

Félix Solaguren-Beascoa

Jacobsen



SANTA & COLE

ARNE JACOBSEN

FÉLIX SOLAGUREN-BEASCOA

LISBET BALSLEV JØRGENSEN

BARD HENRIKSEN

ERIK MØLLER



SANTA & COLE

Comité editorial:

Javier Nieto Santa, Pilar Nieto Santa y Julia Pettersson Salom

La realización de este libro ha sido posible gracias al material y a la ayuda facilitada por:

Dissing+Wetling arkitekt firma NS. Copenhagen.

Edificio SAS/Royal Hotel. Copenhagen.

Erik Mollers Tegnestue NS. Copenhagen.

Fritz Hansen NS. Copenhagen.

Kunstakademiets Bibliotek. Copenhagen.

Louis Poulsen & Co. NS. Copenhagen.

Mawa Design. Berlin.

Stelton NS. Copenhagen.

Y muy especialmente a las siguientes personas:

Lisbet Balslev Jorgensen, Copenhagen.

Michael Fuhr, Copenhagen.

Bard Henriksen, Allerød.

Peter Holmblad, Copenhagen.

Johan Jacobsen, Copenhagen.

Jonna Jacobsen, Copenhagen.

Tobías Jacobsen, Copenhagen.

Edith Lang, Copenhagen.

Erik Møller, Copenhagen.

Ida Praestegaard, Copenhagen.

Jes Stork, Allerød.

Teit y Birgit Weylandt, Copenhagen.

Ilustraciones y fotografías: Archivo Félix Solaguren-Beascoa

© Santa&Cole Ediciones de Diseño, S.A., 1993, 1998, 2002, 2024
Cuarta edición revisada y ampliada: junio 2024

© Félix Solaguren-Beascoa

© M^a Luisa Aguado, Patricia Matthews, Jesús Pardo de Santayana y
Kate Angus, por la traducción

Impresión: Agpograf, S.A.

Impreso en España - Printed in Spain

Depósito legal: B-18972-2023

ISBN: 978-84-932053-9-3

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del COPYRIGHT.

Tipografía: Sabon Roman 10,6 pt

Papel: Munken Pure 90

Índice

| | |
|--|-----|
| Presentación | 6 |
| Nota a la cuarta edición | 7 |
| Textos introductorios | |
| Preámbulo: más de treinta años después <i>Félix Solaguren-Beascoa</i> | 11 |
| El diseño de Arne Jacobsen Encontrar la idea tras la forma del hacha de piedra <i>Lisbet Balslev Jørgensen</i> | 19 |
| Ayuntamiento de Aarhus Construcción, materiales y decoración artística <i>Erik Møller</i> | 29 |
| El mundo interior. El mundo de los objetos <i>Félix Solaguren-Beascoa</i> | 35 |
| Archivo de diseños | |
| Edificios | 45 |
| Objetos | 129 |
| Archivo bibliográfico | 197 |

Presentación

Jacobsen personaliza la imagen del arquitecto que todos quisiéramos ser: la profesión integral capaz de mejorar el entorno vital, desde el menor detalle hasta lo que la visión puede abarcar.

Este modelo de arquitecto podría ser una quimera, un fantasma inasible, si la historia no se hubiera ocupado de cristalizarlo en personas concretas: Wright, Mies, Aalto, Asplund, Coderch o Jacobsen.

Ahora nadie espera mucho de los arquitectos, quizá que sean discretos y profesionales, pero que no quieran cambiar un mundo que no les pertenece. Jacobsen fue discreto y profesional, cambió el mundo sin proponérselo, y ese es el mundo y la profesión que nosotros hemos heredado, que cuidamos y respetamos para que nunca se disipe el mensaje de nuestros fundadores.

Santiago Roqueta
Director ETSAB
1991-1994



Nota a la cuarta edición

Desde 1991 Santa & Cole edita libros que explican la creación de objetos de buen diseño, abordando con documentación inédita e investigación específica el trabajo realizado por creadores de reconocido prestigio en otras disciplinas.

En el ámbito de la arquitectura, esta obra nos acerca a Arne Jacobsen, uno de los pocos “arquitectos totales” que brilla con una luz propia y que ha dejado una huella indeleble en la historia del diseño.

