

La Casa de Suecia como ejercicio de contención

en la ciudad The Casa de Suecia as a Restraint Practice in the City

Ismael Amarouch García

Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Traducción [Translation](#) Ismael Amarouch García

Palabras clave [Keywords](#)

Simplicidad, Casa de Suecia, fachada, Mariano Garrigues, Escandinavia, viaje, alzados, contención
[Simplicity](#), [Casa de Suecia](#), [facade](#), [Mariano Garrigues](#), [Scandinavia](#), [trip](#), [elevations](#), [restraint](#)

Resumen

Entre 1953 y 1956, Mariano Garrigues construye en Madrid la Casa de Suecia. La forma exterior del edificio atiende a dos cuestiones urbanas: por un lado, resuelve la diferencia de escala existente entre el Círculo de Bellas Artes y el tejido histórico, por otro, ofrece una imagen unitaria ante la variedad de usos albergados en su interior. Se propone explicar esta fachada desde una afinidad nórdica: la que habría surgido en Garrigues, tras un viaje realizado al país escandinavo, en 1949. El estudio se lleva cabo en tres etapas: monumentalidad, equilibrio y acentos. Las fuentes primarias –los primeros alzados y las fotografías del edificio en construcción o recién construido– se complementan con ejemplos seleccionados de la arquitectura nórdica. Finalmente, las conclusiones avanzan hacia una comprensión de esta obra como un ejercicio de contención en la ciudad.

Abstract

Between 1953 and 1956, the Casa de Suecia was built in Madrid by the architect Mariano Garrigues. Two urban issues are settled from its outer form: on the one hand, the difference in size between the Círculo de Bellas Artes and the old town; on the other hand, a uniform image that does not show the variety of uses housed inside. The research is aimed to explain this facade from a Nordic affinity: the one that would have emerged in Garrigues, after a trip to the Scandinavian country in 1949. The study is carried out in three stages: monumentality, balance, and accents. The primary sources –the first elevations and some photographs of the building under construction or newly built– are complemented by selected examples of Nordic architecture. Finally, the conclusions advance towards an understanding of this work as a restraint practice in the city.

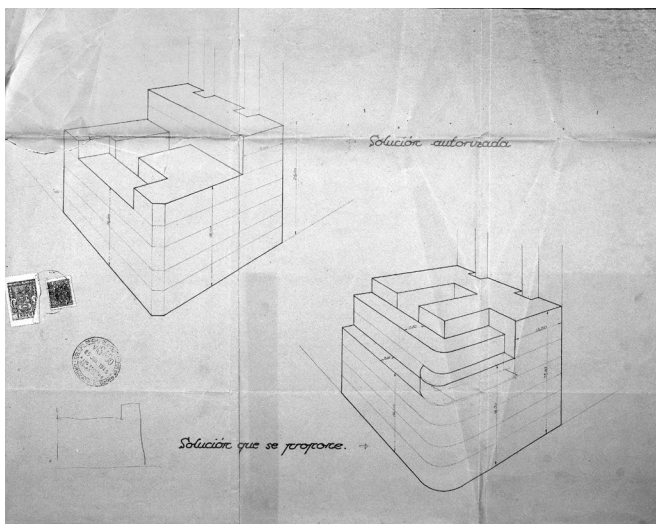
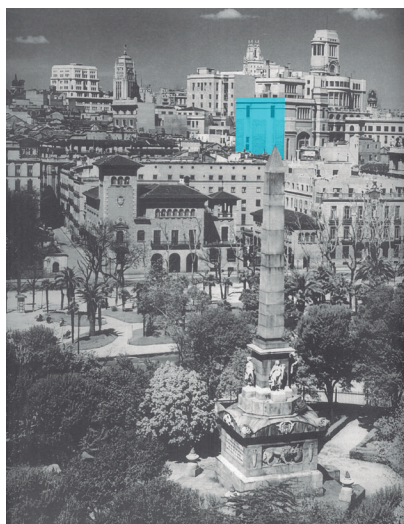
Introducción. El proyecto de la Casa de Suecia, (1) edificio ubicado en la antigua finca del Marqués de Casa Riera, junto a la madrileña calle de Alcalá, planteaba un primer problema: cómo enlazar la escala monumental del Círculo de Bellas Artes con la más modesta de los edificios del tejido histórico; cómo resolver la transición entre una medianera de casi 38 metros de altura y otra de apenas 18, sin que la solución formal resultara forzada y desproporcionada.

En tal dificultad se había visto Eduardo Lagarde cuando, algunos años antes y en este mismo solar, le fue encargado un edificio para fines comerciales de la empresa Agromán. (2) Por aquel entonces, el ayuntamiento solo permitía alcanzar los 24 metros de altura con un volumen que, debiendo estar situado junto a la medianera del Círculo, no podía superar los 9 metros de ancho. Lagarde trató de resolver este problema con una solución de edificio compacto que no llegaría a construirse. (Fig. 1)

Después, la comunidad sueca residente en Madrid se hizo con la propiedad del solar (3) y procedió al encargo de la Casa de Suecia. Si bien no conocemos las fechas exactas, podemos aventurar que el proceso debió iniciarse tras la creación de la Cámara de Comercio Hispano-Sueca, en abril de 1950. En cuanto al programa de necesidades, el nuevo edificio debía albergar, entre otros usos, espacios de reunión y socialización, oficinas comerciales y un hotel de viajeros. (4) La segunda cuestión que el arquitecto debía abordar era si esta variedad de usos iba a manifestarse al exterior.

Para tal encargo, fue designado Mariano Garrigues Díaz-Cañabate (Madrid, 1902-1994), arquitecto conservador del Ministerio de Industria y Comercio desde 1935. (5) Y, del mismo modo que hicieron otros compañeros suyos, como Ricardo Fernández Vallespín o Miguel Fisac, antes de proyectar el edificio, Garrigues viajó a Suecia. De ese viaje tan solo hay una evidencia: el artículo que, a su regreso a Madrid, publicó el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, en enero de 1950. (6) Se trata de un texto de alcance general en el que el arquitecto relaciona el nuevo empirismo sueco con la modernidad

Fig. 1. Izquierda: Vista de la medianera libre (en azul) del Círculo de Bellas Artes, c. 1930. Imagen publicada en: VV. AA. Los palacios de la Castellana: historia, arquitectura y sociedad. Madrid: Turner, 2010, p. 102 (Archivo original AGA), manipulada por el autor. Derecha: Lagarde, Eduardo. Esquemas volumétricos del edificio proyectado, 1945. Archivo de la Villa, exp. 991-428-089826.



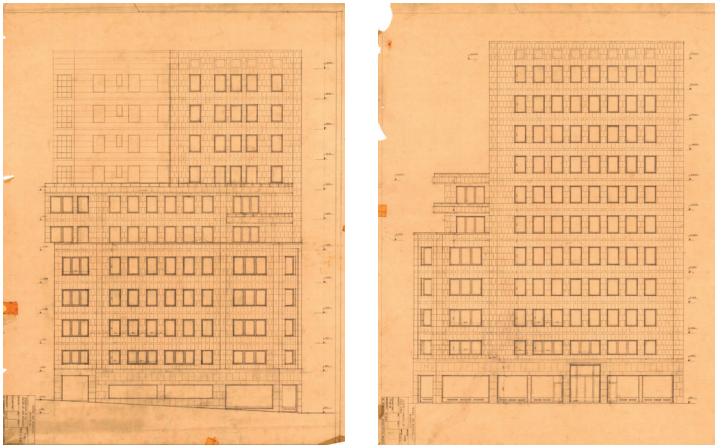


Fig. 2. Garrigues Díaz-Cañabate, Mariano. Primeros alzados de la Casa de Suecia, 1953. Fundación Arquitectura COAM, Servicio Histórico, MGD/P013/02-03.

norteamericana de posguerra. Entre las ilustraciones, incluidas en el artículo, destaca el Cementerio del Bosque, de Gunnar Asplund.

