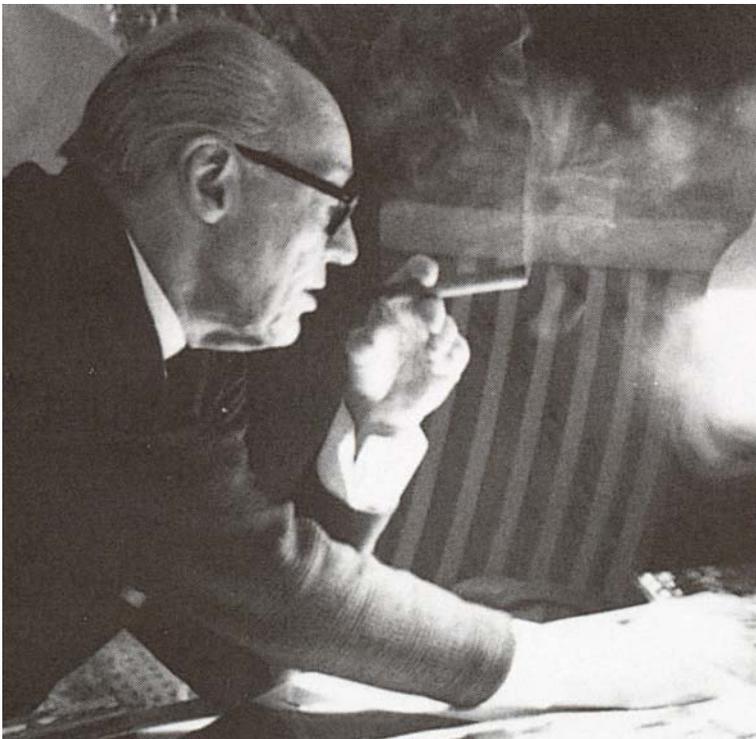


01



02

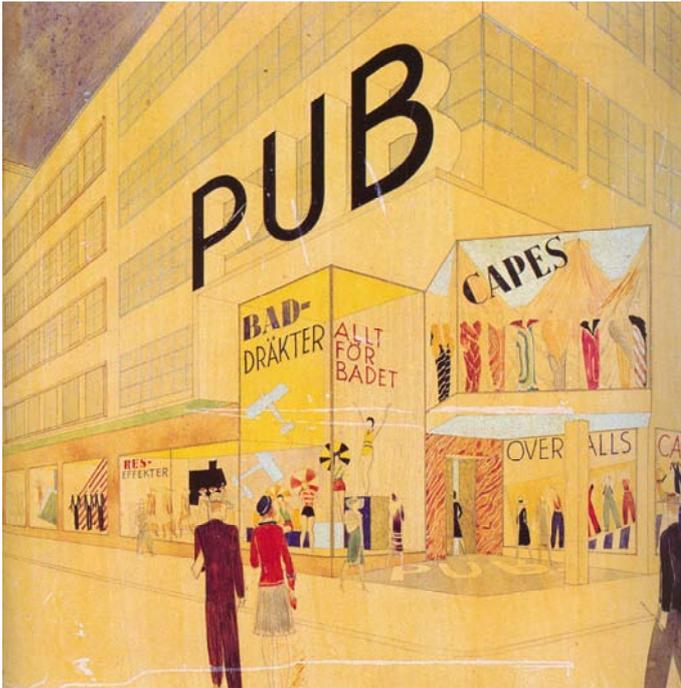
**01** Sigurd Lewerentz con la fachada de la iglesia de San Marcos al fondo. Foto de Pål-Nils Nilsson, 1962.

**02** Lewerentz en su estudio de Eskilstuna.

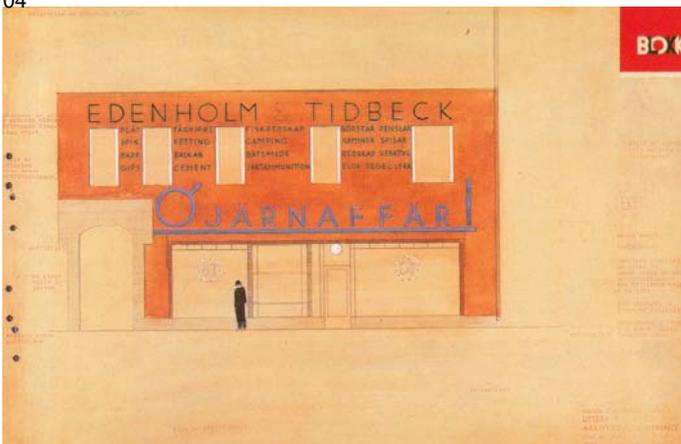




03



04



05

- 03** Asplund, Exposición de Estocolmo. Perspectiva de la plaza destinada a los festejos, 1929.  
**04** Proyecto de ampliación de los grandes almacenes PUB en Estocolmo. Perspectiva del ingreso, 1930-34.  
**05** Proyecto de vitrina para una ferretería, Estocolmo, 1931.

Si se revisa su biografía, encontramos en su trabajo una singularidad alrededor de los años 30. Sus proyectos de finales de los años 20 en adelante, muestran una tendencia hacia lo formal y lo pragmático. Para Lewerentz no existían los encargos triviales: oficinas, edificios industriales o locales comercialesle servían para generar detalles arquitectónicos ingeniosamente contruidos. Detalles refinados de ventanas y puertas en acero inoxidable fueron patentados bajo la marca comercial IDESTA<sup>3</sup>, que Lewerentz junto al ingeniero Claes Kreuger creó en 1929.

Con Kreuger fundó dos sociedades más: S.L. (Stockholms Ljusreklam, Publicidad Luminosa de Estocolmo) y A.B. BLOKK<sup>4</sup>. El objeto de la primera era la publicidad (el neón era una novedad) y las vitrinas de la Exposición de Estocolmo (1930). La segunda constituía una asociación de técnicos dentro de las distintas áreas del ramo de la construcción, funcionando como contratistas orientados especialmente hacia los almacenes comerciales, interiores de tiendas y sistemas publicitarios. El principal fruto de este trabajo en común lo constituye el almacén y edificio de oficinas de Svenska A.B. Philips de Estocolmo.<sup>5</sup>

No es de extrañar el interés que Lewerentz manifestaba por la fabricación de productos estandarizados. Esta sensibilidad la desarrolló desde temprano en su contacto con el mundo de la fábrica de su padre. Quizá, ahí ya intuía que el problema de *la producción de la forma está intimamente ligado al problema de su construcción*: que es en el detalle donde las cosas se viven más intensamente y que los materiales han de ser respetados en aquello que quieren ser.

Su padre era copropietario y director de la fábrica de vidrios SANDO, en las afueras de Kramfors, su ciudad natal. Tras los años de enseñanza primaria, Lewerentz fue enviado al Instituto de secundaria Sodra Latinlaroverker en Estocolmo, interrumpiendo sus estudios en este centro para continuar en el Instituto Tecnológico Chalmers, en la división de máquinas. Pronto cambió de rama y tras cinco años de estudio obtuvo el título de la rama de construcción de casas en 1908. Lewerentz para entonces había practicado durante algunos veranos como ayudante en la fábrica de vidrios de su padre. Ahí fue quizás donde observó por primera vez que toda estética está fundada sobre una técnica, y que es necesario fundar una disciplina que guíe el diseño.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Según Janne Ahlin el nombre está posiblemente inspirado por el latín *id est*, que quiere decir *esto es*. AHLIN, Janne, (1987), p.94.

<sup>4</sup> El nombre corresponde al anagrama basado en los cinco nombres de los socios: B= David Blomberg, diseñador; L= Sigurd Lewerentz, arquitecto; O= Axel Olsson, contratista; K= Claes Kreuger, constructor; K= Gunnar Kocken, director y representante. Ibid, p.93.

<sup>5</sup> Ver: Ibid, pp: 20-21.

<sup>6</sup> Ibid, p.17.



06



07

**06** y **07** Fotos que Lewerentz tomó en su viaje a Italia. Detalle de un mosaico y detalle de pavimento.

Luego vino el periodo alemán, con el arquitecto Bruno Mohring en Berlín (1908). Aquí regresó tras acabar sus estudios para un periodo de prácticas más largo y para después continuar hacia Munich. Esta ciudad era considerada, después de París, como el centro artístico más importante de Europa. En un primer momento consigue trabajo con Theodor Fischer (Julio-Septiembre, 1909), y después con Richard Riemerschmid (Octubre, 1909-Mayo, 1910), ambos personajes importantes en la recientemente creada *Deutscher Werkbund*.<sup>7</sup>

Su *grand tour* le llevó, naturalmente, a Italia (1909)<sup>8</sup>. Sin duda fue este un comienzo significativo para su obra futura, en la cual acabaría combinando el diseño y la producción industrial.