Adentrarse en la sección sobre su “Archivo de diseños” nos sumerge en la riqueza de su maravillosa creatividad. Desde los objetos más simples al mobiliario o la iluminación doméstica y pública, pasando por los complejos de edificios o las propuestas de viviendas prefabricadas. Este libro captura la esencia de su visión integral, proporcionando una comprensión más completa de sus poliédricos intereses.

Presentamos ahora la cuarta edición de un libro único, agotado durante años, de amplia difusión internacional, que describe las facetas quizá menos divulgadas de Jacobsen. Con más fotos, con nuevas revisiones. Una exaltación de su sensibilidad exquisita y su minuciosa simplicidad en el diseño, que trasciende la función para convertirse en una expresión artística atemporal. Y de la mano del Dr. Félix Solaguren-Beascoa, reconocido estudioso de Jacobsen, catedrático y director de la ETS de Arquitectura de Barcelona.





Textos introductorios

Preámbulo: más de treinta años después

Por Félix Solaguren-Beascoa

Mi trabajo sobre la obra de Arne Jacobsen se inició en 1986 con el apoyo de Gustavo Gili y de Ignasi de Solà-Morales. Poco tiempo después contacté, a través del arquitecto finlandés Simo Pavilainen, con Lisbet Balslev Jørgensen. Lisbet, directora por aquellos entonces de la Colección de Dibujos Arquitectónicos de la Academia de las Artes de Copenhague, se convirtió en una gran amiga y fue pieza clave, fundamental, de mi trabajo durante muchos años. El despacho Dissing+Weitling, y arquitectos como Hans Dissing, Teit y Birgit Weytlandt, Jes Stork o también Edith Lang, entre otros, complementaron esa primordial ayuda.

También contacté con Jonna Jacobsen, la segunda mujer de Arne Jacobsen, y me reuní con Johan Jacobsen, su hijo mayor, con Tobías Jacobsen, su nieto y buen amigo, y con Peter Holmblad hijo de Jonna.

Tras mis primeras publicaciones, Javier Nieto Santa me animó a seguir adentrándome en la labor como diseñador del arquitecto danés, trabajo que fructificó en 1993 con un volumen dedicado a su trabajo en este campo.

Ese libro me ayudó a mostrar que su arquitectura está íntimamente ligada a su producción como diseñador y viceversa, algo habitual en el entorno escandinavo, y así lo expresé en aquel libro que ahora se vuelve a revisar.

Decidimos entonces dividir el libro en cuatro partes: unos textos introductorios, un segundo capítulo vinculando arquitectura y diseño, un tercero destinado a los objetos específicamente destinados a su explotación comercial, y por último un apartado que recogía una selección de artículos de prensa de la época con referencia al trabajo de Arne Jacobsen.

Para la primera parte conté con la participación de mi querida amiga Lisbet quien, como ya he dicho, fue la persona clave que me introdujo definitivamente en el mundo escandinavo y más específicamente en el danés.

Tuve la suerte de poderme entrevistar con Erik Møller, coautor del Ayuntamiento de Aarhus, en su apartamento cerca del palacio de Rosenborg en Copenhague. Mientras tomábamos un té, le pregunté si podría escribir un texto para el libro en que narrara su experiencia junto a Jacobsen. Él se levantó y me regaló una publicación¹ sobre el ayuntamiento fruto de esa colaboración. Me pidió que utilizara el mismo texto del libro, pues no se veía con ánimo de escribir otro nuevo.

Junto a esas dos reflexiones, Javier me insistió en que escribiera un tercero que finalmente acabé titulado: “El mundo interior. El mundo de los objetos”.

Con cierta nostalgia lo he vuelto a repasar y, después de leerlo, no tocaría una coma. Recoge lo que tantas veces he hablado con M^a Àngels Negre, arquitecta y esposa mía, a quien tanto le debo en la redacción de este y de todos los trabajos que hemos compartido.

Creo que ese título anuncia algo realmente danés fruto de una climatología particular: el concepto de interior. De ese interior, necesario resguardo en muchas ocasiones, nace todo un mundo de poesía, de literatura, de sueños y de diseño. En definitiva, de cultura, o sea de identidad, de identidad nacional.