En consecuencia, esta investigación se propone explicar la fachada de la Casa de Suecia, no solo como solución formal a los dos problemas planteados en el inicio –el lugar y la mezcla de usos–, sino también como impronta de aquel viaje a Escandinavia.

Fuerza. Los únicos alzados originales que se conservan (Fig. 2) aparecen fechados en marzo de 1953. Se corresponderían con la fase del proyecto y la solicitud de la licencia. En ellos, el edificio se presenta desde una volumetría que, partiendo de la forma del solar –un trapecio irregular, próximo al cuadrado–, va escalonándose en terrazas hasta terminar en un cuerpo en L cuya altura de cornisa iguala los 38 metros de la medianera del Círculo. De esta manera, la envolvente vertical se modela en varios planos: unos coincidentes con la alineación; otros, retranqueados hacia el interior.

Introduction. The project of the Casa de Suecia, (1) a building located on the former estate of the Marqués de Casa Riera next to Alcalá Street, in Madrid's old town, raised a first issue: how to link the monumental Círculo de Bellas Artes with the smaller buildings of the area's urban structure; how to manage a seamless transition between a party wall, almost 38 meters high, and another one, barely 18 meters high, without the formal solution being forced and unequal.

The architect Eduardo Largarde had found himself in such challenge when, some years before and on this same site, the Agromán Company commissioned him to construct a new building for commercial purposes. (2) At that time, the volume alongside the Círculo de Bellas Artes only could reach a maximum height of 24 meters in a maximum width of 9 meters. Largarde tried to manage this issue with a compact solution that would never be built. (Fig. 1)

After that, the Swedish community in Madrid became the owner of the site (3) and proceeded to commission the Casa de Suecia. Although we do not know the exact dates, we can imagine that this process should have started after the creation of the Hispano-Swedish Chamber of Commerce, in April 1950. The new building was to house, among other uses, meeting spaces, commercial offices, and a hotel. (4) Therefore, the second issue that the architect had to address was whether the mixing of uses should be reflected on the outside.

The assignment went to Mariano Garrigues Díaz-Cañabate (Madrid, 1902-1994) who, from 1935, was the consultant architect of the Ministry of Trade and Industry. (5) Before designing the new building, Garrigues made a trip to Sweden, as did Ricardo



Fig. 3. Tengbom, Ivar. Edificio Bonnier, c. 1950. Fotografías de C.G. Rosenberg. Arkitektur- och designcentrum, ARKM.1984-102-3539 y ARKM.1984-102-3535.

La continuidad establecida entre los planos de fachada se basa en dos criterios: una uniforme distribución de ventanas y el empleo de la piedra como único material de revestimiento. A pesar de esta unificación, la fachada queda dividida en varias franjas verticales que se ordenan de forma independiente. La franja de mayor altura, la situada junto al Círculo, adquiere una monumentalidad abstracta, en la línea de otros edificios madrileños contemporáneos como la Casa Sindical (1950-1951), de Francisco de Asís Cabrero, o la Embajada de los EE. UU. (1952-1955), del propio Mariano Garrigues. (7)

Lo monumental se explicaría desde dos preceptos: el predominio de la coordenada vertical sobre la horizontal y el énfasis que recibe la entrada principal, situada en el eje central de la composición. El formato rectangular con que se dibujan las ventanas y el aparejo de la piedra participa también de esa verticalidad. Lo abstracto tendría que ver, sobre todo, con la ausencia de ornamentación y con la ligera prevalencia de la retícula estructural sobre el muro continuo.

En esta fase de proyecto, son evidentes las similitudes con aquellos dos ejemplos madrileños y, si se quiere, late de fondo la *Arquitectura de papel milimetrado*

Fernández Vallespín or Miguel Fisac. About that trip, the only certainty is the article published in the *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, in January 1950, when Garrigues return to Madrid. (6) It is a general scope text in which the architect relates the new Swedish empiricism with post-war North American modernity. Among the illustrations included in the article, the Woodland Cemetery in Stockholm, designed by Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, could be highlighted.

Consequently, this research aims to explain the facade of the Casa de Suecia, not only as a formal solution to the two issues raised at the beginning –the place and the mixing of uses– but also as a mark of that trip to Scandinavia.

Strength. Some original elevations are preserved. (Fig. 2) They are dated March 1953 and were drawn during the first phase of the project to obtain the corresponding licence from the city council. In these drawings, the building appears as a stepped compound volume that, starting from the geometry of the site –an irregular trapezoid, close to the square–, reaches 38 meters in height with an L-shaped volume, until it covers the entire party wall of the Círculo de Bellas Artes. In this way, the vertical envelope unfolds in several planes: some, coinciding with the alignment; others, set back inwards.

The continuity of the external faces is based on two premises: a uniform window placement and the use of stone as the only cladding material. Despite this homogeneity, the facade is divided into several vertical strips. The slimmest of them, next to the Círculo de Bellas Artes, acquires an abstract monumentality, in the same style as other contemporary buildings in Madrid such as the Casa Sindical, designed by Francisco de Asís Cabrero, or the US Embassy, designed by Mariano Garrigues himself. (7)

de Saúl Steinberg. (8) No obstante, trataremos de afinar el análisis acudiendo a dos obras de Ivar Tengbom: el edificio Bonnier (Bonnierhuset, 1946-1949) y el edificio Åtvidaberg (Åtvidabergshuset, 1943-1945).

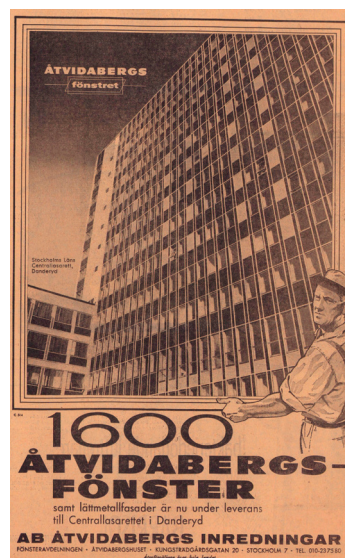
El edificio Bonnier, situado a las afueras de Estocolmo, junto al canal de agua y a la vía de ferrocarril, fue publicado, en España, en un número especial sobre rascacielos de 1953, editado por la revista *Informes de la Construcción*. (9) Con la Casa de Suecia, esta obra comparte su rotundidad formal y la ya referida unidad compositiva y material, (Fig. 3) si bien, aquí la fachada es de ladrillo.

Pero fijémonos en un aspecto constructivo que, siendo habitual en latitudes nórdicas, pudiera pasar desapercibido: las ventanas se disponen a haces exteriores. Este detalle, aparentemente trivial, avanza, sin embargo, hacia una mayor pureza de la envolvente, al conjugar de forma coplanaria el vidrio y el metal de las ventanas con la epidermis pétreo, en el edificio madrileño, cerámica, en el de Estocolmo.

