

La ordenación del espacio en la planta baja de la Casa de Suecia

The ground floor arrangement in the House of Sweden
Ismael Amarouch García

Recibido: 2020.04.30

Aceptado: 2020.06.17

Ismael Amarouch García

Universidad Politécnica de Madrid
 paraisma@gmail.com

Arquitecto y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, donde actualmente realiza la tesis doctoral. En esta universidad ha realizado ayudas a la docencia desde 2014. Asimismo ha colaborado en la "serie de libros 14 Km" desde 2015; ha sido becario del GIVCO (Grupo de Investigación de Vivienda Colectiva) en 2018, y ha sido coordinador de las investigaciones del MCH (Master of Collective Housing) en 2019. En el ámbito profesional, combina el trabajo en oficinas de arquitectura con la actividad independiente, destacando su primer premio en el concurso nacional "Renove Fuencarral" (COAM, 2015).

Resumen

En torno a 1950, la comunidad sueca residente en Madrid encarga al arquitecto Mariano Garrigues la construcción de la Casa de Suecia. Con relación a su programa de necesidades, el edificio debía albergar un hotel de viajeros, en sus plantas superiores; oficinas comerciales, en las intermedias, y el Centro Escandinavo y otros servicios complementarios, en las inferiores. Con relación a sus aspectos representativos, debía erigirse como un referente de la cultura escandinava, ofreciendo en su interior un ambiente genuinamente nórdico.

El objeto específico de este estudio es la planta baja: un lugar complejo que se constituye no sólo como soporte constructivo del edificio, sino también como su alimento funcional y simbólico; donde se produce la intersección entre los flujos de la ciudad y los usos de plantas superiores, y donde, además de las múltiples funciones que allí tienen cabida, los accesos se resuelven aprovechando el desnivel del terreno. El artículo propone tres argumentos clave para comprender las órdenes establecidas en este tablero de juego: una estructura diáfana de acero laminado (cuadrícula), una concepción del espacio en movimiento (itinerarios) y una presencia activa de los muebles (objetos), como mediadores vitales entre la construcción y las personas.

Palabras clave: Casa de Suecia; planta baja; cuadrícula; itinerarios; objetos.

Abstract

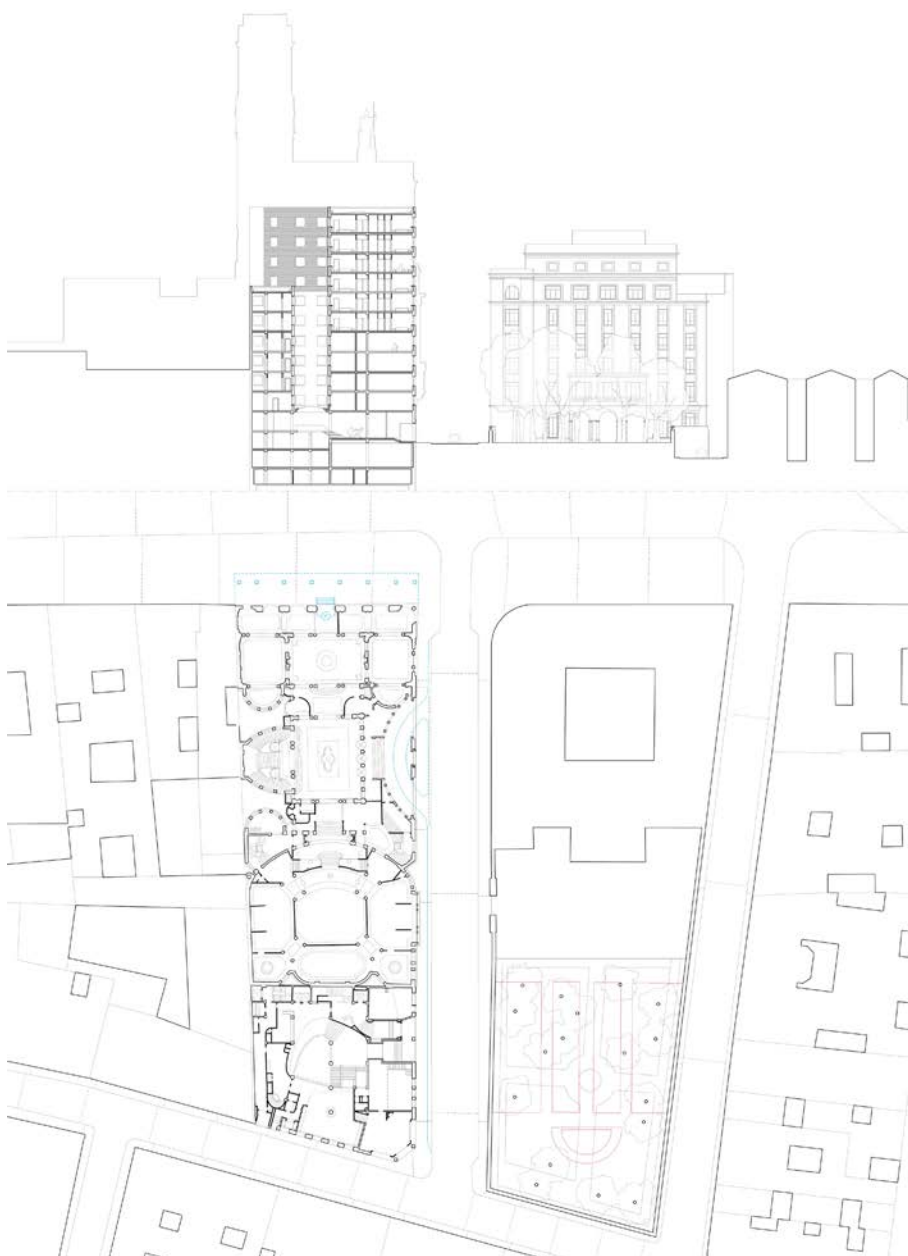
Around 1950, the Swedish community residing in Madrid commissioned the Spanish architect Mariano Garrigues to build the House of Sweden. According to its needs program, the building was to house a hotel, on its upper floors; some commercial offices, in the intermediate ones, and the Scandinavian Center and other complementary services, in the lower ones. According to its representative aspects, the building should establish itself as a benchmark of Scandinavian culture, providing a genuinely Nordic atmosphere inside.