Si en su novela *Príncipe*², Ib Michael nos describe el rodar de la resina junto al acantilado blanco de la isla de Møn y la formación de bolas de ámbar, Hans Christian Andersen asienta la evocación de sus historias a partir de otras realidades, como por ejemplo la de un viejo roble centenario de tronco vacío en el cual, dicen, habitaban los personajes de sus relatos.

Ese árbol existe³. Está junto a la carretera de Strandvejen, un poco más allá del conjunto de Bellavista de Jacobsen. Es un árbol capaz de albergar en su interior a cualquier visitante y esconder aquellos tesoros a los que Andersen se refería. Es un interior donde todo sueño es posible.

Es seductor desviar la atención del lector hacia esos paraderos, pero lo que no resulta fortuito es el interés del ambiente danés por la consistencia de ese interior y por todas las personas y objetos que lo habitan.

Arne Jacobsen no sería ajeno a todo ello, y su arquitectura y su diseño mucho menos.

La vitrina

Es de sobras conocida la anécdota de Arne Jacobsen cuando le dijo a su padre que quería ser pintor. Esa vocación inicial fue refrendada cuando le llegó una carta que le escribieron desde Francia. En el sobre ponía: *Monsieur Arne Jacobsen, artiste*.

En esa misiva se le anunciaba al joven Arne la concesión de la medalla de plata de la Exposición Mundial de París de 1925 por el diseño de una butaca de madera y rejilla que había presentado para el certamen y que bautizó con el nombre de Burguesa.

-
1. *Aarhus City Hall*, The Danish Architectural Press. Copenhagen, 1991.
 2. *Príncipe*, Ib Michael. Ed Salamandra, Barcelona, 2002.
 3. Ver *Det gamle egetræes sidste drøm*. Hans Christian Andersen. 1858.

Toda una declaración.

Jacobsen tenía por aquél entonces veinticuatro años y era la primera vez que le llamaban *artista*, un calificativo que confirmaría su vocación.

Una vez con la carta en las manos su padre permaneció impasible, pero cuestionó ese supuesto halago haciéndole notar *que estaba demasiado gordo para ser artista*, pues esa imagen bohemia y menesterosa afín a todo artista no la ambicionaba el padre para su hijo.

Seguramente los hermanos Lassen, Mogens y Fleming, compañeros de colegio, ayudaron a que la decisión final de Jacobsen no tomara ese rumbo inicial y se decantara por el mundo de la arquitectura, una profesión que por aquellos entonces y según su entorno *le auspiciaría un futuro mejor*.

La familia Jacobsen vivía en un apartamento del barrio de Østerbro, al norte del casco antiguo de Copenhague, en la calle Classensgade, que nace en el lago Sortedams, el más oriental de los cinco lagos que rodean el centro de la ciudad, y que finaliza en la línea del ferrocarril que discurre paralela a la costa este de la isla de Sjælland, junto a la carretera de Strandvejen. Esta vía rodada, la 152, termina en las inmediaciones del castillo de Kronborg, escenario principal del Hamlet de Shakespeare.

Una parte significativa de la obra arquitectónica de Jacobsen se encuentra en esta área, por lo que para él ese paisaje estaría siempre presente, a lo largo de toda su vida, en su memoria.

Las fachadas de la calle Classensgade son sucintas. Podrían estar perfectamente incluidas en el libro que Knud Millech y Kay Fisker publicaron en 1951⁴ sobre las tendencias arquitectónicas danesas entre 1850 y 1950, publicación que se basa, fundamentalmente, en proyectos de arquitectura residencial.

Los alzados de esa calle son unos tensos lienzos que utilizan similares materiales y recursos compositivos: líneas horizontales que modulan, mediante escuetas molduras, la jerarquía y disposición de los elementos que los configuran y que cristalizan en resultados análogos, pero sutilmente distintos para cada proyecto.

A pesar de ser todas diferentes ofrecen una imagen homogénea, como la de tantas calles de la capital danesa.

En esa falsa monotonía escasean los balcones; tampoco abundan los salientes, aunque muy de vez en cuando pequeñas tribunas alteran la tersura del paramento continuo que configura la calle.