En los alzados de la Casa de Suecia se dibuja un modelo único de ventana, de 1,20 metros de ancho y entre 1,50 y 1,90 metros de alto; una ventana de gran formato, fina perfilaría y una sola hoja que se correspondería con un modelo patentado por la firma AB Åtvidabergs, empresa sueca dedicada al mobiliario y otros productos y materiales de oficina. (Fig. 4)

Su mecanismo de apertura, basado en el giro sobre un eje horizontal situado en el centro del marco, facilita la limpieza desde el interior de la estancia, así como su adecuada ventilación, sin corrientes de aire. La reducida superficie del marco optimiza la entrada de luz natural. Su materialidad en madera lacada, bronce o aluminio y sus herrajes en acero constituyen una garantía de calidad y durabilidad. La cámara de aire, situada entre las dos lunas de vidrio, así como la integración de la persiana en ese vacío, aseguran el pertinente control térmico y la protección solar. En definitiva, una ventana sencilla, hermética y fácil de abrir.

Fig. 4. Anuncio de las ventanas Åtvidabergs publicado en Svenska Dagbladet (2-11-1960).



The monumental would be explained from two precepts: the predominance of vertical lines over horizontal lines, and the emphasis of the main entrance, located in the central axis of the wall. The rectangular shape, with which the windows and stone slabs are drawn, also partakes of this verticality. The abstract would have to do, above all, with the absence of ornaments and with the slight prevalence of the structural grid over the mass.

The coincidences with those two contemporary buildings in Madrid are quite clear, and one can even find the humorous drawings *Graph Paper Architecture*, developed by Saul Steinberg, at the base of these designs. (8) However, we will try to be more precise in our words, considering two buildings in Stockholm, designed by Ivar Tengbom: the Bonnier Building (Bonnierhuset, 1946-1949), and the Åtvidabergs Building (Åtvidabergshuset, 1943-1945).

The Bonnier Building, located alongside the railway and near a body of water in the city centre, was published in a special issue on skyscrapers from 1953, edited by the Spanish magazine *Informes de la Construcción*. (9) With the Casa de Suecia, this building shares its Gestalt unity, (Fig. 3) even though, here, the outer walls are facing brick.

But let us look at a constructive aspect that, being common in northern latitudes, may pass undetected: the window frames are placed at the outer edge of the wall. This apparently trivial detail advances towards a greater purity of the envelope, bringing together, in a coplanar way, the materials that define the building's enclosure.

Esta ventana fue, lógicamente, el modelo utilizado en la fachada de la sede comercial de Åtvidaberg, (Fig. 5) edificio ubicado en el barrio de Norrmalm. Su fachada se basa también en una materialización pétreo –granito rojo grisáceo– y en una uniforme repetición de ventanas a haces exteriores, cuyo ritmo coincide con el de los alzados de la Casa de Suecia. [ver figura 2]

El edificio Åtvidaberg aparece citado en la crónica que Pedro Muguruza escribió en 1946, tras viajar él también a Estocolmo. (10) Su descripción incluye una breve referencia sobre el funcionamiento de estas ventanas. (11) Es posible que fuera a través de Muguruza como Garrigues conociese este edificio. En cualquier caso, aquí pudo no solo comprobar el aspecto exterior de las ventanas, sino también encargarse de las suyas propias para el edificio de Madrid.

3. Equilibrio. Al observar la documentación del proyecto, (12) descubrimos que el dibujo de los alzados se corresponde con un estado previo, por cuanto



Fig. 5. Tengbom, Ivar. Edificio Åtvidaberg, 1950. Fotografía de Lennart af Petersens. Museo de la Ciudad de Estocolmo, F 40873.

Fig. 6. Pando, Juan. Fotografía de la construcción de la Casa de Suecia, 3 de marzo de 1955. Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, Archivo Pando, PAN-065165.

A unique model of window –1.20 meters wide and from 1.50 to 1.90 meters high– is drawn in the elevations of the Casa de Suecia. It is a large-format window, with a thin frame and a single leaf that would correspond to a model patented by the firm AB Åtvidabergs, a Swedish company dedicated to furniture and other office products and supplies. (Fig. 4)

Its opening mechanism is based on the rotation around a horizontal axis at the frame centre. This mechanism makes easier cleaning from inside the room, as well as it enables natural ventilation, without drafts. Natural light inside is enhanced by the thinness of the frame. Its materiality, in laminated wood lacquered in white, bronze or aluminium, and its steel fittings are a guarantee of quality and durability. Thermal insulation is improved with the layer of air between the two glass panes. Furthermore, the inclusion of a venetian blind in that vacuum reduces glare. In short: a simple, airtight, and practical window.

As is logical, that simplified window was used in Åtvidaberg commercial headquarters, (Fig. 5) located in Norrmalm neighbourhood. This building's facade also combines the use of stone –grayish red granite– as facing material as well as the uniform arrangement of the windows placed outwards, whose rhythm coincides with that of the elevations of the Casa de Suecia. [see figure 2]

The Åtvidaberg Building was mentioned in a magazine article that the Spanish architect Pedro Muguruza wrote, after a trip to Sweden, which he also made in May 1946. (10) A brief reference about functional and technical design of these windows is contained in that report. (11) For this reason, it is possible that it was through Muguruza that Garrigues reached this building. In any case, during his visit, he was not only able to check the appearance of these windows, but also to order his own for Madrid.

las cotas de nivel allí anotadas no coinciden con las de las secciones y, estas sí, se ajustan a la realidad finalmente construida. (13) Parece claro que, con la entrega del proyecto, los alzados se dejaron sin actualizar, pero ya debían estar en ellos contemplados los cambios que se debían efectuar. Más aún cuando, muy poco después, comenzarían los trabajos de excavación en el solar y el ingeniero Eduardo Torroja, colaborador en esta obra, tendría ya listo tanto el diseño como el cálculo de la estructura metálica, (14) con arreglo a la solución arquitectónica definitiva.

Los cambios introducidos en los alzados sirvieron para matizar el esquema compositivo inicial, incorporando las variables del lugar y del programa. En efecto, el ritmo de fenestración, obsesivamente repetido en todas las plantas, con un predominio del hueco sobre el macizo, si bien podía ser adecuado para las oficinas no lo era tanto para las habitaciones de hotel. Por otra parte, convenía relajar el carácter institucional de la propuesta inicial, disolviendo sus simetrías, ya que el edificio no iba a ocupar una posición frontal y su percepción en movimiento, desde la avenida principal –la calle de Alcalá–, se produciría en un pronunciado escorzo. Además, las presencias monumentales del Círculo de Bellas Artes y, un poco más allá, del Ministerio de Educación, aconsejaban proseguir hacia un camino más neutro.