Nuevamente en Suecia ingresa en la Academia de Bellas Artes, que abandona pronto para pasar a la escuela libre Klara (1910), donde él, Gunnar Asplund y algunos otros arquitectos jóvenes reciben de Östberg, Westman y otros maestros del Romanticismo Nacional Sueco, una formación de estudio moderno.<sup>9</sup>

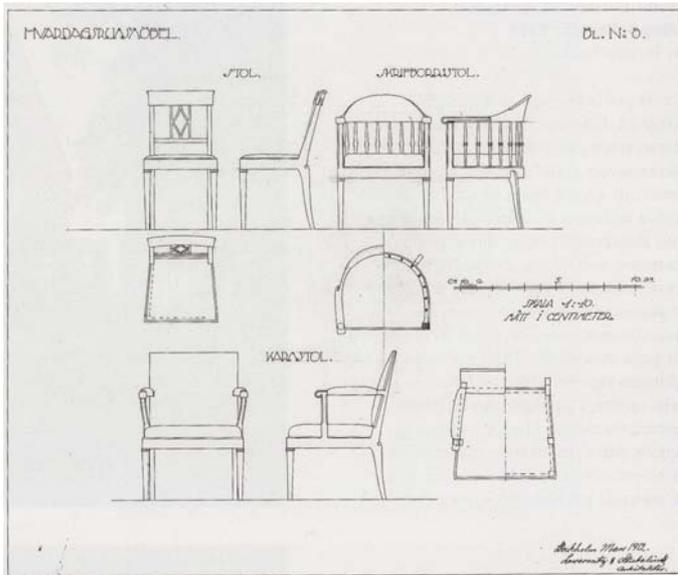
---

<sup>7</sup> “Este desarrollo clásico de la arquitectura de los países nórdicos, más o menos en los años de la Primera Guerra Mundial, no fue un fenómeno aislado, al contrario, fue una digresión generalizada en aquellos tiempos, se pudo ver en muchos países y en varias artes. En esa época, lo que más afectaba a los países nórdicos era lo que estaba ocurriendo en la cultura germana-parlante. La Exposición de la Werkbund en Colonia ha ganado su lugar en la historia de la arquitectura por el teatro de van de Velde, la fábrica modelo y edificio de oficinas de Gropius y el fabuloso pabellón de cristal de Bruno Taut. Estas fueron, esencialmente, tres hazañas muy diferentes -las formas orgánicas del Art Nouveau en el teatro, el Constructivismo racional y la inspiración de Frank Lloyd Wright en el edificio de oficina, el expresionismo en el pabellón de cristal. Sin embargo, lo que importa, y esto se ha pasado casi completamente por alto en los documentos históricos, es que la exposición, considerada en su conjunto, y en varios salones, pabellones e interiores llevaban la huella del lenguaje clásico. Era el Clasicismo Moderno, no académico, afiliado a los ideales “Sachlichkeit” [Nueva Objetividad] de la Werkbund. Se evidenciaban diferentes grados de simplificación directa o de estilización decorativa, con Peter Behrens y Josef Hoffman marcando la pauta (...). Estas exposiciones, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, respaldaron así un desarrollo que se venía dando en Alemania desde hacía una década y que ya estaba teniendo efectos tangibles sobre los países nórdicos”

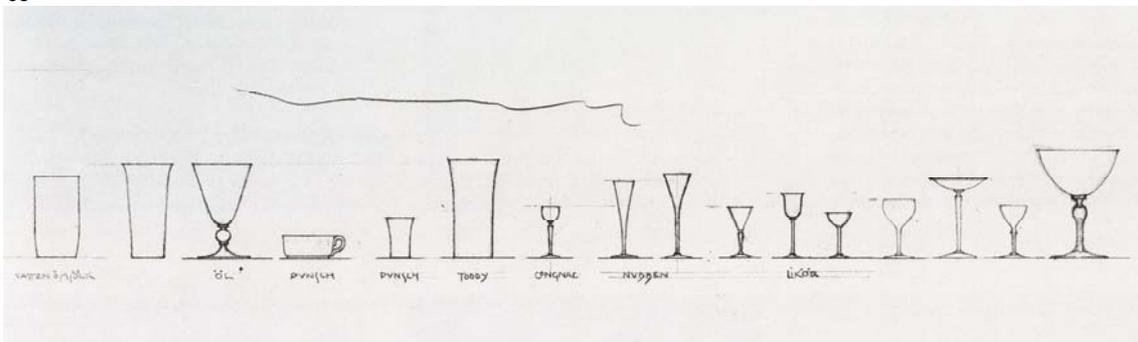
ANDERSSON, H. *Clasicismo moderno en Nordern (Escandinavia y Finlandia)*. En: AAVV. *Clasicismo Nórdico*, (1983), pp: 12-14.

<sup>8</sup> Sin duda que el tema, tanto de los viajes como el de los múltiples encuentros que se producen entre los mismos arquitectos, posee densidad suficiente como para constituir un estudio a parte. El interés de un trabajo de esta naturaleza, permitiría contemplar mejor la escena de principios de siglo en cuanto las articulaciones que va adquiriendo el fenómeno de la formación (en la arquitectura moderna) del arquitecto (en países periféricos respecto a los lugares donde se llevaron a cabo los debates que la originaron. París por ejemplo) y la posterior reflexión, ya en el ámbito de la disciplina y de la enseñanza de la arquitectura.

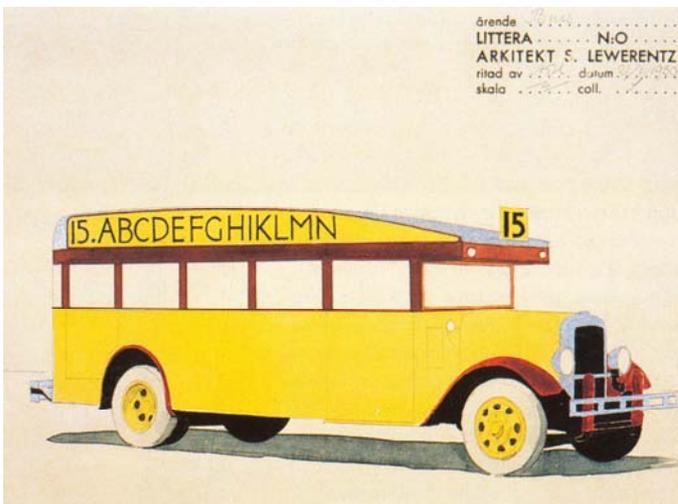
<sup>9</sup> CALDENBY, Claes (1986), p.121.



08



09



10

**08** Propuesta para un sistema de sillas para la NK (Nordiska Kampaniet), con Torsten Stubelius, 1912.

**09** Diseño de vasos y copas para la producción de la Färe Glasbruk.

**10** Estudio de autobus para la General Motors.

Lewerentz va a comenzar el ejercicio profesional por su cuenta el año 1911, junto a Torsten Stubelius. Su producción llegaría a abarcar casi todos los tipos de trabajo: la sencilla vivienda del trabajador, la representativa casa del aristócrata, fábricas, iglesias, cementerios, edificios de oficinas, decoración de tiendas, muebles, planos urbanos, invenciones propias producidas en la fábrica que él formó. Nunca se dedicó a la enseñanza. Su lección fue a través de la piedra: ... su única palabra.<sup>10</sup>

En la revista *Arkitektur* de 1913, Carl Bergsten publicó un artículo sobre los productos diseñados por Lewerentz y Stubelius<sup>11</sup>. Las ilustraciones que acompañaban el artículo incluían diseños de accesorios eléctricos, artículos de vidrio, cristalería ornamental y doméstica, papeles murales. Bergsten ponía acento en que si bien estos objetos no pretenden competir con la calidad de los productos realizados a mano, todos habían sido diseñados para ser realizados industrialmente y por tanto ser más económicos. La empresa de Lewerentz y Stubelius de simples pero estéticos utensilios, estuvo representada en la sección de arquitectura de la Exposición Báltica en Malmö de 1914 (organizada por Carl Bergsten), por una colección de dibujos y modelos incluidos en la sección denominada "own-your-own-home". Estos objetos eran simples y claros y fuera de lo común, posiblemente influenciado por Tessenow, pero absolutamente suecos en carácter.<sup>12</sup>

Fue durante el periodo que va de 1910 a 1930 que se reconocieron las aspiraciones de los arquitectos nórdicos de cubrir la totalidad del extenso campo de operaciones que se les abrió y en la que fue admitida la calidad estética como requerimiento decisivo, una vez resueltos los aspectos técnicos, funcionales, sociales y económicos.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> El papel del arquitecto en este periodo fue el de crear cierto orden formal a un complejo de edificios profundamente diversos: dar forma a los proyectos de vivienda promovidos por los municipios y las cooperativas en sus diversas escalas; dar legitimidad al lujo privado de los nuevos ricos, a través de refinados detalles; asignar a los edificios de carácter cultural una dignidad propia y una simbología que reclamaban los principios democráticos; cualificar el ambiente industrial de un racionalismo demasiado brutal." ANDERSSON, H. *Il classicismo moderno nel Norden*. En: *Classicismo nordico (...)*, (1988, edición italiana), pp: 12-17.