Esta sensación de uniformidad se consigue también gracias a los grandes ventanales de los apartamentos, que permiten una buena iluminación de los interiores, a la vez que resguardan a sus habitantes del severo clima.

La casa de los Jacobsen cumpliría con estos requisitos, y la blanca luz del norte inundaría un recargado interior decorado con mobiliario, recuerdos y objetos propios de una típica familia burguesa de la época, como las de todas las viviendas vecinas.

Cabe señalar que buena parte esas piezas se colocan en el alféizar interior de esos grandes ventanales, siendo también visibles desde la calle. Pero desde

4. *Danske Arkitekturstrømninger 1850-1950*. Østifternes Kreditforening. København 1951.



Casa Jacobsen (1929). Salón.

el interior están a contraluz. Se distingue la silueta, pero se las reconoce con claridad por la noche, cuando la luz artificial inunda de vida al interior. Es entonces cuando claramente apreciamos el valor de esos objetos.

Mientras que la iluminación de día se produce desde el plano acristalado de fachada, por la noche el foco cambia y se realiza desde la cara interior. Son las dos únicas opciones.

Aunque el panorama arquitectónico estaba bien definido y consolidado en el Copenhague de los años veinte, también se empezaría a oír los ecos de la nueva arquitectura y diseño modernos. Y el joven arquitecto comenzaría a desvincularse progresivamente de la imperante tradición proyectual y constructiva danesa. Aun así, mantendría en su retina esa imagen a contraluz de la casa de sus padres.

Buena prueba de ello lo podemos apreciar en el interior del salón de su primera casa blanca⁵: un abigarrado y caótico espacio cuyo ambiente era similar al de la calle Classensgade.

El exceso de objetos contradecía una imagen propia de las exigencias del selecto y exquisito nuevo hombre moderno que sería el usuario principal de esa nueva arquitectura. El ventanal del salón era un gran aparador, una gran vitrina acristalada que no disponía de su cara interior.

Ese recurso acristalado ya existía en la arquitectura tradicional nórdica como solución térmica, pero formalizada mediante una doble ventana, una cámara de aire practicable donde una hoja se sitúa en la cara externa del hueco de la ventana del edificio y la otra en su cara interna. Entre ellas se encierra un espacio escaso que facilita, además, la transición entre el interior y el exterior.

5. Godfred Rodesvej, 2. Hellerup. https://issuu.com/realdaniaby/docs/arne_jacobsens_eket_hus_charlottenl



Casa Glade Olsens (1934). Ventana.



Casa R uthwen-J rgensen (1954-57). Vitrina.

Progresivamente se empezó a llenar de pequeños objetos y plantas, matizando y haciendo más agradable esa relación entre el dentro y el fuera.

El hecho de que se fueran poniendo más objetos en ese espacio hizo que la separación entre los dos planos acristalados, entre las dos ventanas, fuera aumentando. Llegó incluso a sobresalir del plano exterior de la fachada, convirtiéndose en una especie de aparador que contiene esos objetos y plantas. Era un escaparate que enfatizaba aún más la voluntad moderna, era una gran vitrina encajada en el hueco del cerramiento y que llegaba a sobresalir de una manera visible.

Arne Jacobsen se interesar a por el diseño de esos objetos: relojes de madera, trofeos, candelabros, copas de vidrio, saleros, cubiertos, etc., elementos que bien podr an estar dentro de cualquier expositor.

Tradicionalmente la iluminación de las ventanas-vitrinas se producía por sus dos caras, desde el exterior (luz natural) y desde el interior (luz artificial), o incluso y si sobresalía, también por las otras dos caras perpendiculares.

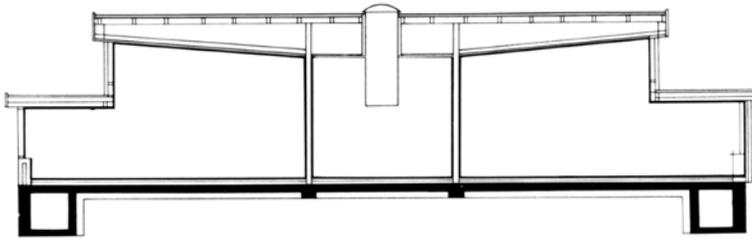
Pero Jacobsen no solo trabajar a en el diseño de los objetos colocados en su interior, sino que reconocer a en esa caja acristalada un elemento autónomo que le ofrecer a nuevas posibilidades.