No se conservan, que sepamos, más alzados que los ya mostrados, pero podremos continuar con la descripción valiéndonos de una fotografía de Juan Pando (15) que, tomada en marzo de 1955, ilustra una fase avanzada de las obras de construcción. (Fig. 6)

Con relación a los materiales de revestimiento, se observa, en primer lugar, la precisa colocación de las piezas calizas sobre el muro de cerramiento de ladrillo, desde un sistema de andamio colgado de la azotea y elevado por poleas. En segundo lugar, se aprecia una ambivalente relación con el Círculo de Bellas Artes: si bien hay una lógica de continuidad en el empleo de la piedra, son notables las diferencias en lo que a tonalidad y aparejo se refiere; diferencias que tienen que ver con su distinta denominación de origen: las

Balance. While reviewing the project documentation, (12) we have found that the elevations were drawn before March 1953, since the level heights indicated there, do not coincide with those of the section drawings or with the reality finally constructed. (13) With the delivery of the project, it seems clear that the elevations were left without updating. By then, the changes to be made had already been considered; even more so when, shortly after, the excavation work on the site would begin and the design and calculation of the steel structure, according to the architectural design solution, would have already determined by the consultant engineer Eduardo Torroja. (14)

The changes introduced in the elevations allowed to qualify the initial draft, adding the questions of place and program. The rhythm of window openings, obsessively repeated in all storeys, with the predominance of face-based voids over the mass, could be appropriate for office spaces but not quite as much for the hotel rooms. By the other hand, it was convenient to attenuate the institutional character of the initial proposal, dissolving its symmetries, since the building was not going to enable a front side and its perception in motion, from the main avenue –Alcalá Street–, was to be in a pronounced foreshortening. In addition, the monumental presences of the Círculo de Bellas Artes and, a little beyond, the Ministry of Education headquarters encouraged to follow a more neutral path.

As far as we know, no more elevation drawings than those already shown, but we can go forward, with the help of a photograph by Juan Pando (15) taken in March 1955, in which the Casa de Suecia is shown under construction. (Fig. 6)

canteras de la localidad madrileña de Colmenar de Oreja, en un caso, y las de la Sierra alicantina de Bateig, en el otro.

En general, puede decirse que la piedra de Colmenar, de larga tradición en Madrid, es una caliza muy compacta y con un alto grado de pureza en su composición de carbonatos cálcicos. Por su parte, la piedra de Bateig –o de Novelda– es más granular y su composición mineralógica, más variada. Así pues, aunque ambas calizas tienen una tonalidad suave, la primera presenta una mayor blancura y luminosidad. Además, su elevada resistencia facilita la producción en serie con despieces homogéneos y dimensiones reducidas; un aparejo que, para la Casa de Suecia, era en piezas rectangulares de 60 x 40 centímetros, en la fase del proyecto y en piezas cuadradas de 80 centímetros de lado, en la obra construida.

Con relación a los huecos, se mantiene la tónica inicial, pero se advierte una reducción en su número y un cambio en sus dimensiones. Así, en la fachada principal, la ordenación en filas de ocho huecos pasa a ser de cinco, y el formato de hueco, antes rectangular, ahora es cuadrado, de 1,60 metros de lado. Por otra parte, son mayores las distancias entre los huecos y también más regulares: 2 metros en el eje de abscisas y 1,60 en el de ordenadas. A pesar de que, con estos cambios, la superficie del hueco es algo mayor –2,56 metros cuadrados frente a los 2,16 iniciales–, la relación que globalmente se establece en las fachadas entre el lleno y el vacío, es más equilibrada. Igualmente, la adopción del formato cuadrado, tanto en los huecos como en el despiece del muro, incide en una apariencia exterior en la que los principios de repetición y regularidad prevalecen sobre los ejes y las zonificaciones. (16)

El camino a la neutralidad conlleva una cierta voluntad de anonimato y un intenso sentido de integración urbana. Exige una mirada retrospectiva hacia el clasicismo nórdico de 1910-1930. (17) Ya en 1916 y en el conocido ensayo 'Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos', Gunnar Asplund sostenía el siguiente argumento:

Regarding the cladding materials, we can see, firstly, the precise placement of the limestone pieces on the brick masonry wall, from a platform system suspended from the roof and raised by pulleys; secondly, the ambivalent relationship with the *Círculo de Bellas Artes*: although there is a logic of continuity in the use of stone, there are notable differences in terms of tonality and layout pattern; differences that have to do with their different denomination of origin: the quarries at Colmenar de Oreja –Madrid–, in one case, and the quarries at Bateig mountains (Alicante), in the other.

In general, it can be said that the Colmenar limestone, with a longstanding tradition in Madrid, is close compactness due to a high degree of purity in its calcium carbonate composition. For its part, the Bateig –or Novelda– stone is more granular and its mineralogical composition, more varied. Thus, although both limestones have a soft tonality, the Colmenar limestone has greater whiteness and luminosity. In addition, its high resistance enhances standard production with homogeneous sizes of reduced dimensions; a layout pattern that, for the Casa de Suecia, was in rectangular pieces of 60 x 40 centimeters, in the project stage, and in square pieces of 80 centimeters per side, in the building finished.

Regarding the window openings, the initial trend is kept but a reduction in their number and a change in their size is noted. Thus, the arrangement in rows of eight becomes five, and the shape, previously rectangular, now is square, 1.60 meters on each side. On the other hand, the distances between openings are greater and more regular: 2 meters on the horizontal axis and 1.60 meters on the vertical axis. Even though, with these changes, the surface of the openings is somewhat larger –2.56 square meters compared to the initial 2.16 square meters–, and the relationship between voids and mass, is more balanced.

“Debería hacernos meditar el hecho de que, en determinadas zonas donde existen edificaciones monumentales, se hayan construido o se teme que se construyan nuevos edificios de apartamentos en el moderno estilo propio de una arquitectura de lujo [...] Ningún edificio monumental puede sentirse cómodo a su lado [...] Lo que se requiere es decoro y disciplina arquitectónica”. (18)

Lo que Asplund venía a reclamar era cierta humildad de pretensiones en los edificios de uso corriente –los de apartamentos– para recuperar así la unidad de los conjuntos residenciales, su rítmica variación con los edificios singulares –los públicos monumentales– y la armonía de todos ellos con la naturaleza.

A finales de los años 20, justo antes de la irrupción del funcionalismo, encontramos algunas muestras de esta sensibilidad atemperada en la obra de maestros escandinavos como Alvar Aalto y Sigurd Lewerentz. Del primero, citaremos el club militar de Jyväskylä (Jyväskylän suojeluskuntatalo, 1926-1929); del segundo, el edificio de la administración de la Seguridad Social en Estocolmo (Riksförsäkringsanstalten, 1928-1932).

El edificio de Aalto se encuentra situado entre medianeras; presenta, por tanto, un único frente exterior hacia la calle. (Fig. 7) Por su parte, el edificio de Lewerentz



Fig. 7. Aalto, Alvar. Club militar de Jyväskylä, 1929. Fotografía de Päijänne. Alvar Aalto Foundation.

Likewise, the adoption of the square size, both in the openings and in the wall pattern, affects an external appearance in which the principles of repetition and regularity prevail over the axes and zoning. (16)

The path toward neutrality requires anonymity and urbanity; it demands looking back Nordic Classicism (1910-1930). (17) Already in 1916, in his well-known essay ‘Current architectural dangers for Stockholm: the apartments’, Gunnar Asplund argues the following argument: “It should really make us think the fact that in certain areas where there are great monuments, new apartment buildings have been built, or are feared to be built, in a luxury architectural modern style [...] No monument holds its value next to them [...] What is required is decorum and architectural discipline”. (18)

Asplund claimed a certain humility of pretensions in current buildings –the private apartment buildings–. Therefore, the unity of housing areas would be recovered, as well as its rhythmic variation with singular buildings –the monumental public buildings–; both in harmony with nature.