The particular focus of this study is the ground floor: a complex place becoming not only as a constructive support for the building, but also from a functional and symbolic point of view; where the urban movements and the upper floors' uses are linking, and where, in addition to the multiple functions that have a place there, their entrances have been settled using the slope of the land. The aim of this article is to present three key arguments as the main orders that play a significant role in the game board: a wide span structure made of laminated steel (grid), a dynamic understanding of space (paths), and an active presence of furniture (objects), as a vital mediator between construction and people.

Key words: House of Sweden; ground floor; grid; paths; objects.

Introducción

Con la apertura en 1917 de la calle Marqués de Casa Riera, en la finca homónima situada entre las calles de Alcalá y del Marqués de Cubas, se iniciaba el proceso para la construcción del Círculo de Bellas Artes, entre 1923 y 1926. El monumental edificio no ocuparía toda la extensión de la calle particular, por lo que, al sur, en la confluencia con la calle de los Madrazo, un solar de 710m² quedó muchos años vacante hasta que, en torno a 1950, la comunidad sueca residente en Madrid, después de adquirir la propiedad, promueve la construcción de la Casa de Suecia¹ (Fig. 1). El edificio debía albergar un hotel de viajeros, en sus plantas superiores; oficinas comerciales, en las intermedias, y el Centro Escandinavo y otros servicios complementarios, en las inferiores.



- 1 Ismael Amarouch, “El arte de la discreción: Casa de Suecia en Madrid”, en *Pioneros de la arquitectura moderna española: la arquitectura como obra integral*, coord. Teresa Couceiro (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2017), 190-209.

Figura 1. Plano de emplazamiento de la Casa de Suecia. Elaboración propia.

Como hogar de los suecos en Madrid, el edificio debía, por un lado, ser la mejor representación de la cultura escandinava y, por otro, ofrecer un clima y un ambiente genuinamente nórdicos. Para ello, el gobierno español fomentaría una colaboración entre firmas comerciales suecas y españolas, permitiendo la importación de materiales, instalaciones y mobiliario del país escandinavo.

- 2 **Titulado por la Escuela de Madrid en 1928, Mariano Garrigues Díaz-Cañabate (Madrid, 1902-1994), perteneció a ese grupo de arquitectos situado temporalmente entre la generación del 25 (Lacasa, Sánchez Arcas, Bergamín, etc.) y la de la primera posguerra (Sota, Fisac, Oiza).**
- 3 **Pertenecía al Gabinete Técnico de la Ciudad Universitaria desde 1940; acababa de concluir su primera gran obra pública, el Banco Exterior de España y se hallaba inmerso en otros proyectos importantes como el Hospital Anglo-Americano o la Embajada de los Estados Unidos de América.**
- 4 **Desde su designación en 1935 como arquitecto del Ministerio de Industria y Comercio, pudo viajar con frecuencia a ciudades como Roma, París, Londres, Nueva York y, por supuesto, Estocolmo.**
- 5 **Ismael Amarouch, *loc. cit.***
- 6 **En el Servicio Histórico de la Fundación COAM, con la siguiente signatura: MGD/P013/02-05.**
- 7 **El fotógrafo Juan Miguel Pando Barrero documentó todo el proceso de construcción. La primera fotografía que se conserva en su archivo (PAN-059799) es del 1 de septiembre de 1953, fecha probable en la que se habría iniciado la excavación del solar.**

Figura 2. Obras en la Casa de Suecia (04-06-1954). Archivo Pando: PAN-062840.

El encargo recae en Mariano Garrigues², un arquitecto experimentado³ que aunaba un interés particular por los engranajes del oficio (la relación entre industria, construcción y cliente; la investigación sobre los materiales; la coordinación de profesionales, etc.), con buen conocimiento del panorama europeo general⁴ y del caso escandinavo, en particular⁵.