<sup>11</sup> Torsten Stibelius, cuyo nombre es ahora relativamente desconocido, estaba inspirado por el Werkbund, movimiento que se desarrolló en Alemania y Austria. Stubelius fue el último comprometido en defender la producción industrial de simples pero estéticos utensilios. Lewerentz en su juventud también trabajó en Alemania, absorbiendo las mismas influencias.

<sup>12</sup> AHLBERG, Hakon, (1990), p.82.

<sup>13</sup> Caracterizan este período: "aumento en la propia estima profesional de los arquitectos y diseñadores, un intenso intercambio cultural entre los diferentes países nórdicos y un considerable desarrollo de la esfera de actividad del arquitecto. Ninguno de estos datos implicaría directamente una arquitectura clásica; tienen que ver más con el avance momentáneo de la construcción en sí y del comportamiento artístico (...)". ANDERSSON, H. *Clasicismo moderno en Nordern (Escandinavia y Finlandia)*. En: AAVV. *Clasicismo Nórdico (...)*, (1983, edición castellana), p.16.



11



12

**11** 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo: escalera de servicio.  
**12** 1929-30, Edificio Philips, Estocolmo: barandilla.

“Buenos artículos cotidianos, mejores muebles, utensilios domésticos y alojamiento para todos”, era el lema que encabezaba el avance del diseño escandinavo durante este periodo. Esta articulación entre *forma de vida* (usos) y *forma construida* (estructura) no era ajena al trabajo que Lewerentz desarrolla en esta época.<sup>14</sup>

### Aspectos esenciales de su trabajo.

En Lewerentz parece existir el convencimiento de que en el hacer, en el producir, existen posibilidades de conocimiento, introduciendo de nuevo en la cultura artesanal el factor intelectual que había caracterizado el diseño desde el Quattrocento.

Esencializar la construcción en una correcta comprensión de la tecnología de que dispone, controlar el total de la construcción desde la fase de proyecto hasta su ejecución, cuidar la construcción piedra a piedra, diseñar el espacio desde el material cuidando la continuidad entre edificio y paisaje, son algunos aspectos que destacan de su trabajo. En todo momento, su compromiso con la materia plantea una certeza moral que le sirve de definición del proyecto, en un empeño por hacer aparecer contenidos no del todo aparentes pero intrínsecos a un cierto programa (ésto, especialmente en la arquitectura sacra).

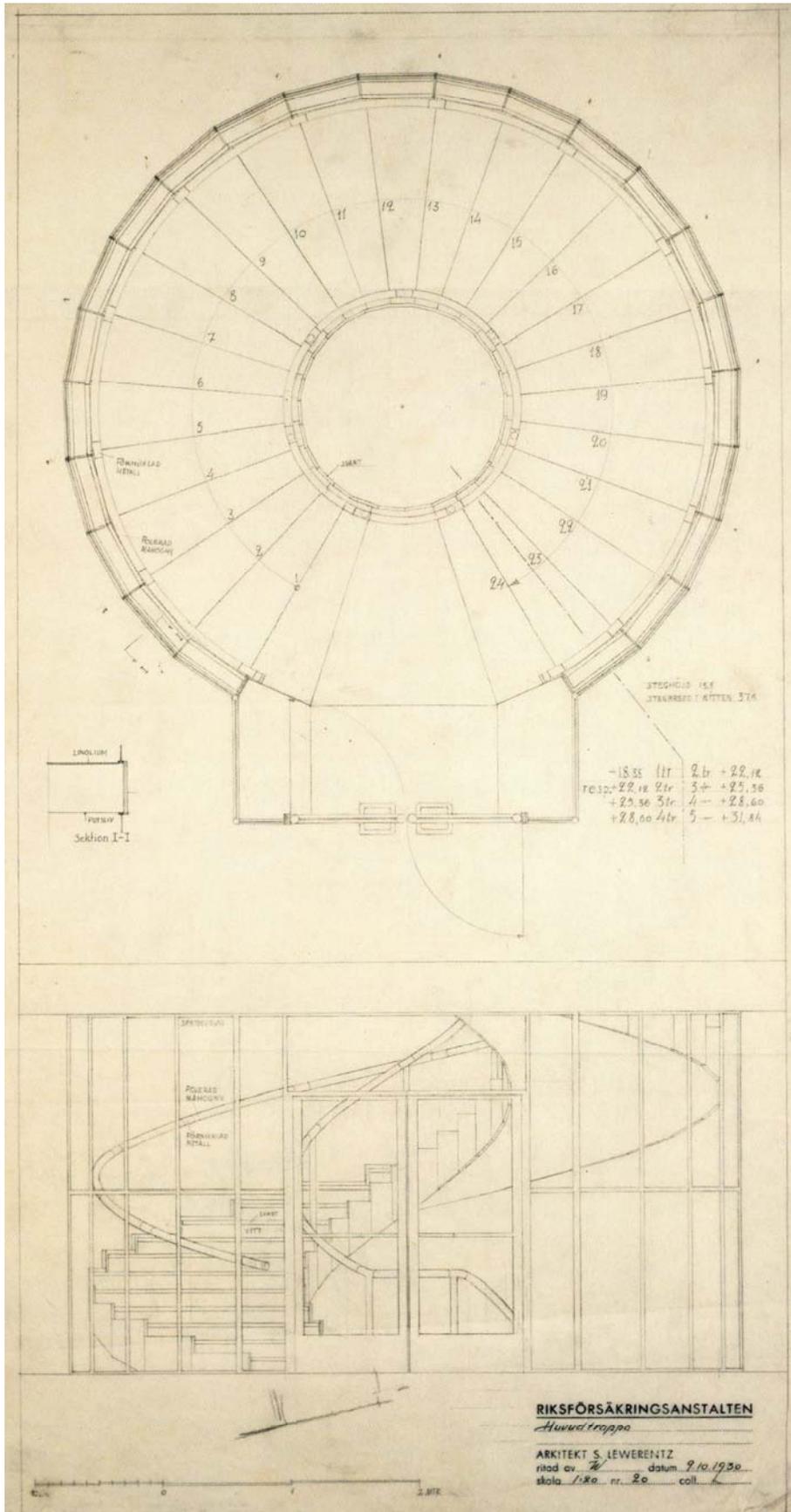
El propósito interno en los proyectos que realiza para iglesias y cementerios lo encontramos en esa capacidad para manifestar, poner delante, las múltiples resonancias que contienen los programas que corresponden a la *arquitectura sacra*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ver: Ibid, p.22.

<sup>15</sup> “Es esta una idea que es a la vez tan antigua como muy nueva en la verdadera tradición de la Modernidad. Una de sus claras expresiones yace en el uso de las palabras de James Joyce *enteléquia* y *epifanía* en la formación de su propio método de trabajo. La palabra *enteléquia*, en el uso que le da Aristóteles, relata la condición en la cual una potencialidad llega a ser una actualidad por la realización de una perfección de forma. Y Joyce usa la palabra *epifanía* para denotar esos momentos de proyección, en los cuales una observación o gesto llega a ser una súbita revelación en profundidad de un estado de acontecimientos hasta ahora ocultos o desconocidos -una realidad que yace debajo del velo del discurso convencional, la charla frívola del *vivir*, súbitamente adquiere una forma y por lo tanto una identidad. Los mismos términos son usados por Heidegger, de nuevo con insistencia en las raíces del pensamiento Griego, en la explicación del significado de Verdad como Revelación (*Alethéia*), el laborioso descubrimiento de aquello que permanece oculto: luz y atención están dirigidos sobre un área problemática hasta que una forma de lenguaje permite finalmente el reconocimiento de un verdadero estado de acontecimientos y los posibles términos de su encarnación. Es en este fracaso a responder a esta prueba cuando la capacidad y propiedad del antiguo lenguaje son cuestionados.