In the late 20s, just before the introduction of functionalist architecture, we found signs of this balanced sensibility in the work of Scandinavian masters as Alvar Aalto or Sigurd Lewerentz. The Military Club in Jyväskylä (Jyväskylän suojeluskuntatalo, 1926-1929), could be mention of the first; the National Insurance Board Institute in Stockholm (Riksförsäkringsanstalten, 1928-1932), of the second.

ocupa una parcela rectangular, con tres fachadas y una medianera. Ambos poseen un carácter ensimismado: son arquitecturas que, formal y funcionalmente, se despliegan hacia el interior de la manzana, sirviéndose de una composición austera, despojada, plana y de huecos regulares en sus fachadas. (19)

Es cierto que tanto el edificio de Jyväskylä como el de Estocolmo no son edificios residenciales. No obstante, ambos se caracterizan por su claro componente colectivo y su uso cotidiano: un club social con locales comerciales en la planta baja, en el edificio finlandés; un edificio de oficinas con cantina en la azotea, en el sueco. Al comparar los emplazamientos se descubre una coincidencia: frente a estos edificios hay una iglesia y un entorno arbolado. (Fig. 8) De esta manera y como también sucede en la antigua finca donde se emplaza la Casa de Suecia, la fachada abstracta actúa como intermediario entre la naturaleza y el monumento. El cumplimiento de aquel imperativo de Asplund, su petición de anteponer el orden general de la ciudad a la singularidad, adquiere, en estas obras, un significado práctico.



Fig. 8. Lewerentz, Sigurd. Edificio de la administración de la Seguridad Social en Estocolmo, 1931. En primer plano, iglesia y cementerio de Adolf Fredriks. Arkitektur- och designcentrum, ARKM.1962-101-1733.

The building designed by Aalto is located between two party walls, so it has a single front facing the street. (Fig. 7) The building designed by Lewerentz, for its part, stands on a rectangular plot, so it has three facades and a side wall. Both have an introspective character. This is architecture which, formally and functionally, unfolds towards the interior of the block, with an austere, stripped, and flat composition of regular windows. (19)

Although these two examples are not residential buildings, both are characterized by their collective meaning and their daily use: a social club with commercial premises on the ground floor, in the Finnish building; an office building with a canteen on the roof, in the Swedish. Comparing the sites reveals a coincidence: there is a church with a surrounding woodland in front of these buildings. (Fig. 8) In this sense, the abstract facade acts as an intermediary between nature and the monument, and this is what also happens in the Casa de Suecia. In short, to fully understand what Asplund said, it is necessary to put the general order of the city before the eventual singularity. This imperative acquires, in those buildings, a practical meaning.

In the balanced serenity with which these facades are conceived, we recognize a sensitivity in common with the Casa de Suecia. In fact, both the Garrigues and Aalto buildings are totally coincident in the metric of the openings. (20) Although, it is unknown if the Spanish architect visited any of these buildings, we do know that his early beginnings took place in a similar aesthetic context: the architectural group of the Generation of 25. (21) Therefore, these Scandinavian buildings would correspond to his sensitivity.



Fig. 9. Backström, Sven y Reinius, Leif. Viviendas en Danviksklippan, Estocolomo, c. 1946. Fotografía de C.G. Rosenberg. Arkitektur- och designcentrum, ARKM.1962-101-0399.

Fig. 10. Garrigues Díaz-Cañabate, Mariano. Casa de Suecia. Fotografía desde la calle de los Madrazo, por Juan Pando, 14 de diciembre de 2960. Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, Archivo Pando, PAN- 083228.

En la serenidad equilibrada con que se conciben estas fachadas, reconocemos una sensibilidad en común con la Casa de Suecia. De hecho, en lo que se refiere a la métrica de los huecos, tanto el edificio de Garrigues como el de Aalto son plenamente coincidentes. (20) Desconocemos si el arquitecto español visitó alguna de estas obras, pero sí sabemos que sus inicios profesionales se desarrollaron en un contexto de alcance similar: el que caracterizó a la madrileña generación del 25. (21) Son, pues, obras que no eran ajenas a su sensibilidad.

Tal y como dejamos la fachada, en una fase avanzada de la construcción, se ha procedido a la colocación de una única ventana. [ver figura 6] Su posición entornada ratifica lo ya dicho sobre su origen sueco. El modelo definitivo pudiera ser el mismo que los arquitectos Sven Backström y Leif Reinius emplearon en Danviksklippan, (Fig. 9) un singular conjunto de nueve viviendas en torre, construido, entre 1940 y 1945, sobre uno de los acantilados de Estocolmo; una obra que fue publicada por la *Revista Nacional de Arquitectura*, en mayo de 1952. (22)

In our analysis of the Casa de Suecia, we have so far reached an advanced phase of construction, where a single projecting window has been placed. [see figure 6] The way it was opened, confirms what has already been said about his Swedish origin. The final model could be the same that the architects Sven Backström and Leif Reinius used in Danviksklippan, (Fig. 9) a housing development composed by nine tower houses. It was built between 1940 and 1945 on one of the cliffs of Stockholm and was published by the Spanish magazine *Revista Nacional de Arquitectura*, in May 1952. (22)

Accents. The Casa de Suecia was inaugurated on Thursday, September 27, 1956. Another photograph by Pando, taken in December 1960, offers a perspective of the finished building from a private balcony located on Madrazo Street. (Fig. 10) This image allows us to appreciate how both the volume breaks and the arrangement and proportion of the window openings have been solved with determination. Now, we are going to look at three specific areas of the building: corner, base, and ledge.

As stated above, on its first floors, the building upholds the straight corner chamfer, but when reaching the fifth floor, coinciding with the transition from offices to hotel, the first and most important backward step comes into play. This change happens without being evident in the general order of windows.

On the first two floors of the hotel, a graceful, rounded corner was formed as a terrace with outstanding views of the city, for the apartments located there. In their natural display and in the way in which the curve appears in an orthogonal composition, these terraces are reminiscent of those of the J. Ericssonsgatan Collective House (1934-1935), built in Stockholm by S.Markelius. (Fig. 11)

Acentos. La Casa de Suecia fue inaugurada el jueves 27 de septiembre de 1956. Otra fotografía de Pando, tomada en diciembre de 1960, ofrece una perspectiva del edificio terminado, desde una de las casas situada en la calle de los Madrazo. (Fig. 10) La imagen permite apreciar cómo se han resuelto con determinación tanto los saltos volumétricos como la disposición y proporción de los huecos. Vamos ahora a fijarnos en tres zonas singulares del edificio: la esquina, el basamento y la cornisa.

Como ya se ha indicado, el edificio en sus primeras plantas mantiene el chaflán en esquina recto, pero al llegar a la quinta planta, coincidiendo con el cambio de oficinas a hotel, se produce el primer y más importante retroceso volumétrico. Dicho cambio sucede sin que se evidencie en el orden general de los huecos.

En las dos primeras plantas del hotel, Garrigues propone una vertiginosa esquina redondeada como espacio de terraza para los apartamentos allí situados, con inmejorables vistas de la ciudad. En su natural despliegue y en el modo en que la curva hace su aparición en una composición de traza ortogonal, estas terrazas recuerdan a las de la Casa Colectiva John Ericssonsgatan (1934-1935), construida en Estocolmo por Sven Markelius. (Fig. 11)

La presencia de estas terrazas ya estaba prevista en los alzados del proyecto. [ver figura 2] No así, la configuración definitiva del basamento que pasaremos ahora a detallar. Para ello, nos ayudaremos de otra fotografía más específica, tomada en 1956, con las obras a punto de concluir. (Fig. 12)

El granito gris procedente de Segovia es el material de revestimiento empleado en el basamento. En la calle Marqués de Casa Riera, el encuentro entre el basamento y el cuerpo superior, y entre el granito y la más leve y luminosa caliza, se subraya con una franja superior, a modo de dintel, de una tonalidad más oscura.