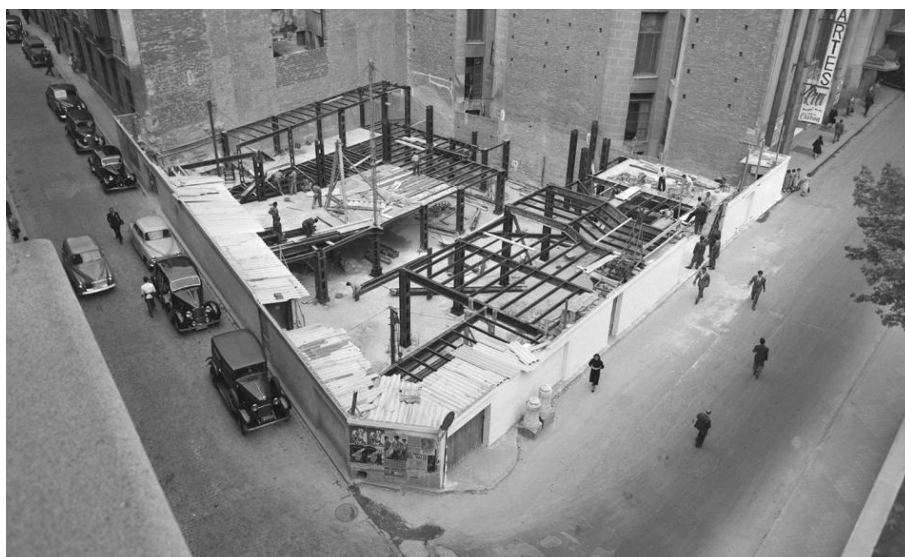
El estudio sobre la Casa de Suecia se centra en la planta baja, al constituirse este ámbito no sólo como el soporte estructural y constructivo del edificio, sino también como el alimento funcional de todo el programa desarrollado en las plantas superiores, asumiendo además la transición entre lo público y lo privado y el contacto con el terreno.

La estructura (cuadrícula), los movimientos (itinerarios) y el mobiliario (objetos) son los tres órdenes principales que, superpuestos, intervendrán en este tablero de juego.

Cuadrícula

Los primeros planos de la Casa de Suecia de que se tiene constancia, datan de marzo de 1953. Los dos alzados y las dos secciones que se conservan⁶ parecen formar parte de la documentación del proyecto con la que se obtuvo la licencia urbanística. A partir de entonces, se habría encargado a Eduardo Torroja tanto el cálculo como el diseño de la estructura del edificio, en acero laminado.

Tras el cálculo de la cimentación y los primeros trabajos de excavación⁷, el plano de replanteo está listo en el mes de octubre de 1953. En una de las fotografías del proceso de construcción, tomada en junio de 1954 y correspondiente a los inicios del montaje de la estructura metálica), puede apreciarse tanto la geometría del solar como la ubicación de los soportes verticales (Fig. 2).



La forma del solar procede de un trapecio irregular, próximo al cuadrado. La longitud de los lados oscila entre los 22,82 y los 29,75 metros; la medida de los ángulos, entre 74 y 106°. El centro de coordenadas se fija en el vértice del ángulo agudo, el situado entre las calles de Marqués de Casa Riera y Los Madrazo. Al practicarse un pequeño corte en la esquina, dicho vértice queda fuera de la alineación oficial.

La posición de los otros tres vértices se obtiene por sucesivos cálculos trigonométricos, realizados en el sentido de las agujas del reloj.

La superficie del solar se divide en veintiséis cuadriláteros y un pentágono (correspondiente a la esquina achaflanada). Estas 27 divisiones coinciden con las áreas de reparto de las cargas estructurales. Los puntos de intersección entre las líneas trazadas definen la posición de los 45 soportes del edificio.

El reparto de superficies asemeja una cuadrícula porque establece un sistema de coordenadas sin jerarquías, pero en el que, sin embargo, la imposición de una malla ortogonal estricta no se da: las divisiones resultan ser figuras semejantes, pero no iguales, y ninguna de las líneas estructurantes unen dos lados opuestos del solar, sin antes quebrarse o romperse. Se produce, por tanto, una mediación entre la abstracción geométrica y las características topológicas del solar, entre el *studium* y el *punctum*⁸.

Las líneas estructurantes se forman por agrupación de segmentos paralelos y perpendiculares a los límites del solar, dibujando una retícula incompleta. Las distancias entre las líneas son variables; pero siendo algunas de hasta 8 metros, en el lado de la alineación con Marqués de Casa Riera, nos avanzan unas luces estructurales de considerable cuantía.

Efectivamente, uno de los requisitos iniciales del proyecto era contar con una estructura ligera, de pocos y puntuales soportes, que facilitase la coexistencia en el edificio de usos tan dispares como el hotel y las oficinas, en las plantas superiores, y el restaurante, los salones sociales o la sala de reuniones, en las inferiores⁹. De esta manera, ligereza y diafanidad se ofrecían como aliados en la ordenación de las circulaciones y las estancias de uso colectivo de la planta baja, donde las condiciones de flexibilidad y visibilidad son tan necesarias.

Torroja y Garrigues se pudieron conocer a través de Modesto López-Otero, bien en la antigua Escuela de Arquitectura, a finales de los años veinte (cuando Torroja organiza unas clases especiales sobre el empleo del hormigón armado como moderno material de construcción¹⁰), o bien durante las obras de la Ciudad Universitaria¹¹. Es durante la posguerra cuando Torroja, quien ya era considerado un maestro en las estructuras laminares de hormigón, emprende un camino experimental en el campo del acero¹², fundando la empresa OMES: Obras Metálicas Electro-Soldadas. Dos razonamientos alentaban la iniciativa. Por un lado, en todas aquellas construcciones en las que las tracciones eran reseñables, el acero se imponía como material más adecuado que el hormigón. Por otro, frente a las antiguas uniones roblonadas, la por entonces moderna soldadura eléctrica permitía uniones más complejas y delicadas, así como unos ensambles más compactos y de menor volumen. De esta manera, igual que en un enlace monolítico, las cargas del forjado se podían transmitir con naturalidad, isostáticamente¹³.

La estructura de la planta baja se dibuja con todo detalle en mayo de 1954 (Fig. 3). El sistema se fundamenta en tres órdenes: soportes compuestos, jácenas pasantes y vigas secundarias. Procedamos muy brevemente a su descripción. Los soportes están conformados por dos perfiles UPE, enfrentados entre sí, con las alas hacia fuera.