Un primer aspecto ser a hacerlo más liviano para posteriormente integrarlo en sus proyectos.

La profundidad construida en las nuevas edificaciones ir a aumentando. Los nuevos mecanismos de ventilación e iluminación artificial permit an la ocupación de esos espacios interiores que empezar an a adquirir una importancia que antes no tenían: espacios de circulación, despachos interiores o salas de espera y reuniones.

El problema es que, a pesar de ser solucionados técnicamente, no dispondr an de iluminación natural pues estaban alejados de las fachadas. En estos casos la dotación de luz natural solo ser a posible mediante claraboyas cuando el cuerpo fuera de una única planta de altura.

Jacobsen es consciente de ello y propone una variación significativa fusionando esa entrada de luz cenital con la vitrina-ventanal.



Escuela Nyager (1959-64). Sección.
Escuela Nyager (1959-64). Vitrina.



La consecuencia fue que a esas zonas interiores se les podría ofrecer esa cualidad únicamente permitida a las estancias exteriores: era la vitrina de la fachada llevada a las entrañas del proyecto. Era a su vez un foco de entrada de luz y un elemento expositivo donde los objetos estarían iluminados, no por las caras verticales de cristal sino desde lo alto, desde la claraboya.

Un buen ejemplo es la escuela Nyager de Copenhague.

La planta está formada por varios volúmenes con orientación norte-sur y de una única planta que se agrupan linealmente en las caras largas. Unas tienen orientación a este y las otras a oeste de tal modo que se dan la espalda entre sí. En el centro, un ancho pasillo. La nueva construcción tiene mayor profundidad y por lo tanto un mayor rendimiento.

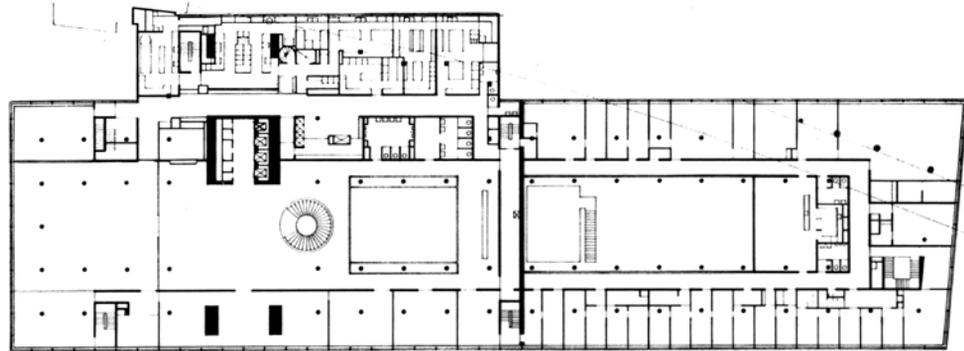
La sección de las aulas se resuelve mediante un quiebro en la cubierta similar al realizado previamente en la de la escuela Munkegaard. Ello permite una doble entrada de luz, una por la fachada y la otra a media estancia por el escalón de la cubierta. Se consigue así una iluminación interior más homogénea.

Inicialmente en ese pasillo escaseará la luz. Jacobsen resuelve este problema diseñando unos grandes cilindros de iluminación cenital ubicados en el centro del corredor. En otras zonas modifica esas claraboyas y los convierte en unos aparadores rectangulares que cumplen con una doble misión: iluminar el interior y mostrar objetos.

Otro significativo ejemplo sería el llamado jardín de invierno del Hotel Royal SAS de Copenhague. Se cambia de escala, es un gran habitáculo transparente, una agradable sala de espera para los usuarios de las aerolíneas y del hotel. Está a continuación de la escalera redonda que preside el vestíbulo.

El propósito inicial era que pilotos y auxiliares de vuelo aportasen plantas de cualquier lugar del mundo para ubicarlos en el espacio acotado por un doble gran muro perimetral acristalado. Esa sala, una gran caja transparente, contaría con una separación de sus caras lo suficientemente generosa como para albergar a su vez la estructura y la exótica vegetación.