“Lewerentz, tanto en sus edificios como en su dominio del lugar, de ese ‘Topos’ en el cual el edificio, naturaleza y narrativa simbólica son encerrados en un inescrutable gesto, ha evocado un mundo que es tan antiguo como moderno y en cuyo encanto gozamos hasta el final de la convicción de que “lo realmente nuevo” ha sido presentado ante nuestra visión”. WILSON, Colin St. John, (1992), p.136.



13

13 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo: escalera principal, octubre de 1930.

64

Cuando fue el momento de ser clásico, su clasicismo fue más refinado, más profundamente filtrado, más original que el de cualquiera de sus contemporáneos. Por otro lado, sus últimos trabajos fueron más austeros que cualquier minimalista, y a momentos, él se presentó más intransigente que cualquier Brutalista.<sup>16</sup>

El proyecto para las capillas de Santa Gertrud y San Knut (1935-43) señala el momento en el cual Lewerentz comienza a hablar con una voz absolutamente propia.<sup>17</sup>

Resumiendo, confluyen en el trabajo de Lewerentz la disolución de la tradición figurativa clásica (que hasta entonces había formado la base de la pintura) y la creciente importancia de la tradición popular<sup>18</sup>, acompañada del ascenso o ennoblecimiento de los motivos pertenecientes a la vida cotidiana.<sup>19</sup>

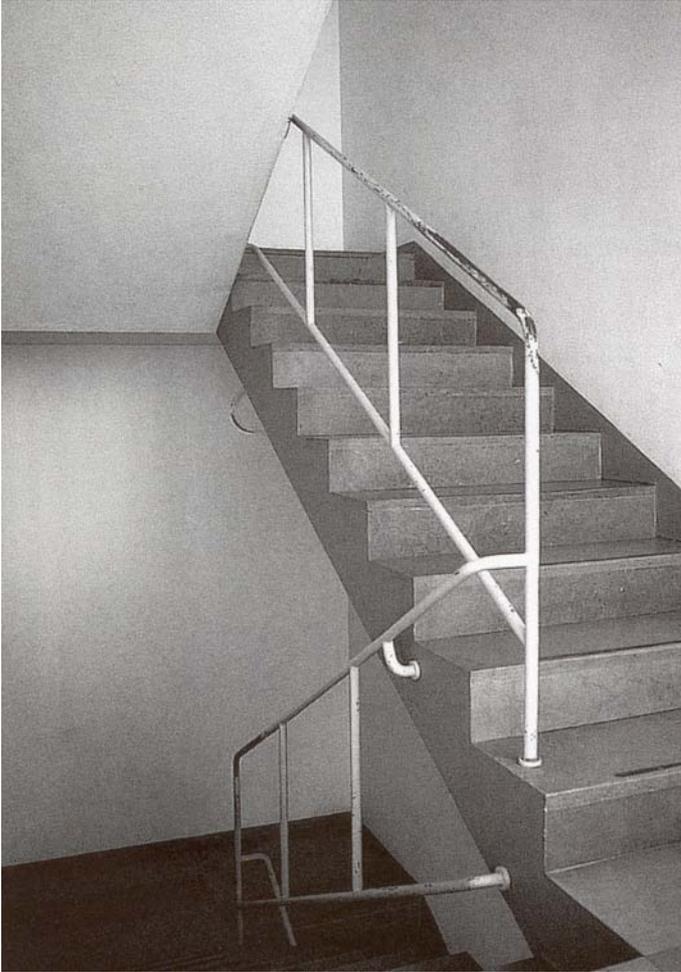
---

<sup>16</sup> Ibid, p.111.

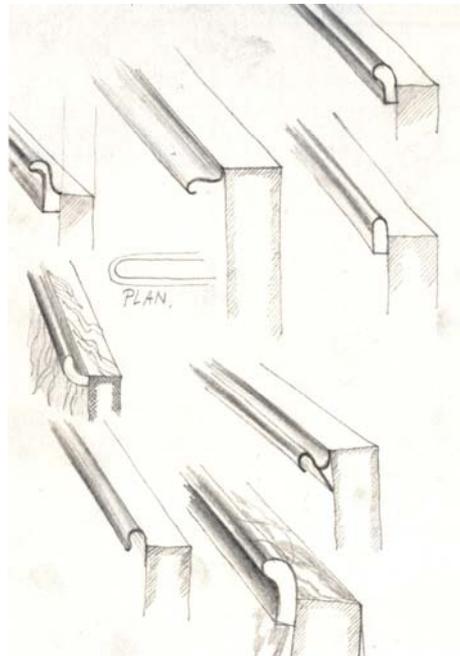
<sup>17</sup> "A partir de ese momento, su ingenio había ido hacia la manipulación de un lenguaje admitido, sea el Neoclásico o, desde el tiempo de la Exposición de Estocolmo de 1930, el Racionalista. Pero en este punto nosotros podemos hablar de un "vuelco" o cambio fundamental en su trabajo. Uno de los estudios de perspectivas que realiza parece ser su "canto del cisne" a la forma del clasicismo llevadas hasta un fino grado de abstracción. Entonces, casi de inmediato, las formas fueron inventadas y los materiales reunidos de maneras nunca antes probadas. Y aún (y esta es la más extraordinaria característica de su última obra), esta novedad reverbera con remota afinidad a la antigüedad persa y bizantina. El espíritu de lo más antiguo asoma sobre estructuras de perpleja novedad. Lewerentz nunca explicó detalladamente el carácter que liga esos temas, pero claramente hay una afinidad exacta con los valores que Adolf Loos explicara." Ibid, p.135.

<sup>18</sup> "El clasicismo sueco de alrededor de 1920 no persigue las ideas abstractas de lo neoclásico; al contrario, explota los efectos del material y la superficie a través de la unidad y economía de contraste" (...) existiendo una "afinidad entre las técnicas de construcción, que tienen acceso tanto a la artesanía como a los recursos industriales y el lenguaje formal arquitectónico que se desarrolla hacia el clasicismo". ANDERSSON, H., Op.cit., p.123.

<sup>19</sup> Este hecho nos remite de algún modo a Tessenow quien "con su instituto Dalcrose y su Am Schänkenberg Siedlung, ambos construidos en Hellerau, en 1910, fue capaz de demostrar una ontología de la construcción predicada, en igual grado, con los constituyentes arquitectónicos del pasado y con las capacidades artesanales presentes. Este enfoque ontológico estaba orientado hacia lo cotidiano, semejantemente a la forma en que se basaba la técnica de danza de Jacques Dalcrose, en la capacidad natural del cuerpo. También consideraba la historia de más o menos de la misma manera que Dalcrose, quien, como discípulo del director suizo Adolph Appia, buscaba recrear un teatro arcaico y universal, basado en el movimiento ritualista del cuerpo dentro del espacio arquitectónico". FRAMPTON, K. *La Tradición Clásica y la Vanguardia Europea*. En: *Clasicismo Nórdico, 1910-1930*, Op.cit., p.167.



14



15

14 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo: barandilla de la escalera de servicio.

15 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo: estudio de pasamanos.

## **La producción del objeto arquitectónico. Función y técnica (acto<sup>20</sup> y construcción)<sup>21</sup>.**

Una curiosa *articulación entre forma de vida y forma construida* comienza a tener consistencia a principios de siglo, un arranque desde los Estilos donde una cierta poética constructiva fundada en una disciplina que guiaba al diseño, hacía que la “estética” tuviera su soporte sobre la técnica. Así Lewerentz pudo “terminar hablando” en un solo material, reinterpretando viejas técnicas para asociarlas a la tecnología más avanzada, e inventando una nueva posibilidad constructiva del material-ladrillo.

Se podría afirmar que en el conjunto de la obra de Lewerentz yace una fuerza cuya característica está ciertamente centrada en la tentativa de evitar la repetición y el recurso a los estilos aplicados. Se trata de refundar “cada vez” la arquitectura sobre la *función* y sobre la *construcción* (acto y técnica), entendiendo al edificio como un “acto de imitar al origen”. Y ciertamente vemos en este modo de mirar, inequívocos rasgos de modernidad.