8 Christoffer Harlang, "Studium y Punctum", en *Espacios nórdicos, Nordic Spaces* (Barcelona: Elisava, 2001), 19-29.

9 Mariano Garrigues, "Casa de Suecia en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 182 (1957): 2.

10 Modesto López-Otero, "Eduardo Torroja y los arquitectos", *Revista Nacional de Arquitectura* 31 (1955): 37.

11 Torroja se ocupa desde 1928 de las estructuras no sólo de los edificios docentes, sino también de las obras de ingeniería civil como los viaductos "de los Quince Ojos" y "del Aire".

12 De esta época son los hangares de Barajas, Cuatro Vientos y Torrejón de Ardoz.

13 Eduardo Torroja, "Madera y acero", en *Razón y ser de los tipos estructurales*, ed. José Antonio Torroja (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), 51-67.

La unión entre ellos se realiza con presillas. Tanto las jácenas como las vigas son perfiles IPE. La unión de las jácenas a los soportes se realiza por su eje central, garantizándose así la continuidad de los perfiles en dos direcciones del espacio. Por último, las vigas mantienen entre ellas una distancia constante de 80 centímetros.

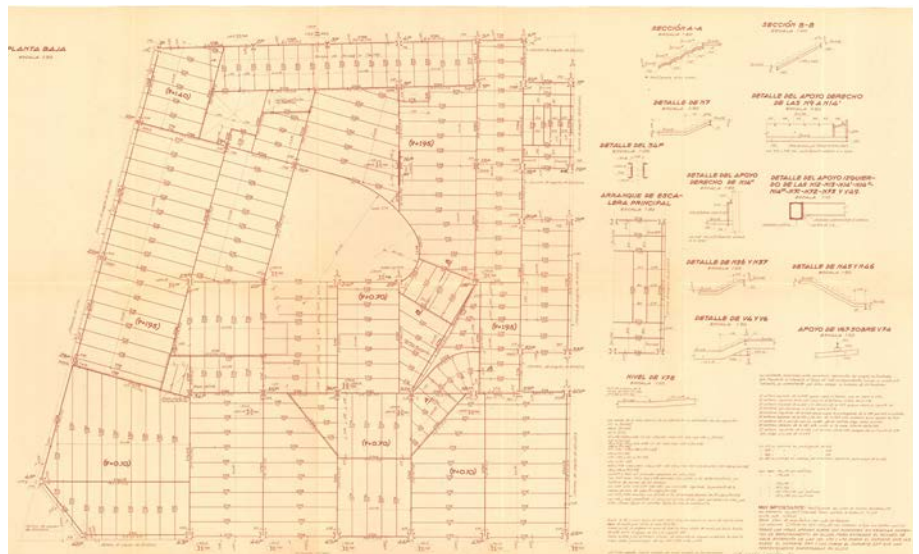


Figura 3. Estructura de la planta baja de la Casa de Suecia (02-05-1954). Archivo Torroja. (CEDEX-Cehopu). ETM-377/Caja 122/01-17.

En la definición de la urdimbre estructural, aparecen nuevas directrices, algunas de ellas curvas. Un vacío principal, delimitado precisamente por una figura curva, se perfila en el centro de la planta; otros tres, más secundarios, en uno de los laterales. Asimismo, el documento revela una discontinuidad del plano horizontal que, tanto las cotas marcadas sobre el dibujo principal como los detalles de formación de escaleras, confirman.

Itinerarios

A pesar de que Torroja advierte que las estructuras soldadas requieren de “un tratamiento y una técnica especiales que el proyectista y el constructor han de conocer a fondo”,¹⁴ el montaje se realiza en apenas siete meses¹⁵, entre junio y diciembre de 1954. A finales de 1955, el edificio está prácticamente terminado y en el mes de septiembre de 1956 se dibujan, con ocasión de la inminente inauguración, los planos de definitivos.

14 *Ibidem*, 64

15 Pedro Cuevas Zarabozo, “La Casa de Suecia y su nuevo edificio”, *ABC*, 19 de octubre de 1956, 24.

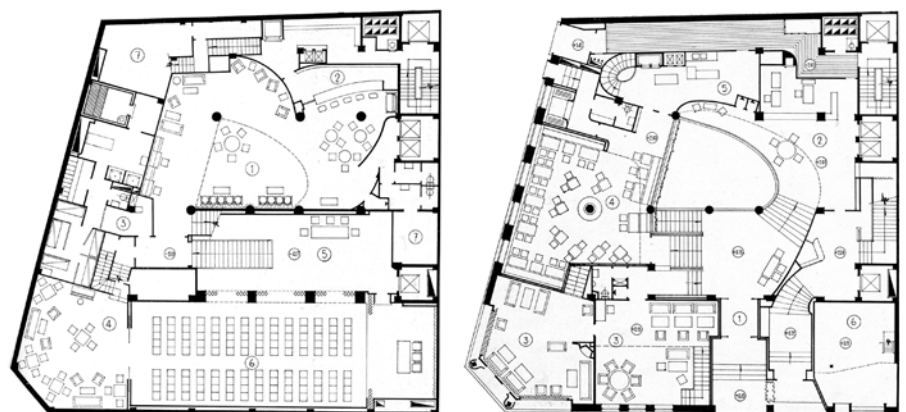


Figura 4. Sótano-entrepunta y planta baja de la Casa de Suecia. *Revista Nacional de Arquitectura* 182 (1957): 2-3.