El delicado límite está iluminado superiormente por una claraboya que baña de luz la gran estancia. Es un elemento autónomo en el hotel. Los objetos, los habitantes permanentes, son los diseñados por Jacobsen: la butaca Huevo, la



Hotel Royal SAS (1955-60). Planta.



Hotel Royal SAS (1955-60). Jardín de invierno.

butaca Cisne, mesas, ceniceros o lámparas varias y se pueden ver desde cualquier lugar de la planta. Circunstancialmente huéspedes y viajeros formarán parte de la decoración. Es un lugar de descanso de luz natural y agradable ambiente: es una parte del exterior que forma parte del interior.

En 1961 se inicia el proyecto del Banco Nacional de Dinamarca en Copenhague, que finalizará tras la muerte del arquitecto en 1978. El edificio se formaliza con un basamento de piedra de una planta de altura que ocupa la totalidad del solar y sobre el que se apoya, en uno de sus lados, un volumen de oficinas.

Esa base alberga dos tipos de uso: uno de carácter restringido, que acoge estancias y zonas de seguridad, y el otro de características públicas, con el acceso principal y una gran sala para el cambio de moneda.

Ésta se sitúa en su zona central interior y no tiene posibilidad alguna de ser iluminada desde el exterior. En la iluminación de la estancia Jacobsen combina

la luz artificial y la natural. Para la eléctrica, recurre a la misma solución que ya había utilizado unos años antes en la sala de plenos del Ayuntamiento de Rødovre. Un gran techo blanco refleja la luz indirecta de los carriles electrificados, es una luz indirecta homogénea que contrasta con el bello suelo de madera.

Para la iluminación natural recurre a su vitrina-expositor de iluminación cenital. El diseño final se resuelve mediante la combinación de las dos experiencias anteriores: las vitrinas-aparador de la escuela Nyager combinado con el doble muro perimetral acristalado del jardín de invierno del Hotel Royal SAS.

Una vez diseñado, se suspenden en su interior elementos vegetales que reciben la difusa luz cenital: introduce de nuevo el exterior en el interior.

La casa donde Jacobsen tenía su vivienda y estudio profesional estaba en Klampenborg, en el número 413 de Strandvejen. Era la del testero del conjunto de Søholm I junto a la playa de Bellavista y está en las inmediaciones del árbol que inspiró buena parte de los cuentos que escribió Hans Christian Andersen.

Esa vivienda manifiesta y condensa las inquietudes de Jacobsen.

En el conjunto de Søholm I la cubierta se quiebra permitiendo la entrada de luz en un doble espacio. En la parte baja, el comedor: una mesa redonda, cuatro sillas similares a las que diseñó para el estadio de Gentofte. Todo bajo una iluminación mixta, la natural que entra por la discontinuidad de la cubierta, y la artificial, una bella lámpara colgada de Poul Henningsen modelo Globe.

En el resto del interior de la casa encontraremos objetos, plantas y mobiliario diseñado por el arquitecto: es un interior dotado de condiciones de exterior.

La vivienda dispondría de una zona ajardinada. En ella Jacobsen desarrolló una de sus grandes pasiones: la botánica. El severo diseño geométrico de recortados muros verdes paralelos y los dibujados recintos vegetales representan un exterior con vocación interior, como las plantas colgadas en vitrinas transparentes.

Arne Jacobsen dedicaría buena parte de su vida al diseño de objetos y a la jardinería, también al de aparadores que albergaban a ambos a la vez, y su arquitectura sería capaz de contenerlos en su interior.

Quizá fuera esa la intuición inicial y que he corroborado treinta años después. Es aquella intuición la que me ayudó en 1993 a encabezar el texto con el título “El mundo interior. El mundo de los objetos”.

Es a ello, a esos objetos, a lo que se destina este libro.



Banco Nacional (1961-78). Sala de cambio.