Estas observaciones ayudan a entender el acento con que está trabajando Lewerentz al apartarse del clasicismo<sup>22</sup>, investigando nuevos modos de hacer,

---

<sup>20</sup> “(...) El acto, entendido como voluntad objetivada constituye [según Borchers] el único elemento posible que restablece y configura la particular relación sujeto-objeto (...), como Mathema, como disciplina de carácter universal. Algo análogo a Cézanne que sitúa el órgano propio de la pintura en la visión y su elemento propio en el color, o como la música, cuyo elemento propio es el sonido y su órgano, el oído (...). La arquitectura (...) pasaría a ser un arte de ejecución y deja de ser un ente ‘visual’ (...). El espacio perspectivo cae como fundamento de la arquitectura quedando fundada ésta como Voluntad objetivada.” CRUZ, Rodrigo de la, *El acto como elemento propio de la arquitectura*.

<sup>21</sup> Acto (*realidad* observable que atañe al *cuerpo* y al *lugar*, planteando el problema de la escala) y construcción (que implica *materialidad* y *técnica*).

Es decir, una tensión, que inaugurada por la obra, existe entre: satisfacer a la función, al usuario (de donde arranca una cierta noción de vitalidad de la obra) y ser coherente la obra en sí misma: convenir a la obra todos los elementos que la componen (desde el punto de vista artístico, entendimiento de una relación entre obra y verdad en que esta última está entendida como coherencia).

<sup>22</sup> Ineficacia del lenguaje clásico: “En cuanto a ese nuevo programa al cual sus amigos en Suecia respondieron con el manifiesto *Acceptera* -la gran revolución técnica y social de nuestro tiempo- Lewerentz hizo una pequeña contribución directa. Su programa constructivo estaba aún en el campo de lo sagrado. (...) pero incluso ahí encontró el lenguaje clásico incapaz de dar significados como antes. Lo que está en disputa en sus últimos edificios no es lo inadecuado del lenguaje clásico para el *funcionalismo*, sino más bien el agotamiento de sus poderes para tratar con su terreno original -esa realidad que Adolf Loos definió en términos de ‘la tumba y el monumento’. (...) Otra verdad ha de ser explorada: una verdad secular, existir en paralelo a lo sagrado y evolucionar a través de la misma búsqueda rigurosa. El *fin-de-siècle* había hecho muchos esfuerzos para oscurecer el resultado componiendo necesidades seculares en un vestido de fantasía prestado del lenguaje de lo sagrado, y a esa forma de pretensión estetizante un disgusto creciente comenzó a ser expresado: ‘Hemos tenido suficiente de lo extraordinario: lo que necesitamos es lo evidente’, fue un grito típico. Así el sentido clásico de la verdad como una realidad a ser extraída del mundo de la apariencia (un desnudo al descubierto, una ausencia de retórica, una iluminación), fue revivida. WILSON, Colin St. John, Op.cit., p:135-136.

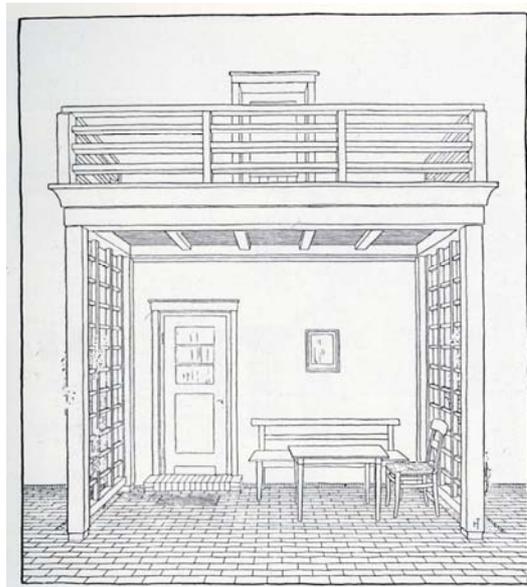


Un authentique «fait d'architecture»

**P**ourtant, à l'extrémité, est un authentique «fait d'architecture» (oh «excuse-me», Vignole!). Une planche

37

16



17

**16** Le Corbusier, casa para sus padres en el lago Léman, 1923.

**17** Dibujo de Tessenow: pórtico posterior de una casa unifamiliar. La construcción en función de una cierta idea de habitar el espacio y la claridad y simplicidad en el trabajo artesanal.

68

en donde el *sujeto* actúa de manera más viva frente a la arquitectura y el *paisaje*, en donde la obra se resuelve, desde la propia construcción, “como una obra para el cuerpo”, que va más allá de considerar al *objeto arquitectónico* como un simple y funcional contenedor de *actos*. Ver la arquitectura así, sería no verla. La arquitectura se manifiesta -por decirlo así- en “aquella articulación entre la columna y el intercolumnio”.

Esta compleja interacción de sujeto y objeto arquitectónico es la que determina también la compleja relación existente entre cuerpo y arquitectura: por una parte ésta ha de intentar adaptarse a los requerimientos del cuerpo considerado como elemento constante del fenómeno arquitectónico [número] y simultáneamente lo representa de un modo particular y, más aún, constituye una forma de pensamiento sobre el propio cuerpo [palabra].<sup>23</sup>

Estas consideraciones, vuelven la atención al término que usa Le Corbusier cuando explica la casa para sus padres en el Lago Léman: (...) “Pourtant, l’extremite, est un authentique *fait d’architecture* (oh excuse-me, Vignole!).”<sup>24</sup>

Es evidente que el *ojo pensante* de Lewerentz le está llevando a que su *mente vea* que la arquitectura no sólo “es la euritmia realizada” sino también, la “física hecha carne”.

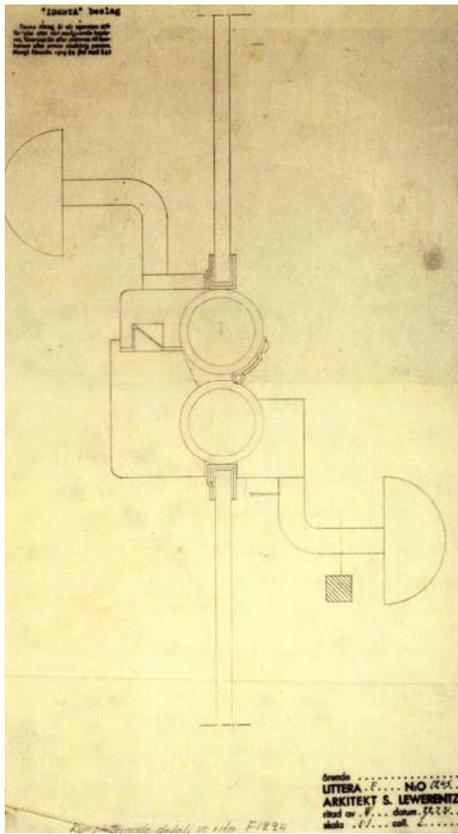
Por tanto, para que la forma arquitectónica llegue a ser un real objeto arquitectónico, no sólo ha de intentar adaptarse a los requerimientos del cuerpo, sino que tal adaptación, en Lewerentz, arranca de un problema constructivo -ya se explicará el modo que inventa para colocar los ladrillos en su iglesia para Klippan-, del problema de *construir la forma* como *objeto arquitectónico*, paisaje incluido. Es en el coraje de tal construcción de la forma, que la obra ofrece cada vez, desde el entendimiento del *programa*, la aparición de un *lenguaje*, y a través de éste la aparición de una “proposición con sentido”.

Lewerentz no se cansa nunca de acariciar un ladrillo, de preguntarse para cuántas cosas puede servir un clavo ... de mirar largo los cursos de agua, el fluir del viento entre las hojas de los árboles, el musgo, las piedras, las plantas acuáticas, el movimiento de las olas, ... que luego le permitiría -fruto de sus observaciones, teniendo en la naturaleza una inspiradora y un referente formal- desviar la línea marcada por la gramática de las formas, indicando que no es lo importante en sí la forma del objeto, sino su efecto preciso, el tamaño, la superficie, la sombra.

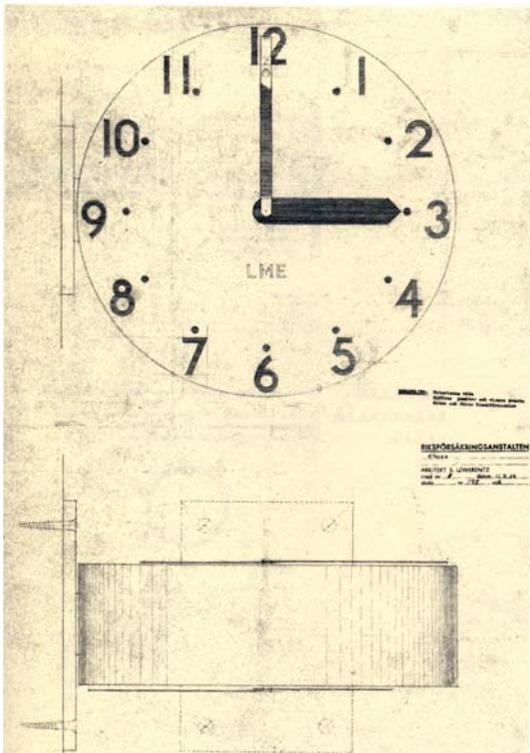
---

<sup>23</sup> De la tesis doctoral de PÉREZ, Fernando. *Los cuerpos del edificio. El cuerpo como fundamento arquitectónico*, (1981).