1. Salón Hotel.
2. Bar Hotel.
3. Baños señores (B.S.F.).
4. Centro Expositivo.
5. Frontón sala conferencias.
6. Sala conferencias.
7. Unidades acondicionadas.

1. Entrada Hotel.
2. Recepción Hotel.
3. Centro Expositivo.
4. Restaurante.
5. Restaurante-Oficina.
6. Local comercial.

Al observar las plantas inferiores (Fig. 4), se advierte la numerosa presencia de escaleras que el dibujo de la estructura vaticinaba. Las escaleras son expresión de movimiento. Las situadas a la derecha, en la medianera contigua al Círculo de Bellas Artes, son, junto a los ascensores, el inicio de un viaje vertical por todo el edificio. Mantienen, por tanto, una cadencia constante y un ritmo predeterminado. En cambio, las distribuidas por el resto de la planta crean conexiones entre espacios situados a no muy distinto nivel, formando parte de un mismo ámbito general. Dibujan trayectorias abiertas a posibles itinerarios.

El recorrido en que se basan los itinerarios se estructura en secuencias: lugares cuyo tránsito se prolonga durante un tiempo determinado. Las escaleras, los accesos y el vestíbulo pasan por ser estos espacios intermedios¹⁶.

El movimiento se explica desde esta condición de espacios públicos en transición; pero también desde la consideración de la topografía, como medio para diferenciar los accesos y desde el deseo de asignar a cada uno de los ámbitos interiores, la altura correspondiente a la función que desempeñan.

La primera etapa del itinerario comienza en una vía importante, la calle de Alcalá¹⁷; continúa por otra secundaria, la del Marqués de Casa Riera, y finaliza en la entrada principal de la Casa de Suecia. Desde la distancia, el edificio de Garrigues se muestra en escorzo, al fondo de una perspectiva enmarcada por la calle particular. Esta distancia genera una expectativa de emprender el camino de aproximación al edificio.

La entrada aparece como el único vano de acceso abierto en la sobria fachada del edificio. Aunque es contigua a la del Círculo de Bellas Artes, entre ambas, media una tienda que será el único local de la planta baja con acceso directo desde la calle. La entrada es única, pero es doble: concentra los accesos al hotel y a las oficinas. Aunque ambas puertas también son dobles, el espacio de umbral en uno y en otro es diferente, atendándose, de un lado, a su carácter público y, del otro, al privado. El umbral de entrada al hotel es un espacio profundo en el que hay que subir un primer peldaño, desde la calle, y cuatro más antes de llegar a la puerta. Por el contrario, el de entrada a las oficinas es un espacio poco profundo y ligeramente abocinado, con apenas dos escalones.

Si elegimos la opción de entrar al hotel, llegaremos, tras una zona de cortavientos, al vestíbulo de la planta baja: una primera zona de recepción situada entre el vacío central y varias escaleras. La primera de ellas, a la izquierda, baja al Centro Escandinavo: conjunto de salones sociales conectados directamente entre sí. Los dos salones principales ocupan, respectivamente, un local situado del lado de la calle de Marqués de Casa Riera y otro situado en la esquina con vuelta a Los Madrazo.

El primer de estos salones dispone de un altillo al que se sube por una escalera secundaria, contigua a la fachada; el segundo salón, por su parte, conecta con un tercero, ubicado en el primer sótano, el cual, a su vez, se abre a la sala de conferencias. Este gran espacio de reunión colectiva ocupa toda la extensión de la fachada principal y marca el final de la segunda etapa del itinerario.

16 Paloma Gil, "Intermedios", en *Luces del norte: la presencia de lo nórdico en la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Nobuko, 2014), 36-57.

17 Históricamente, la entrada oficial de viajeros a Madrid. Como tal, durante el siglo XIX, aparece descrita en los diarios de George Ticknor, Richard Ford o Józef Feliks Zieliński.

Para volver al vestíbulo de la planta baja desde la sala de conferencias, primero habremos de salir de ella, por cualquiera de sus tres vanos laterales, a un pequeño vestíbulo central. Desde aquí tomaremos una escalera lineal, de suave pendiente, desarrollada en dos tramos desiguales. El primero de ellos, el de mayor longitud, nos lleva hasta la entreplanta inferior, donde entre otros usos se ubican, el *bastu* (tipo de sauna sueca), el bar y el salón del hotel, estos dos últimos espacios en continuidad. El salón del hotel, al estar situado en el vacío central, es el espacio de mayor altura de todo el edificio.

Después de una breve parada en la entreplanta, retomaremos el camino de regreso al vestíbulo central, volviendo sobre nuestros pasos y subiendo por el segundo tramo de la escalera lineal, a la que ya nos hemos referido antes. Una vez allí, si giramos 180°, el ascenso se prolonga en otra escalera, algo más ancha y de menor longitud, que lleva hasta el restaurante Bellman. Finalizado el ascenso, la perspectiva hacia el vacío central ofrece

“una sensación de amplitud, por encima de la exigüidad del espacio disponible”¹⁸ (Fig. 5).

Entrar al restaurante supone finalizar la tercera etapa del itinerario.