El diseño de Arne Jacobsen

Encontrar la idea tras la forma del hacha de piedra

Por Lisbet Balslev Jørgensen

Eran tiempos de fermento e inquietud cuando el entonces muy joven Arne Jacobsen comenzó, allá por 1919, su formación en la Escuela de Arquitectura de la Academia de Arte (*Kunstakademi*) de Copenhague. Había terminado la guerra. Surgían nuevos valores e ideales. El arquitecto adquiría consciencia social. La vieja sociedad estaba en quiebra.

La revista *El Arquitecto* (*Arkitekten*), dirigida por Kay Fisker, publicó ese año muchos artículos importantes: “El Museo de Fåborg”, de Carl Petersen, y su conferencia sobre los resultados de los materiales; “Las Casas de Campo”, de C. D. Hansen, sus mediciones de Liselund y su artículo sobre Spurveskjul, la casa de campo del escultor Nicolai Abildgaard; el artículo del historiador sueco del arte Gregor Paulsson sobre la estandarización de la artesanía y la arquitectura; los artículos de P.V. Jensen-Klint sobre la iglesia de Grundtvig y el desarrollo del arte danés; también sobre el teatro de ópera y el auditorio de Ivar Bentsen; los artículos del historiador del arte Vilhelm Wanscher sobre las bases de una doctrina científico-arquitectónica y sobre construcción polifacética. Al final del año se publicó *In Memoriam: La Asociación Libre de Arquitectos* (*Den Fri Arkitektoraning*), que ya tenía diez años de existencia. Sus miembros pensaban que habían hecho cuanto les correspondía hacer, difundiendo el conocimiento de uno de los más importantes períodos de la arquitectura danesa, la última fase en la evolución natural del estilo, el clasicismo. En *In Memoriam*, en los últimos años de su vida profesional, el profesor Martin Nyrop pudo constatar que su Ayuntamiento de Copenhague no gustaba a la juventud. También Arne Jacobsen comprobó, cincuenta años después, la falta de vista de la juventud cuando sus proyectos, presentados a la Exposición de Charlottenburg de 1969, fueron deteriorados por una nueva ola juvenil para la que su arquitectura era la expresión de una estética burguesa y elitista.

Los nuevos maestros, que modernizaron la enseñanza, eran Carl Petersen, Hack Kampman, Kaj Gottlob y Edvard Thomsen, que, en 1920, contrató a Kay Fisker como profesor. La denominada “Clase del templo” resultaría fundamental; se llevaron a cabo mediciones de arquitectura antigua; en la época de estudios de Jacobsen se introdujo la enseñanza de planificación urbana, del arte de la jardinería y la artesanía de muebles. Thomsen contaba que Fisker y Jacobsen habían sido sus mejores alumnos. Lo sabían ya todo cuando comenzaron a estudiar, y eran aplicados y diligentes, hacían todos sus ejercicios y deberes sin protestar y se mantenían al margen de los conflictos; esto se debía, en parte, a su juventud, pero también a que captaban cuanto había de valioso en sus compañeros de más edad, y también sabían pintar en acuarela. Fisker contrató inmediatamente a Jacobsen en su estudio profesional cuando éste recibió el encargo de diseñar el pabellón danés de la Exposición Internacional de París de 1925.

Antes de la Primera Guerra Mundial, un grupo de estudiantes, entre los que vemos, además de a otros, a Povl Stegmann, Aage Rafn, Ejnar Dyuggve y Kay Fisker, su miembro más joven, ya habían formulado las bases de una enseñanza mejor y de una arquitectura más de acorde con los tiempos que corrían. Estos, como miembros de la Asociación de Alumnos del tres de diciembre de 1892, ya habían medido en 1910 una típica casa en chaflán de Copenhague del siglo dieciocho, publicándola en 1914. Ellos mismos escriben:

“[...] los sencillos elementos de las estancias, que están dispuestos con un sentido oportuno, con frecuencia casi refinado, de las buenas proporciones. Una utilización amplia de paneles y molduras, puertas lisas y puertas paneladas, con una gama cromática muy variada y llena de fuerza, todo lo cual contribuye a dar carácter a cada habitación

[...] Muy pocas veces se permite nada que no sea necesario

[...] se trata de un concepto de la forma en el que se capta y expresa de manera inmediata la realidad funcional..., lo sencillo adquiere valor en su proyección técnica y ateniendo a su objetivo y a sus posibilidades más extremas”.