<sup>24</sup> LE CORBUSIER. *Une Petit Maison* (1923). Editions Girsberger, Zürich, juillet 1954. Carnet n°1 (Cahiers de la Recherche Patiente), p.37.



18



19

18 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo: detalle de cerradura.

19 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo: alzado y planta de reloj mural, febrero de 1932.

En este sentido, el trabajo de Lewerentz es original, un intento de ir al origen de las cosas. Ahí encuentra sus temas de arquitectura como el corolario de un arduo trabajo de observación y destreza en los asuntos de la construcción.<sup>25</sup>

El rigor con que el arquitecto y teórico Juan Borchers escribe su “poética de la solución”, nos remite a la actitud de Lewerentz con respecto al proyecto<sup>26</sup>: “hay que inquirir si un problema es posible resolverlo de tal o cual manera, presentando el problema de la manera en que esta solución sea posible; entonces ya el enunciado mismo contiene el germen de la solución y señala el camino a seguir.

*Breve = pregunta y respuesta son una misma cosa.”<sup>27</sup>*

En Lewerentz la forma llega a ser una paradoja, en donde el plano de la fachada no tiene casi importancia, pero todo ladrillo tiene su intención. Es en la forma donde la proposición toma sentido.

La ausencia de composición en el sentido tradicional de la palabra, la noción de cercanía a una textura, y el misterio que representa dividir naturaleza y arquitectura, son temas que aparecen cada vez en el momento de iniciar su trabajo.

Si pensamos que todo lenguaje es un cálculo, veremos entonces de que se trata, en el caso de Lewerentz, no tanto saber por qué abandona el “lenguaje clásico”, sino en saber cuáles son las circunstancias que asisten a la nueva abstracción sobre la que apoya su obra. Y vemos, en aquello que planteara Le Corbusier en la memoria de la casa para sus padres en el Lago Léman (“los hechos de arquitectura”), un territorio fértil desde donde resolver esta pregunta.

En la obra de Lewerentz concurre un “sistema de belleza demostrable” que tiene en el *sujeto* su unidad interna, y en el *rito* su estructura. Aquí su “insistencia”.

---

<sup>25</sup> En palabras de Loos, Lewerentz es el caso de uno de esos obreros que aprendieron latín. Los estudios directos de la naturaleza constituían para Lewerentz parte de su sistema de trabajo. Realizó muchas excursiones al archipiélago de Estocolmo, donde estudió la región en torno al Uto detalladamente. “El musgo y las piedras, las plantas acuáticas y el movimiento de las olas podían captar su atención durante horas, para repetirse en la elección de colores y dibujos en edificios y objetos de uso.” AHLIN, Janne, Op. cit., p.13.

<sup>26</sup> Lewerentz era muy reservado a la hora de explicar sus proyectos. El silencio era un ingrediente más con respecto a su modo de enfrentar su trabajo.

<sup>27</sup> BORCHERS, Juan, (1968), p.124.



20



21

**20 y 21** Escalera de la Villa Edstrand en Falsterbo, 1933-37.

**Lewerentz y hechos de arquitectura.**  
**Trabajar en el *plano propio* de la realidad arquitectónica.**<sup>28</sup>

Como señala Ahlin, “los bocetos y edificios de Lewerentz demuestran que el trabajo del arquitecto es un *acto de voluntad*. Muestran cómo las circunstancias enrevesadas y las condiciones contradictorias fuerzan a que se produzca si no siempre claridad, sí al menos una consistencia final.”<sup>29</sup>

Por tanto, *realidad* y *rigor* son dos términos que surgen al hablar de Lewerentz. Son estos dos componentes los que dan contenido a su arquitectura y en general a la arquitectura cuando “dice verdad”.

Ahora bien, el plano de la *realidad* está constituido por ciertos hechos, que cuando ocurren manifiestan la realidad de las cosas en medio del mundo. Es propio de los hechos que se puedan verificar, lo que permite que se pueda descansar en una cierta certeza de la realidad de la arquitectura. La realidad de la arquitectura es cotidiana, sin llegar a disolverse en el naturalismo de la vida. Por lo tanto, al decir realidad queremos decir *plano propio*.

Así también, con *rigor* aludimos a la noción de certeza, es decir, plano propio en el cual “moverse con seguridad, con cuidado”. En última instancia, la idea de rigor - por la certeza- alude a la idea de *verdad*. En arquitectura por tanto, asistimos a un doble esfuerzo continuo y constante: por un lado, atenerse a los hechos de la arquitectura, y por otro, la arquitectura se atiene a hechos nuevos.

Ya hemos visto el papel que la *observación* jugaba en el proceso creativo de Lewerentz. En la *observación* tenemos en algún modo el origen de la obra de arquitectura. A través de la observación suceden dos órdenes de cosas:

- el descubrimiento y formulación de los hechos de arquitectura,
- el discernimiento o crítica de estos hechos.

Por tanto, tenemos en la observación la posibilidad de generar, originar una cierta obra a través de un hecho, y por otro lado la observación nos conduce críticamente a revisar como estos hechos se presentan en determinada obra.

*Los hechos son el armazón lógico de la arquitectura.* Plantean una epistemología, una posibilidad de pensar y conocer la arquitectura.

---

<sup>28</sup> Este capítulo toma como base un escrito que el arquitecto Fernando Pérez preparó en 1993.

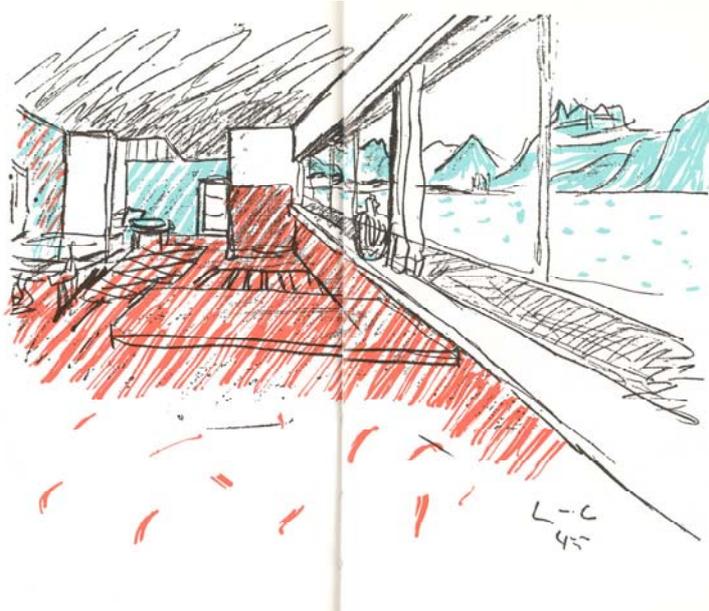
<sup>29</sup> AHLIN, Janne, Op.cit., p.10.

**L**a fenêtre est donc l'unique acteur de la façade.

La fenêtre



22



72

73

23

**22** y **23** Le Corbusier, casa para sus padres en el lago Léman, 1923. La larga ventana frente al horizonte del lago.

74

El término de *hecho de arquitectura* ha sido dentro de la Arquitectura Moderna, frecuentemente usado por Le Corbusier. No es casualidad como tampoco inocente la utilización que él hace de esta palabra, porque para él *tiene el sentido de volver a los dominios propios de la arquitectura*, después de reconocer el camino de extravíos que ésta lleva. En Le Corbusier por tanto, hecho de arquitectura significa simultáneamente:

- volver al origen (ir hacia atrás)
- explorar las posibilidades nuevas (ir hacia adelante)

Esta *tensión entre "originalidad" y "novedad"*, significa despojar a la arquitectura de todo procedimiento u accesorio innecesario.

En 1954, Le Corbusier publica *Le Petit Maison*, memoria del proyecto de casa que construye para sus padres en 1921-1922. Treinta años de distancia: ... "La ventana es el único actor de la fachada, pero llegado al extremo aparece un auténtico hecho de arquitectura... perdóneme señor Vignola, esto no tiene nada que ver con lo que usted espera que sea la arquitectura... y este hecho es suficiente para dar alegría, gozo".

