en el camino, justo antes de caer en la cuenta de que en realidad no hace falta, porque el viaje sugerido por *El Laberinto* ha sido cifrado en la obra. El edificio impele la mirada hacia el mar, equidista del éntasis imaginario que es la línea de horizonte. La arquitectura se lo dice, porque en ella descansa simbólicamente el peso inabarcable del firmamento y las reglas que lo dictan.

30. Sverre Fehn desarrolla este ejercicio académico en colaboración con Ingrid Juell Moe y con diversos alumnos de la AHO. Su resultado es una pequeña publicación titulada Sverre Fehn Kapellet I Olavsundet, que permanece casi desconocida hasta que en 2008, cuando aparece en el catálogo de la última gran exposición monográfica sobre Fehn que realiza el Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño.

31. Sverre FHN; “Chapel in Olavsundet”, p. 122.

32. *Ibidem*, p. 122.

## **El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua.**

José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés

DOMÍNGUEZ, Luis Ángel: *Alvar Aalto. Una arquitectura dialógica*, Col·lecció: Architectonics. Mind, land & society. Barcelona: Edicions UPC, 2003.

GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2009.

JOVÉ SANDOVAL, José María: *Alvar Aalto. Proyectar con la naturaleza*. Valladolid: UVa, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.

MACKEITH, Peter y SMEDS, Kerstin: *The Finland pavilion. Finland at the Universal Expositions, 1900-1992*. Helsinki: Kustannus Oy City, 1992.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto: the decisive years*. New York, Rizzoli, 1986.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*. Madrid: Editorial El Croquis, 2000.

WESTON, Richard: *Alvar Aalto*. London: Phaidon, 1995.

## **El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn.**

Iván I. Rincón Borrego

BORGES, Jorge Luis: "La casa de Asterión" en *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1949).

BORGES, Jorge Luis: "La muerte y la brújula" en *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial, 2003 (1944).

BORGES, Jorge Luis: "Los dos reyes y los dos laberintos" en *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1949).

FEHN Sverre: "L'albero e l'orizzonte", *Spazio e Società* (Milán), n. 10, (1980) 32-55.

FEHN, Sverre: "The Labyrinth" en *Architecture and Body*, Nueva York: Rizzoli, 1988.

FEHN, Sverre: "How our Dimension Are Born" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.): *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.

FEHN, Sverre: "About Rationalism of Spiritual Content" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.): *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.

FEHN, Sverre: "Chapel in Olavsundet" en YVENES, Marianne y MADSHUS, Eva (ed.): *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*, Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008.

FEHN, Sverre: *Sverre Fehn Kapellet I Olavsundet*, Oslo: AHO, 2000 (Inédito).

FJELD, Per Olaf: *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, Nueva York: Rizzoli, 1983.

FJELD, Per Olaf: *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*, Nueva York: The Monacelli Press, 2009.

KNUTSEN, Knut: "People in Focus" en Michael ASGAARD ANDERSEN (ed.): *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*, Nueva York: Routledge, 2008.

LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires: Ediciones Infinito-Nueva Visión, 1974.

NORBERG SCHULZ, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona: Herman Blume, 1975.

NORBERG SCHULZ, Christian: *Genius Loci. Paesaggio, Ambienta Architettura*, Milan: Electa, 1979.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura Occidental*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999 (1979).

NORBERG SCHULZ, Christian: *Los Principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté, 2005 (2000).

NORBERG SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro: *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, Milan: The Monacelli Press, 1997.

PALLADIO, Andrea: *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid: Ediciones Akal, 1988.

PETRI, Mathilde: "Sverre Fehn: arkitekturteori", *Skala*, n. 23, (1990), 12-17.

PLATÓN: *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen II: Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*, Madrid: Editorial Gredos, 2003.

RINCÓN BORREGO, Iván I. *Sverre Fehn. La forma natural de construir*, Valladolid: ETSAV, 2010. (Inédito)

RINCÓN BORREGO, Iván I. "Arquitectura nórdica en la segunda mitad del Siglo XX: La búsqueda de una identidad moderna". *Januario Godinho. Leituras Do Movimento Moderno*. Oporto: Centro de Estudios Arnaldo Araujo, 2012, 191 - 202.

RINCÓN BORREGO, Iván I. "The Skin, the Cut, the Bandage. Legado y crítica en Sverre Fehn". *critic|all I. International Conference on Architectural Design & Criticism*. Madrid: critic|all PRESS., 2014, 978 - 986.

SILOW, Sven: "Nordiske villaer", *Arkitekten Dansk*, n. 17, (1964).

TEMPEL, Egon: "Warum Bauausstellungen?", *Werk, Bauen + Wohnen* (Zurich), (diciembre 1964) 461.

W. MOORE, Charles, ALLEN, Gerald y LYNDON, Donlyn: *La casa: forma y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

### **Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica.**

Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo

AALTO, Alvar; *The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939 Vol.3, Viipuri City Library, Turun Sanomat Building, and Other Buildings and Projects 1927-1929*, New York: Garland, 1994.

AALTO, Alvar; *The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939 Vol.4, Paimio Tuberculosis Sanatorium, City of Turku 700th Anniversary Exhibition, Standard Furniture, and other buildings and projects 1929-1930*, New York: Garland 1994.

ASENCIO-WANDOSELL, Carlos: *Fisac. Ensamblaje con vacíos. 1959-68.*, Madrid: Editorial Rueda S.L., Madrid, 2004.

CANOVAS, Andrés (Ed. a cargo de): *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, Madrid: Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997.

DELGADO ORUSCO, Eduardo: *Alvar Aalto en España*, Madrid: Casimiro libros, 2013.

DELGADO ORUSCO, Eduardo: *iBendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*, Madrid: Ediciones asimétricas, 2013.

FISAC, Miguel: *Carta a mis sobrinos, estudiantes de arquitectura*, Ciudad Real: Fundación Miguel Fisac, 2007.

FISAC, Miguel, "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual", *Árbor*, n.39. Marzo, 1949 pp.379-390. Eduardo Delgado Orusco, *iBendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*. Ediciones asimétricas, Madrid 2013, pp.62-63.

GONZALEZ BLANCO, Fermín (Ed. a cargo de): *Miguel Fisac. Huesos varios*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

MORALES, Felipe (Ed. a cargo de): *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*, Madrid: Librería Europa, 1960.

MORALES SARO, María Cruz: *La arquitectura de Miguel Fisac*, Ciudad Real: Ed Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 1979.

PORPHYRIOS, Demetri; "Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto", en D. Dunster (ed.) *Architectural Monographs nº 4. Alvar Aalto*. Academy Editions, London, 1978.

REED, Peter (Ed. a cargo de): *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, Nueva York: The Museum of Modern Art, New York, 1998.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto The Decisive Years*, New York: Rizzoli International Publications, 1986.