En la parte central de este dintel, de 1,75 metros de altura, se realiza un significativo trabajo en bajorrelieve. Una secuencia de hendiduras verticales

Fig. 11. Markelius, Sven. Casa Colectiva en John Ericssonsgatan, Estocolmo, c. 1935. Fotografía de Gunnar Lundth. Arkitektur- och designcentrum, ARKM.1962-101-0014.
Fig. 12. Garrigues Díaz-Cañabate, Mariano. Casa de Suecia. Fotografía de la entrada principal desde la calle del Marqués de Casa Riera, 1956. Fundación Arquitectura COAM, Servicio Histórico, MGD/F009.



contrasta con el solape a hueso del resto de enlosados de la fachada; comienza en la fachada lateral y, tras doblar la esquina, finaliza al llegar a la entrada principal. Justo aquí, destaca la presencia de las tres coronas reales, emblema del escudo de Suecia, y las letras que, también esculpidas, conforman el nombre del edificio. El acero resplandeciente de las primeras junto a la tipografía de palo seco y base racionalista empleada en las segundas se conjugan para señalar que, efectivamente, ahí tiene lugar una acción importante: el paso de un espacio exterior a otro interior.

Con relación los alzados del proyecto, es interesante valorar los cambios que se han efectuado en esta zona del edificio. El primero tiene que ver con el sutil desplazamiento del vano de entrada hacia el Círculo de Bellas Artes, como si la presencia de este último generase una fuerza de atracción sobre aquél. Entre ambos, queda un local comercial, único del edificio con acceso directo desde la calle.

El segundo cambio tiene que ver con sus dimensiones; de un solo vano vertical de 3 x 4 metros, se ha pasado a un vano doble horizontal, de 7,20 x 3,75 metros. Y decimos doble porque un pilar cuadrado de acero inoxidable, construido en una sola pieza, separa parcialmente los accesos al hotel y a las oficinas. La coexistencia de estas dos puertas en un mismo espacio de umbral, constituye el tercero de estos cambios.

De nuevo, podemos acudir a dos obras de Lewerentz construidas en Estocolmo, en torno a 1930, para encontrar algunas semejanzas. Son: el edificio de apartamentos Kungstensgatan 27 y el edificio de oficinas, fábrica y almacenes Svenska AB Philips. (23) (Fig. 13)

Ambos edificios coinciden en esa idea antes señalada de concentrar todos los accesos en un mismo espacio de umbral. En el edificio de apartamentos, este umbral se configura como un espacio profundo, secundado por dos locales comerciales con amplias vidrieras de exposición. Por su parte, en el edificio Philips, es significativo que la entrada no se ubica en el centro de la fachada, sino en el lateral, negando, de este modo, su vinculación con el orden general de los huecos. La voluntad de

The presence of these terraces was already foreseen in the project elevations. [see figure 2] Not so the definitive configuration of the base that we will now go on to detail. For this, we will use a more specific photograph, taken in 1956, with the construction works nearing completion. (Fig. 12)

The base was made with grey granite from Segovia. In Marqués de Casa Riera Street, the meeting between the base and the upper body, and between the granite and the lighter and more luminous limestone, is underlined with an upper strip, like a lintel, of a darker tonality.

Significant bas-relief work was carried out in the central part of this lintel, which is 1.75 meters high. A sequence of vertical slits contrasts with the straight edge cut of limestone tiles. It begins on the side facade and, after turning the corner, ends when it reaches the main entrance. Right there, the three royal crowns, emblem of the Swedish coat of arms, stands out, as well as the letters that, also sculpted, make up the name of the building. The gleaming steel of the crowns together with the sans-serif typography are combined to mark a solemn act: a passage from the outside to the inside.

Now, it can be useful to evaluate the changes that, in this area, and with respect to the elevations, have already been made. The first of them has to do with the subtle displacement of the entrance towards the Círculo de Bellas Artes, as if the presence of the latter exerts on it a certain power of attraction. Between them, there is a commercial store, the only one with direct access from the street.

crear un vano único lleva a que, en este espacio de transición entre la ciudad y el edificio, confluyan varios itinerarios, tanto los rodados como los peatonales.

Por supuesto, cabe también la consideración del letrero 'Philips' que, como en la Casa de Suecia, señala desde la distancia la posición de la entrada. Se trata, en el edificio de Lewerentz, de un letrero de neón exento, coloreado en un tono naranja rojizo (24) La gran diferencia entre ambos es que en el edificio de Garrigues el reclamo comercial se realiza con mesura, con arreglo a la ubicación de la entrada en una calle secundaria de la ciudad.

Tras estudiar la esquina y el basamento, terminaremos con el tercero y último de los acentos, el que sucede en la cornisa. Que el remate superior sea recto y horizontal, como corresponde a una cubierta plana, amplifica el valor que en esta obra se concede al plano vertical de la fachada. No obstante, hay en esta simplicidad un pequeño detalle de distinción: el que ofrecen ocho postes verticales erigidos sobre el pretil de la azotea. [ver figura 10] Parecen estar destinados a ondear banderas, como así lo confirman las imágenes emitidas por el NO-DO, el día de



Fig. 13. Izquierda: Lewerentz, Sigurd. Edificio de apartamentos en Kungstengatan 27, Estocolmo, c. 1930. Fotografía de la entrada publicada en <http://onedayonehouse.blogspot.com/>. Derecha: Lewerentz, Sigurd. Edificio Svenska AB Philips. Fotografía de Okänd. Arkitektur- och designcentrum, ARKM.1973-103-036-05.

The second change has to do with its dimensions: a single vertical span of 3 x 4 meters became a double span of 7.20 x 3.75 meters. And we are saying double span because a square stainless-steel pillar, built in a single piece, divides the entrances to the hotel and the offices. The coexistence of two doors in the same threshold space states the third of these changes.

Again, two buildings designed by Lewerentz in Stockholm, around 1930, can be addressed to find some coincidences. They are the apartment building in Kungstengatan 27 and the offices, factory and warehouse building for Svenska AB Philips. (23) (Fig. 13)

In both buildings, the entrance takes place in the same threshold space, an idea already pointed out. In the apartment building, this threshold is established as a deep space, supported by two stores with large showcases. In the Philips Building, meanwhile, it is significant that the entry is not located in the centre of the facade, but on the side. Thus, its link with the general order of windows is overlooked. Likewise, all the itineraries, both road and pedestrian, and in the transition from the city to the building, come together in a single entrance opening.

Of course, it should also be considered the Philips advertising sign which, as in the Casa de Suecia, marks the entrance from a distance. In Lewerentz's building, it is a freestanding neon sign coloured in a reddish-orange tone. (24) But the big difference between both buildings lies that, in Garrigues' building, the commercial claim is made in a measured way, according to the location of the entrance on a side street in the city.

la inauguración del edificio. (25) Transversalmente, quedan unidos entre sí por otros postes horizontales, dando lugar a una estructura ligera que bien pudiera haberse previsto como soporte de un eventual anuncio en las alturas, siguiendo así la estela luminosa que, en los años 60, caracterizó al Círculo de Bellas Artes, como un gran edificio-cartel de la empresa Philips. (Fig. 14)

Conclusiones. A través de tres epígrafes –fuerza, equilibrio y acentos–, hemos querido explicar cómo en la Casa de Suecia se logra dar continuidad a la trama urbana con una imagen unitaria que no evidencia la variedad programática de su interior.