18 Mariano Garrigues, *op. cit.*, 2.

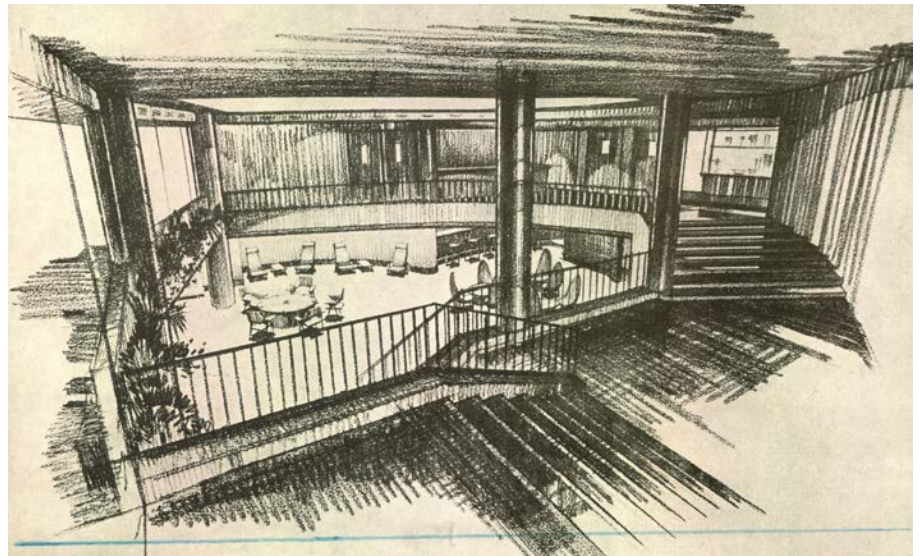


Figura 5. Perspectiva del vacío central desde la entrada al restaurante Bellman (28-09-1956). Archivo General de la Administración: 33-01417-00018.

El *office* del restaurante se prolonga en una escalera que comienza curva y termina recta, en el segundo sótano; en este nivel inferior del edificio, además de la cocina, se ubican las instalaciones y los almacenes generales. Pero si en vez de pasar al *office*, tomamos un camino en recodo a la izquierda, hallaremos salida a la calle, no sin antes atravesar, primero, una zona de servicio equipada con un pequeño aseo y un guardarropa y bajar, después, por una escalera de cuatro peldaños.

Ya en la acera, el reingreso al edificio puede efectuarse por la entrada de servicio, contigua al restaurante. Subiremos así por una galería en rampa que discurre en paralelo a la medianera de menor altura. Tras un breve recodo, la galería enlaza con el ascensor y la escalera de servicio, justo en el encuentro con la medianera de mayor altura. Inmediatamente antes, dos puertas se ofrecen como vías alternativas. La situada a la izquierda da acceso a un pequeño oficina de instalaciones, pero la de la derecha comunica con la recepción del hotel: es una puerta trasera. Como el vestíbulo de entrada, con el que se encuentra en continuidad, la recepción del hotel ocupa una posición estratégica.

Por un lado, la recepción del hotel es el lugar donde se encuentran los dos ascensores principales del edificio. Por otro lado, es un espacio que, aunque de apenas tres metros de altura, se asoma al vacío central (desde una curva convexa formada por dos arcos de circunferencia cuyos centros pueden descubrirse en el plano de estructura), prolongando el campo de visión horizontal en el restaurante, situado enfrente. Es en este espacio de transición donde finaliza la cuarta etapa del itinerario.

La conexión entre la recepción del hotel y el vestíbulo principal se realiza por una escalera emplazada entre dos curvas cónicas. No tomaremos, sin embargo, este camino y sí abriremos, en cambio, la puerta que comunica con el portal de las oficinas: un tercer vestíbulo que, por ser más privado, se halla independizado del resto de espacios. Dos escaleras ofrecen sendas vías de escape. De un lado, la que arrancando aquí prosigue en las plantas superiores: la escalera principal del edificio; del otro, la que, en dos tramos, el primero de ellos curvo y el segundo recto, nos devuelve hasta el umbral de la entrada: el lugar donde finaliza la quinta y última etapa de un recorrido caracterizado por las idas y las vueltas.

Objetos

En 1919, la *Svenska Slöjdföreningen* (Sociedad Sueca de Artesanía y Diseño Industrial) publicó "Buenos artículos cotidianos"¹⁹, un escrito del historiador de arte Gregor Paulsson que tuvo una gran repercusión en los países nórdicos. De hecho, el título se convirtió en el lema que permitió el avance del diseño escandinavo moderno, durante el período de Entreguerras²⁰. En materia del hogar, este progreso se fundamentó en el principio de no exclusión entre realidades: lo artesano y lo industrial; lo bello y lo funcional; lo antiguo y lo moderno o lo local y lo foráneo encontraban en la sencillez, la calidad y el sentido práctico su razón de ser.

El papel de los objetos como mediadores vitales entre la construcción y las personas puede estudiarse en dos ambientes de la Casa de Suecia que ya hemos visitado: el salón-bar del hotel y el restaurante Bellman.

El salón y bar del hotel (Fig. 6) es un espacio de recovecos, en absoluto lineal, en el que las paredes rectas se alternan con las curvas y en el que los empanelados de madera predominan sobre la pintura blanca y los pequeños acentos de mármol.

Asimismo, el suelo, en toda su extensión, se reviste de moqueta, quizás de un color verde oliva, mientras que las columnas que cubren los perfiles estructurales de acero laminado, se revisten con un material liso y mate de aspecto, que podría ser un linóleo de color negro. Con relación a estos dos últimos materiales, recordemos las cualidades aislantes y térmicas, del primero, y el tacto suave y agradable, del segundo.