No es el único hecho: además está la larga ventana frente al lago, que recoge la extensión (horizonte) del lago y la máxima medida de la casa; ventana que mira de un extremo a otro extremo, estableciendo un lugar inédito.

El ejemplo del banco es un hecho en su máxima desnudez. Lugar donde recibir el sol como un hecho mítico; posibilidad de detención en el recorrido ..., una modesta tabla donde sentarse. No es un juego formal, casi no hay forma; no es un fenómeno estético sino que corresponde a lo que Le Corbusier denomina *alegrías esenciales*. Un dominio particular en la extensión de un jardín ... "esto es suficiente para dar alegría".

Por tanto, los hechos de arquitectura aparecen como presente, como presencia. *Son presencias con sentido*. El ojo del arquitecto ilumina de un cierto modo la realidad, provocando por decirlo así, una revelación. Simultáneamente *el hecho de arquitectura aparece como la presencia de un orden*. Si "el orden es" (L.Kahn), entonces los hechos ocurren. Por lo tanto, los hechos arquitectónicos son la presencia de un orden arquitectónico que ocurre. Son factuales, de facto. Están ahí, ocurren en el tiempo y en el espacio.

El orden por tanto, se particulariza en cada caso. Todo lo nuevo agrega algo a lo ya existente.



24



25

**24** 1935-43, Capilla de St.Knut: barandilla de la escala para acceder al coro.  
**25** 1935-43, Capilla de St.Knut: detalle del acceso de servicio.

Por otro lado, podríamos decir que los hechos de arquitectura *están constituidos por la reunión en formas variables de la cuaterna planteada por Van Der Laan*:

*cuerpo/muro = espacio exterior/espacio aislado*<sup>30</sup>; pero esto no meramente desde una vertiente sensualista, sino fundamentando la arquitectura como acto de la voluntad<sup>31</sup>.

El arquitecto maneja la realidad desde los hechos de arquitectura; y por tanto es arquitecto aquel que puede observar, formular y proponer tales hechos. El rigor es el cuidado por atenerse a los hechos, en los cuales se centra el discurso y las proposiciones de la arquitectura. El discurso proyectual no es por tanto un conjunto de gestos vacíos. La atención a estos gestos hace del discurso algo más que retórica, opinión, discusión. La palabra ha de ser reveladora, de lo contrario es mejor callar.

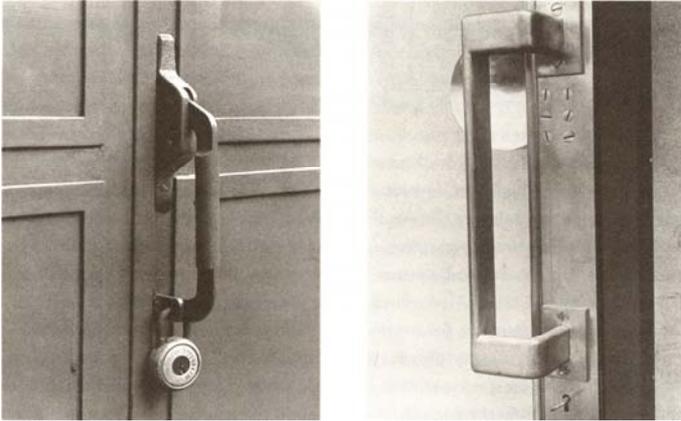
Por tanto, podemos decir que el *hecho de arquitectura* ocurre entre: la *realidad vivida* (que relaciona al *cuerpo* y el *espacio natural*) y la *realidad construida* (que incorpora al *muro* y al *espacio aislado*), constituyendo la presencia de orden en la realidad natural. En este sentido, la construcción plantea un nexo, una reunión entre *sujeto y naturaleza* (o una disolución con medida entre sujeto y objeto). El hecho, de alguna manera permite diferenciar entre sujeto y objeto.

---

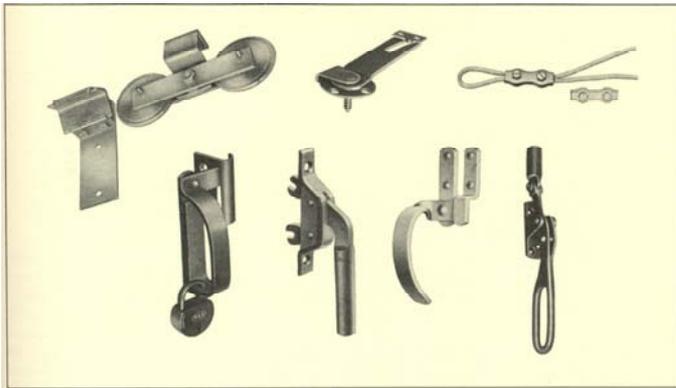
<sup>30</sup> El gesto primario de construir y la necesidad humana de habitar el mundo constituyeron el centro del análisis de Dom Hans van der Laan (1904-1991), quien en 1927 interrumpió sus estudios en el Politécnico de Delft para retirarse a la vida monacal y dedicarse al estudio. Caracterizan sus investigaciones: la búsqueda de criterios objetivos en los que basar los principios inmutables de la construcción y de las proporciones, y la renuncia a la forma a favor de la experiencia de lo construido. Escribió tres libros, siendo el más importante: *El espacio arquitectónico*. En éste manifiesta el interés por el sentido último de los actos de observar, medir, construir y habitar. En quince capítulos, Van der Laan relaciona un conjunto de ideas sencillas (enunciadas por silogismos), desarrollando cada una de las conclusiones de la precedente, incrementando progresivamente su complejidad.

<sup>31</sup> “(...) quiero señalar la necesidad de centrar la actividad de la arquitectura referida a un *órgano radical, diferenciador y especificante, de manera que pueda existir EXPERIENCIA ARQUITECTÓNICA*, tal que se abandone el terreno de lo vago, y el esfuerzo se haga con sentido.

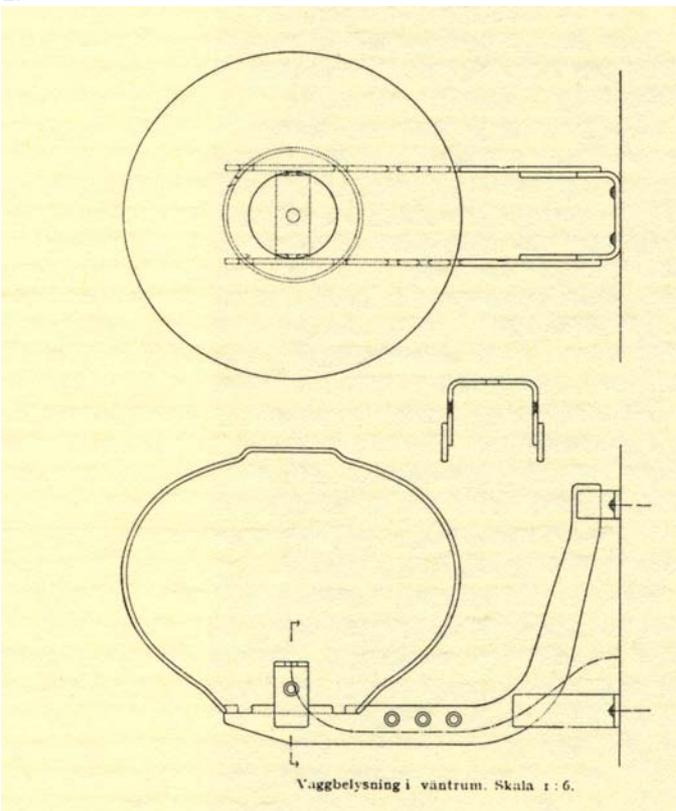
“Referida a una facultad primigenia lo llamo *ÓRGANO de LA VOLUNTAD*, y lo defino como el centro de actividad espontánea y permanente que pone en actividad los órganos imperativos de las acciones y cuyas reglas se depositan en un órgano propio de memoria que conserva las reglas del movimiento: *el órgano de la voluntad es aquel que tiene el poder de ordenar el material de los IMPULSOS y mediante las reglas abstraídas de ellos mismos, que son otras que las obtenidas de los círculos sensoriales de los sentidos 'clásicos', producir además nuevas reglas como una actividad continua y espontánea; es el lugar de donde se admiten todas las ejecuciones como acciones unitarias*. Reduciendo a esta situación radical y primaria, la arquitectura APARECERA no como un arte predominantemente 'visual' sino como un *arte de ejecución* -esto, en lo más brutal de su estadio. BORCHERS, Juan. Op.cit., pp: 119-120.