Es interesante apuntar que la fachada se resuelve con muy pocos elementos: apenas la moderna ventana giratoria de AB Åtvidabergs y un despiece de piedra. Aunque inicialmente estos dos elementos son de superficie rectangular, en una fase posterior, se elige para ambos el formato cuadrado. Esta decisión permite, por un lado, diluir la verticalidad inherente a la primera propuesta y, por otro, que la superficie maciza sea superior a la hueca. Garrigues consigue, así, llegar a una fachada neutra, sin direcciones y de cierta atemporalidad. A ello contribuye, sin duda, el empleo de materiales tradicionalmente usados en Madrid, como la caliza de Colmenar y el granito de Segovia. El aparejo de las piezas, sin apenas junta, otorga una componente de realidad a la fachada que compensa su abstracción inicial.

Tanto la ubicación de la Casa de Suecia en una calle secundaria como la presencia del Círculo de Bellas Artes, a su lado, y del jardín de la antigua finca del Marqués de Casa Riera, en frente, afianza la normalidad y esencialidad con la que se concibe la fachada. A pesar de ello, Garrigues no renuncia a introducir pequeños destellos en lugares muy escogidos: la presencia de la curva, en la esquina; los detalles de brillo y sombra, en el basamento y, por último, el movimiento de las banderas, en la cornisa.

Para profundizar en algunos aspectos de la fachada se ha acudido a la obra de los maestros de la modernidad nórdica entre los que seguramente destaca la figura de Sigurd Lewerentz, en torno a 1930. Además de enriquecer la narración,

After studying the corner and the base, we will finish our analysis with the third and last of the accents, which it happens at the top. The fact that the upper finish is straight and horizontal, as corresponds to a flat roof, amplifies the value that in this building is granted to the vertical plane of the facade. However, in this simplicity, there is a small detail of distinction: that offered by eight vertical posts on the ledge. [see figure 10] They seem to be destined to wave flags, as confirmed by the images issued by NO-DO, on the day of the building's inauguration. (25) They are tied by horizontal posts, giving rise to a light structure that could well have been projected as a support for an eventual sign in the heights, and that would follow the luminous trail that, in the 1960s, the Círculo de Bellas Artes hosted in its rooftop, like a large advertisement for the Philips corporation. (Fig. 14)

Conclusions. Through three topics –strength, balance, and accents–, we have tried to explain how in the Casa de Suecia it is possible to give continuity to the urban structure with a unitary image that does not reveal the programme that is housed inside.

It is interesting to note that the design of the facade is solved with very few elements: just the modern projecting window designed by AB Åtvidabergs and limestone tiles. Although initially these elements have a rectangular surface, they become square at a second stage. This willingness allows, on the one hand, that the verticality of the first proposal decreased and, on the other, that the solid surface is greater than the hollow. The result is a neutral facade, without directions and of a certain timelessness. Undoubtedly, the use of materials traditionally used in Madrid, such as Colmenar limestone and Segovia granite, contributes to this. Both stones are set with straight edges, which provides realism to the facade and redresses its initial abstraction.

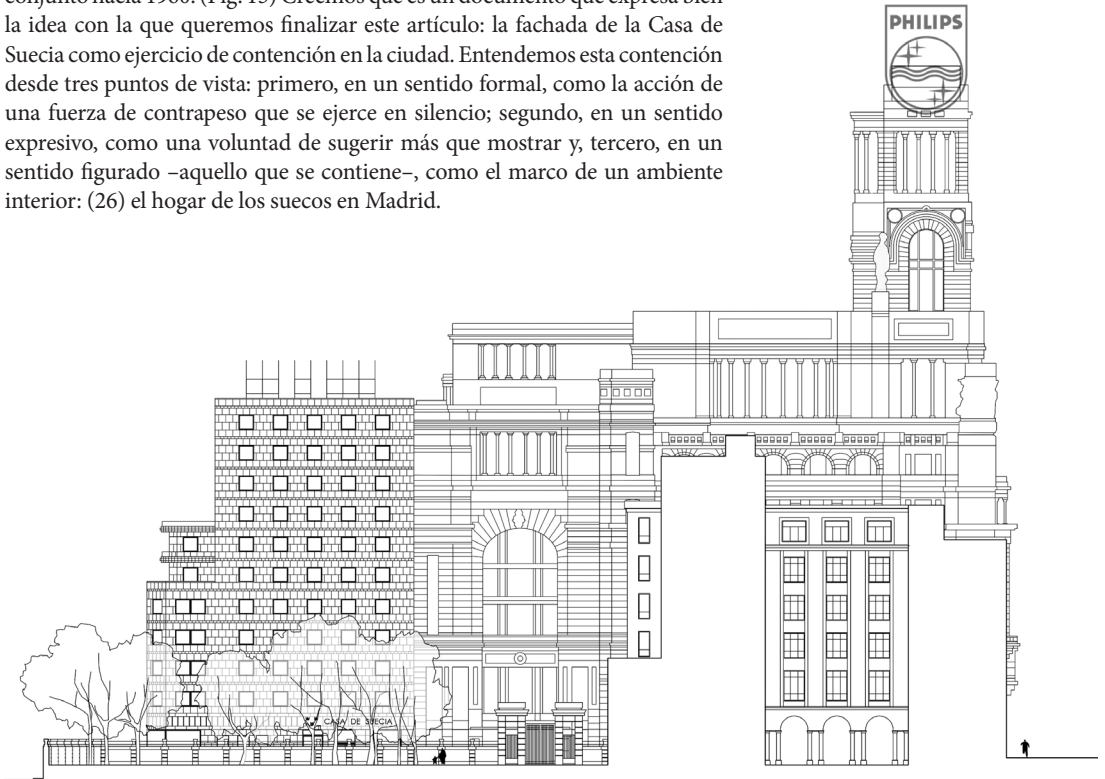


Fig. 14. Pando, Juan. Fotografía del Luminoso del Círculo de Bellas Artes, 26 de noviembre de 1962. Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, Archivo Pando, PAN-C-001977.

demuestran una temprana vinculación de Garrigues con la cultura escandinava; una vinculación que no debe ser entendida, en ningún caso, como una copia directa, sino, más bien, como una oportunidad práctica de establecer atractivas sinergias entre lo local y lo foráneo: el edificio pertenece a la ciudad, pero en su presencia discreta y en su exquisita materialidad participa una afinidad nórdica.

Fig. 15. Casa de Suecia. Alzado del conjunto hacia 1960. En primer término, Palacio y Jardines del Marqués de Casa Riera. Dibujo del autor.

El resultado final de este proceso puede ahora comprobarse en un alzado del conjunto hacia 1960. (Fig. 15) Creemos que es un documento que expresa bien la idea con la que queremos finalizar este artículo: la fachada de la Casa de Suecia como ejercicio de contención en la ciudad. Entendemos esta contención desde tres puntos de vista: primero, en un sentido formal, como la acción de una fuerza de contrapeso que se ejerce en silencio; segundo, en un sentido expresivo, como una voluntad de sugerir más que mostrar y, tercero, en un sentido figurado –aquello que se contiene–, como el marco de un ambiente interior: (26) el hogar de los suecos en Madrid.



Normality and essentiality, with which the facade is conceived, are reinforced, first, with the location of the Casa de Suecia, on a secondary street, and second, with the presence of the *Círculo de Bellas Artes*, next to it, and the garden of the former estate of the Marqués de Casa Riera, in front to it. Despite this, Garrigues does not give up bringing out small sparkles in very chosen places: the curved-convex contour of the corner; the details of brightness and shadow, on the base and, finally, the movement of the flags, on the ledge.