La presencia de los objetos es quizá el indicador más fehaciente del carácter doméstico de la sala. Primero, con el soplo de vida que dan las plantas. Aparecen, puntualmente, en algún tiesto de mimbre, pero, sobre todo, en una jardinera continua que, desde arriba, se asoma al vacío central (puede apreciarse en la perspectiva del vacío central desde la entrada al restaurante Bellman). Segundo, con el mobiliario, procedente de *Nordiska Kompaniet*²¹ y, más concretamente, de la serie *Triva*, de 1952²².

19 Gregor Paulsson, "Better Things for Everyday Life", en *Modern Swedish Design. Three Founding Texts*, ed. Lucy Creagh, Helena Kåberg y Barbara Miller Lane (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2008), 72-125.

20 El escrito se publica justo después de la llegada al poder del Partido Socialdemócrata Sueco (1917), de la Exposición del Hogar (*Hemutställningen*, 1917) y antes del impulso que supuso la Exposición de Estocolmo, (*Stockholmsutställningen*, 1930), en la que Paulsson participó.

21 Siguiendo el ejemplo de otras ciudades, como París y Londres, la empresa *Nordiska Kompaniet*, se estableció como grandes almacenes de Estocolmo en 1915, construyendo un edificio de varias plantas en el centro de la ciudad, en la calle Hamngatan.

22 Procedente de la expresión *att trivas* ("prosperidad"), *Triva* fue el nombre con el que el arquitecto sueco Elias Svedberg lanzó una colección de muebles asequibles y de fácil montaje destinados a la nueva sociedad de posguerra, anticipándose con ello unos años a lo que posteriormente fue IKEA.

En la zona de salón, el confort lo ofrecen los conjuntos de sillones, butacas y sofás, situados junto a las mesas de café. Alejados del ruido del bar, pequeños ambientes de estudio, con sillas y estanterías de madera, encuentran su sitio, junto a la pared.

Los sillones son un diseño de Bengt Ruda. En ellos, el tono oscuro de las patas y los brazos, lacados ambos en madera, contrasta con el color naranja del tapizado de asientos y respaldos. Por su parte, las mesas de café son un diseño de Yngvar Sandström. El tablero, de madera maciza, resulta de la combinación de listones de nogal y abedul, alternativamente dispuestos. Las patas, con un diseño en tronco de cono, son también de madera de abedul.

La barra y los taburetes del bar se encuentran estratégicamente situados fuera del campo de visión del salón. En esta zona son protagonistas las sillas de mimbre y las mesas de metal. Las primeras son un conocido diseño de Kerstin Hörlin Holmquist que expresa muy bien la mezcla de artesanía y producción industrial.

La calma y el sosiego que la estancia transmite son fruto de una feliz interacción entre la luz y el color (a pesar de que esta impresión sólo podamos intuirlo al ser en blanco y negro las fotografías que manejamos). La tenue iluminación, procedente del lucernario central, se intensifica con la que, de manera artificial, difunden las lámparas de pie, en la zona de salón, y las luminarias esféricas, colgadas del techo en diferentes extensiones, en la zona de bar. Con relación al color, sabemos del uso de tonos cálidos, como el amarillo de las mesitas o del ratán de las sillas; energéticos, como el naranja de los sillones, y relajantes, como el verde de la moqueta. Son todos ellos tonos naturales que combinan bien tanto con los colores neutros, del negro de las columnas y el blanco de las paredes, como con los brillos, aun contenidos, de las superficies de mármol y metal.

La mezcla de distintos diseños, materiales, texturas, luces y colores, hace del salón y bar del hotel un espacio que, al mismo tiempo, actúa como extensión de la calle y del hogar, aunando comodidad y representación social.



Figura 6. Casa de Suecia (1956): Salón y bar del hotel. Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM: MGD/F008-09.

Vardagsskönhhet ("Belleza cotidiana") y *Festvanor* ("Fiestas tradicionales") fueron dos de los ensayos que, a finales del siglo XIX, publicó la escritora sueca Ellen Key²³. En ellos, formulaba dos de las ideas en las que debía fundamentarse la reforma del estilo de vida nórdico: de un lado, el enriquecimiento estético de los espacios de uso diario; del otro, la conservación de las tradiciones populares. La primera idea la podríamos asociar al ambiente del salón y bar del hotel; la segunda, la encontraríamos expresada en el Restaurante Bellman (Fig. 7).



23 Atli Magnus Seelow, "Festive Customs' and 'Everyday Beauty'. The Agenda and Self-Conception of the Nordic Life Reform Movement", *Arts 7* (2018): 2-17.

Figura 7. Casa de Suecia (1956): Restaurante Bellman. Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM: MGD/F008-09.

Al entrar en el restaurante, comprobamos cómo la organización del espacio está íntimamente ligada con una de las tradiciones suecas: el *smörgasbord*, un tipo de *buffet* elaborado a partir de platos típicos de la gastronomía sueca²⁴. Así, en el centro del espacio, una columna revestida, esta vez, de madera, fija la posición de la coctelería y, a su lado, la mesa donde se sirven los platos. Con ello, el pilar no sólo sostiene cargas verticales, sino que construye un lugar: se ha hecho objeto y configura un ritual en el que participa toda la comunidad allí presente²⁵.

En torno a este foco, se disponen, libremente, las mesas donde los comensales se sientan tras servirse ellos mismos la comida. Aprovechando las esquinas del local, algunos asientos corridos permiten reunir en una misma mesa a un mayor número de personas.