Este grupo se reunió periódicamente hasta el comienzo de la guerra: lo que querían sus miembros era llegar a una concienciación más profunda de las cualidades técnicas de los materiales, y también a que la estructura cambiante de la sociedad de su tiempo se dejase sentir en el desarrollo de la arquitectura.

“El problema, gracias a un análisis funcional, quedó reducido a sus distintas partes, y este análisis se transformó en una forma de lenguaje, emanando de las cualidades mismas de los materiales seleccionados. Si no en la práctica, sí, al menos, en la teoría, el estilo que buscábamos estaba por encima del tiempo, su idea se escondía tras la forma del hacha de piedra, tras la ventana de la casa danesa de pueblo, tras el plano de la iglesia campesina, y tras los cánones de la elaboración constructiva”.

Los alumnos encontraron rasgos comunes de los que surgían tipos, examinaban las funciones y se alegraban de los detalles prácticos y constructivos. Medían, porque querían tener una visión de conjunto, y también del futuro, no porque quisiesen copiar. Las exigencias de los nuevos tiempos creaban su propia forma

y su propio aspecto, pero para que este trabajo no resultase extraño y carente de sentido en la tierra danesa, era preciso llegar a un conocimiento minucioso de las maneras de construcción del pasado.

Arne Jacobsen participó en 1924 en el estudio y medición de las “casitas” (*Cottager*) de M. G. Bindsbøll, un balneario que iba a ser demolido en Klampenborg, al norte de Copenhague. También hizo un viaje de estudios a París en 1925, asistiendo de paso a la gran exposición, y siendo advertido de no dejarse impresionar por todo el bluf moderno; fue también a Provenza y a Italia, y a la más pura de todas las fuentes: los templos de Paestum. Jacobsen había diseñado el pabellón danés en el estudio de Fisker, y recibió, además, una medalla por el diseño de una silla.

Estudió minuciosamente la antigüedad, que solo los ignorantes desdeñaban. La gente inteligente tenía el buen sentido de investigar su esencia, encontrar sus valores y sus formas de expresión: “A mí no me basta con saber que una columna tiene éntasis”, escribía Povl Stegman, “necesito también conocer las proporciones que determinan la línea que resulta más armoniosa como éntasis. Necesito conocer esas cosas tan simples que son la base de toda armonía lineal, como la métrica en poesía, o el ritmo y los intervalos en la música”. Un artista como Arne Jacobsen lo captaba todo. No necesitaba advertencias sobre el bluf moderno. Era artista y había comprendido en torno a qué giraba todo: la idea acechaba detrás de la forma del hacha de piedra, de la función y de las cualidades táctiles y técnicas del material. Había medido la Place des Vosges de París, y una capilla de Saint Blaize, en Arles; había estudiado a Brunelleschi, en Florencia, y medido Santa María de Cosmedin, en Roma, y la Basílica de Paestum, y muchas más cosas. Lo esencial no era el estilo sino la conjunción de las formas primarias y la buena artesanía.

Distintos puntos de partida indujeron a la nueva generación a volver al clasicismo. Algunos querían continuar a partir del punto en que se había detenido el desarrollo estilístico natural; otros sentían la necesidad de una racionalización del lenguaje formal: la conjunción de las formas primarias. La Escuela de Arquitectura de la Academia de Arte (*Kunstakademi*) quería continuidad en la enseñanza. Porque en la sociedad danesa todo desarrollo tenía que ser evolucionario. La *tabula rasa* y los conceptos revolucionarios solo crearían vacío y carencia. Solo un firme anclaje en la tradición europea podría sentar las bases de un sólido desarrollo del arte de la construcción. “Festina lente”, es el lema que campea en el cuaderno de esbozos de Martin Nyrop, que, en una publicación de apuntes y mediciones, declara: “con hierro viejo forjaremos nuevas armas”.

En sus trabajos escolares, Arne Jacobsen parte del espacio del clasicismo y del lenguaje formal simplificado, como querían sus maestros, pero sin dejarse dominar por modelos. El resultado final solo lo pueden dar las posibilidades de los materiales y lo que es apropiado para cada tarea.