To delve into some aspects of the facade, we have turned to the work of the masters of Nordic modernity, among whom the figure of Sigurd Lewerentz, around 1930, surely stands out. In addition to enriching the narrative, they demonstrate an early connection between Garrigues and Scandinavian culture; a link that should not be understood, in any case, as a direct copy, but rather as a practical opportunity to establish attractive synergies between local and foreign: the building belongs to the city, but in its low-profile design and in its exquisite materiality a Nordic affinity come into play.

The result of this process can now be seen in a general elevation around 1960. (Fig. 15) We believe that it is a drawing where the idea with which we would like to close this article is well expressed: the facade of the Casa de Suecia as containment practice in the city. We understand this containment from three points of view: first, in a formal sense, as the action of a counterbalance force applied in silence; second, in an expressive sense, as a willingness to suggest rather than show and, third, in a figurative sense (what is contained), as the setting of an interior environment: (26) the home of the Swedes in Madrid.

REFERENCIAS

1. AMAROUCH, I. El arte de la discreción: Casa de Suecia en Madrid. En: COUCEIRO, T. (coord.). *Pioneros de la arquitectura moderna española: La arquitectura como obra integral*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2017, pp. 190-209.
2. Archivo de la Villa, exp. 991-428-089826.
3. Declaraciones del representante sueco. *Diario de Burgos*, 10 de febrero de 1951.
4. GARRIGUES, M. Casa de Suecia en Madrid. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 182, febrero de 1957, pp. 1-10.
5. *La Construcción Moderna*, 15 de febrero de 1935, p. 32.
6. GARRIGUES, M. La arquitectura en Suecia. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. IV, n. 13, enero de 1950, pp. 13-18.
7. STEINBERG, S. Graph Paper Architecture. *Flair*, septiembre 1950.
8. STEINBERG, S. Man Made America. *Architectural Review*, diciembre 1950.
9. Casa Bonnier. *Informes de la Construcción*, vol. 5, n. 49, 1953.
10. MUGURUZA, P. Notas de una visita a Estocolmo. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 52-53, abril-mayo de 1946, pp. 76-95.
11. *Ibidem*, p. 84.
12. Fundación Arquitectura COAM, Servicio Histórico, MGD/P013/02-05.
13. AMAROUCH, I. La ordenación del espacio en la planta baja de la Casa de Suecia. *VAD: veredes, arquitectura y divulgación*, vol. 2, n. 1, 2020.
14. Archivo Torroja (CEDEX-Cehopu), ETM-377.
15. Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, Archivo Pando.
16. GARRIGUES, M. La arquitectura en Suecia. *Op. cit.*, p. 18.
17. PAAVILAINEN, S.; PALLASMAA, J. (eds.). TANA, R. (trad.). *Clasicismo Nórdico 1910-1930*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, 1983.
18. ASPLUND, E. G. Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos. En: LÓPEZ-PELÁEZ, J. M. (ed.). LEAL, I.; JUNESTRAND, S. (trads.). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Madrid: El Croquis: 2002, pp. 28-40.
19. VV. AA. *Sigurd Lewerentz - Drawing Collection*. Tokio: A+U: Architecture and Urbanism, 2016, pp. 139-193.
20. LUKKARINEN, P.; PAKOMA, K. (eds.). *Jyväskylän Suojeluskuntatalo: The Jyväskylän Defense Corps Building 1926-29*. Jyväskylä: Museo Alvar Aalto, 1995.
21. FLORES, C. Mercadal y la generación de 1925. En: VV. AA. *Arquitectura española contemporánea*, Madrid: Aguilar, 1961, pp. 109-133.
22. Métodos y técnicas de financiación de la vivienda europea, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 125, mayo de 1952, p. 39.
23. AMAROUCH, I. Conciliar contrarios: Lewerentz. Estocolmo. 1928-1932. *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, n. 15, 2020, pp. 9-26.
24. *Ibidem*, p. 17.
25. Filmoteca Española, Archivo histórico del NO-DO, NOT N 718 B, 8-10-1956.
26. CENICACELAYA, J. El clasicismo como ambiente. *P+C: proyecto y ciudad: revista de temas de arquitectura*, n. 9, 2018, pp. 79-92.

REFERENCES

1. AMAROUCH, I. El arte de la discreción: Casa de Suecia en Madrid. In: COUCEIRO, T. (coord.). *Pioneros de la arquitectura moderna española: La arquitectura como obra integral*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2017, pp. 190-209.
2. Archivo de la Villa, exp. 991-428-089826.
3. Declaraciones del representante sueco. *Diario de Burgos*, 10 February 1951.
4. GARRIGUES, M. Casa de Suecia en Madrid. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 182, February 1957, pp. 1-10.
5. *La Construcción Moderna*, 15 February 1935, p. 32.
6. GARRIGUES, M. La arquitectura en Suecia. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. IV, n. 13, January 1950, pp. 13-18.
7. STEINBERG, S. Graph Paper Architecture. *Flair*, September 1950.
8. STEINBERG, S. Man Made America. *Architectural Review*, December 1950.
9. Casa Bonnier. *Informes de la Construcción*, vol. 5, n. 49, 1953.
10. MUGURUZA, P. Notes of a visit to Stockholm. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 52-53, April-May 1946, pp. 76-95.
11. *Ibidem*, p. 84.
12. Fundación Arquitectura COAM, Servicio Histórico, MGD/P013/02-05.
13. AMAROUCH, I. La ordenación del espacio en la planta baja de la Casa de Suecia. *VAD: veredes, arquitectura y divulgación*, vol. 2, n. 1, 2020.
14. Archivo Torroja (CEDEX-Cehopu), ETM-377.
15. Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, Archivo Pando.
16. GARRIGUES, M. La arquitectura en Suecia. *Op. cit.*, p. 18.
17. PAAVILAINEN, S.; PALLASMAA, J. (eds.). TANA, R. (trad.). *Clasicismo Nórdico 1910-1930*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, 1983.
18. ASPLUND, E. G. Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos. In: LÓPEZ-PELÁEZ, J. M. (ed.). LEAL, I.; JUNESTRAND, S. (trads.). *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Madrid: El Croquis: 2002, pp. 28-40.
19. AA. VV. *Sigurd Lewerentz - Drawing Collection*. Tokio: A+U: Architecture and Urbanism, 2016, pp. 139-193.
20. LUKKARINEN, P.; PAKOMA, K. (eds.). *Jyväskylän Suojeluskuntatalo: The Jyväskylän Defense Corps Building 1926-29*. Jyväskylä: Museo Alvar Aalto, 1995.
21. FLORES, C. Mercadal y la generación de 1925. In: AA. VV. *Arquitectura española contemporánea*, Madrid: Aguilar, 1961, pp. 109-133.
22. Métodos y técnicas de financiación de la vivienda europea, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 125, mayo de 1952, p. 39.
23. AMAROUCH, I. Conciliar contrarios: Lewerentz. Estocolmo. 1928-1932. *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, n. 15, 2020, pp. 9-26.
24. *Ibidem*, p. 17.
25. Filmoteca Española, NO-DO Historical Archive, NOT N 718 B, 8-10-1956.
26. CENICACELAYA, J. El clasicismo como ambiente. *P+C: proyecto y ciudad: revista de temas de arquitectura*, n. 9, 2018, pp. 79-92.