En la recreación del ritual se une un efecto atmosférico: la noche nórdica²⁶. La luz entra difusa a través de las persianas y los visillos de las ventanas. Esta claridad mantiene su continuidad en la pintura blanca de las paredes, contrastando, en cambio, con el linóleo negro del techo y el tapizado oscuro de los asientos. Ambos forman parte del mundo de la sombra. En este juego de contrastes, entre la luz y la sombra, son muy significativas las luminarias del techo, colgadas unas y empotradas otras.

Las primeras, con la tulipa cilíndrica de cristal opal, dibujan un círculo concéntrico al pilar central, como pequeños faroles suspendidos del cielo. Las segundas se encuentran integradas en un conjunto decorativo más amplio formado por agrupaciones de discos circulares; asemejan ser constelaciones que flotan en la inmensidad de la noche.

24 Para conocer más detalles sobre el restaurante, véase la crítica gastronómica de Savarin titulada "Bellman", publicada en la página 137 del *diario ABC*, el 18 de enero de 1970.

25 El *smorgasbord* era el almuerzo que el restaurante servía todos los jueves.

26 Christian Norberg-Schulz, "The Nordic", en *Nightlands: Nordic Building* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 1-24.

Conclusiones

En primer lugar, desde el punto de vista del orden como conjunto de reglas establecidas en la planta baja de la Casa de Suecia, el foco de interés se desplaza desde las más puras reglas sintácticas de la cuadrícula inicial, a las implicaciones expresivas asociadas al movimiento de las personas, a una luz difusa y cambiante y a las cualidades sensoriales tanto de los materiales como del mobiliario.

Es patente, por tanto, una concepción espacial más dinámica que estática y un tipo de percepción más háptica que visual.

Podríamos denominar este tipo de orden como una geometría de la experiencia, parafraseando a Steen Eiler Rasmussen²⁷, donde el conjunto es más importante que las partes, y en donde las ideas de apertura, continuidad y multiplicidad prevalecen sobre los espacios cerrados, aislados e individuales. Cabría, en consecuencia, identificar la planta baja con la idea de un paisaje que encuentra su plenitud en el mismo momento en que las personas hacen acto de presencia.

27 Steen Eiler Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura* (Barcelona: Reverté, 2004).

Si

“el arquitecto es una especie de director de teatro que monta el escenario de nuestras vidas”,²⁸

es pertinente referirse al orden en una segunda acepción: como mandato. Corresponde a Garrigues, sin duda, la habilidad con que está resuelta la planta y el elegante encaje de todas las funciones. Ello se debe tanto a la experiencia profesional que ya atesoraba como a su riqueza cultural.

28 *Ibidem*, 17.

Pero por encima de esta cuestión, su mayor mérito residiría en la coordinación de todos los agentes que intervienen, tanto suecos como españoles, de tal manera que, desde el cliente hasta el último oficio industrial, revelan la calidad del resultado final. He aquí la idea de orden como capacidad de liderazgo.

En efecto, la Casa de Suecia no responde al arquetipo de una obra de arte, en singular, sino que en ella, tan decisivo es el programa de necesidades redactado inicialmente por la comunidad sueca, como el planteamiento estructural ideado por Torroja o los objetos materiales suministrados por las casas comerciales. Si la Casa de Suecia es un edificio que se diluye sabiamente en la ciudad, Garrigues hace lo mismo con su equipo de trabajo, consiguiendo que la obra sea plural y, por lo tanto, más auténtica.

Por último, debe considerarse la aportación cultural que el edificio supuso para Madrid, a mediados de los años cincuenta. En un momento en el que el país comenzaba una tímida apertura internacional, la planta baja, además de acoger los usos públicos correspondientes, funcionaba como un gran local de exposición permanente de los mejores productos y materiales que la industria y la artesanía sueca podían ofrecer.

Bibliografía

- Amarouch, Ismael. "El arte de la discreción: Casa de Suecia en Madrid". En *Pioneros de la arquitectura moderna española: La arquitectura como obra integral*, coordinación de Teresa Couceiro Núñez, 190-209. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2017.
- Cuevas Zarabozo, Pedro. "La Casa de Suecia y su nuevo edificio". *ABC*, 19 de octubre de 1956, 24.
- Garrigues, Mariano. "Casa de Suecia en Madrid". *Revista Nacional de Arquitectura* 182 (1957): 1-10.
- Gil, Paloma. "Intermedios". En *Luces del norte: la presencia de lo nórdico en la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2014.
- Harlang, Christoffer. "Studium y Punctum". En *Espacios nórdicos, Nordic Spaces*, traducciones de Fiona M. Kelso y María García Freire, 19-29. Barcelona: Elisava, 2001.
- López-Otero, Modesto. "Eduardo Torroja y los arquitectos". *Revista Nacional de Arquitectura* 31 (1955): 38-42.
- Norberg-Schulz, Christian. "The Nordic". En *Nightlands: Nordic Building*, traducción de Thomas McQuillan, 1-24. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Paulsson, Gregor. "Better Things for Everyday Life". En *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, editado por Lucy Creagh, Helena Kåberg y Barbara Miller Lane, 72-125. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2008.
- Rasmussen, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura*, traducción de Carolina Ruiz. Barcelona: Reverté, 2004.
- Savarin. "Bellman". *ABC*, 18 de enero de 1970, 137.
- Seelow, Atli Magnus. "'Festive Customs' and 'Everyday Beauty'. The Agenda and Self-Conception of the Nordic Life Reform Movement". *Arts* 7 (2018): 2-17.
- Torroja, Eduardo. "Madera y acero". En *Razón y ser de los tipos estructurales*, edición revisada por José Antonio Torroja. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.