26



27



28

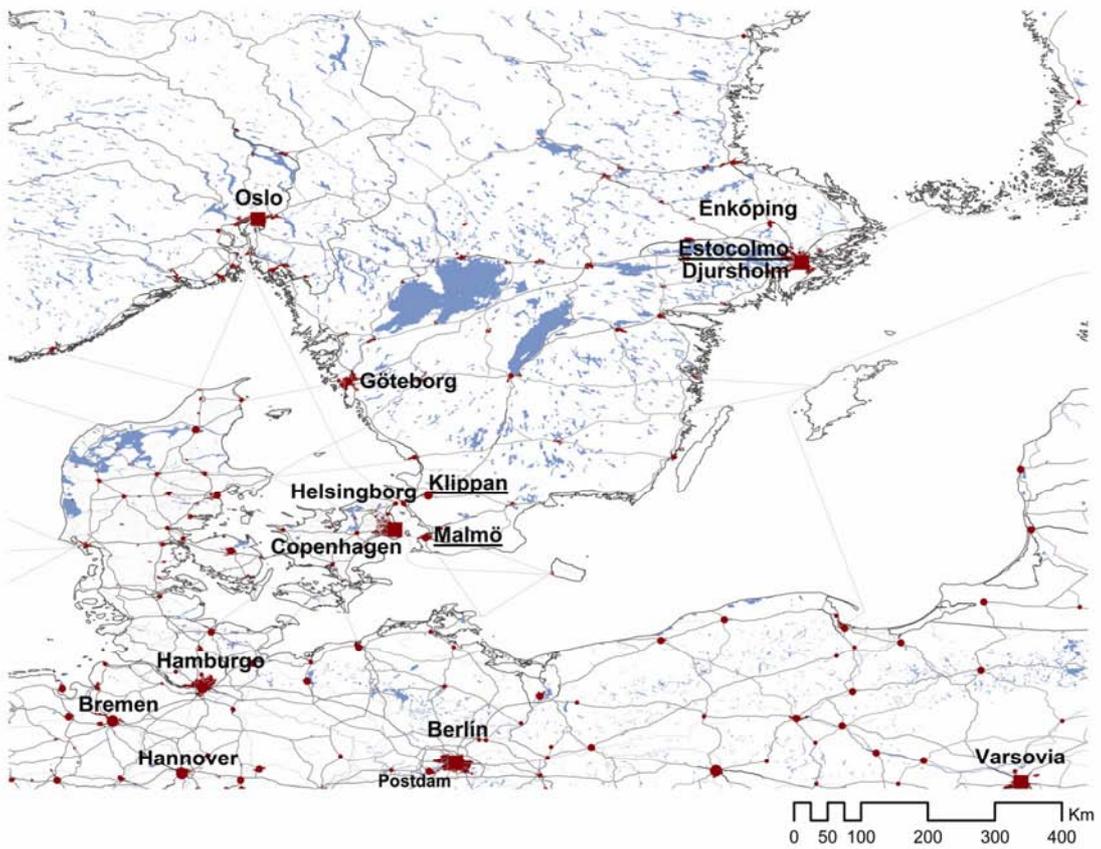
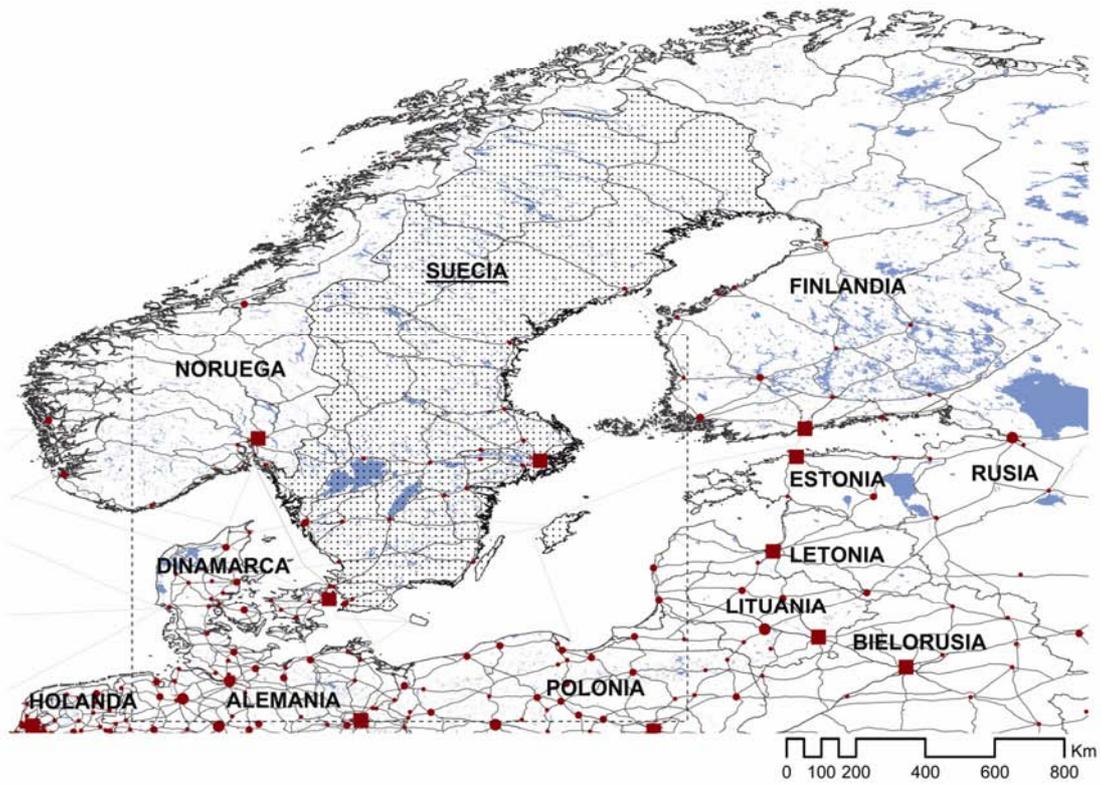
- 26** Tiradores de puerta diseñados por Lewerentz y producidos en su fábrica IDESTA, Eskilstuna.  
**27** Detalles tomados de folletos publicitarios de IDESTA ilustrando la variedad de productos.  
**28** Lámpara de pared de cristal opaco y madera laminada.

En esto consiste la verdadera paradoja en Lewerentz: desde su silencio, su arquitectura es absolutamente reveladora. En “los tiempos del espesor de la técnica”, su palabra, en su textura, color y peso, compone un discurso cuya gramática procede desde un sujeto que es capaz de interrogarse en el territorio propio de la arquitectura, desde el correcto entendimiento del programa en donde la arquitectura no aparecerá sólo sujeta radicalmente a los fenómenos de la sensación *sino también a los de la voluntad*.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> “Una columna no es una figura geométrica de tres dimensiones más o menos cilíndrica y proporcionada; sino que es radicalmente la exteriorización de una intención, una fuerza en el plano físico, pero una voluntad objetivada que trasciende la anécdota estática u ocasional. Y si aún me admiten provisoriamente que “*el arte es la expresión plástica (no estética) de nuestra emoción estética (no subjetiva)*”: lo que plasma una columna fue primariamente y brutalmente, como estado potencial de arte, una fuerza o, en el lenguaje que prefiero, *objetiva una voluntad y no una sensación visual*.” Ibid, p.117.

“La forma, la proporción, la regularidad, la simetría, no son fundamento de la arquitectura, sino reglas geométricas y propiedades del espacio; no tienen en arquitectura sino un origen secundario y una significación subordinada. Si fueran el fundamento, entonces un modelo (maqueta) debiera producir el mismo efecto y *la misma acción* que la obra construida, lo que no es el caso.” Ibid, p.118.



29 Mapa de Suecia destacando las ciudades de Estocolmo, Malmö y Klippan.

## LOS CASOS DE ESTUDIO.

- A. **Capilla de la Resurrección en el Cementerio en el Bosque.**  
Enskede, al sur de Estocolmo (1921-25).
- B. **Capillas Sta. Gertrud y St.Knut.**  
Capillas Gemelas en el Cementerio Oriental de Malmö (1935-43).
- C. **Iglesia de San Marcos.**  
Conjunto parroquial en Björkhagen, al sur de Estocolmo (1956-60).
- D. **Iglesia de San Pedro.**  
Conjunto parroquial en Klippan (1962-66).

### **La *arquitectura sacra* en el contexto de la *Arquitectura Moderna*.**

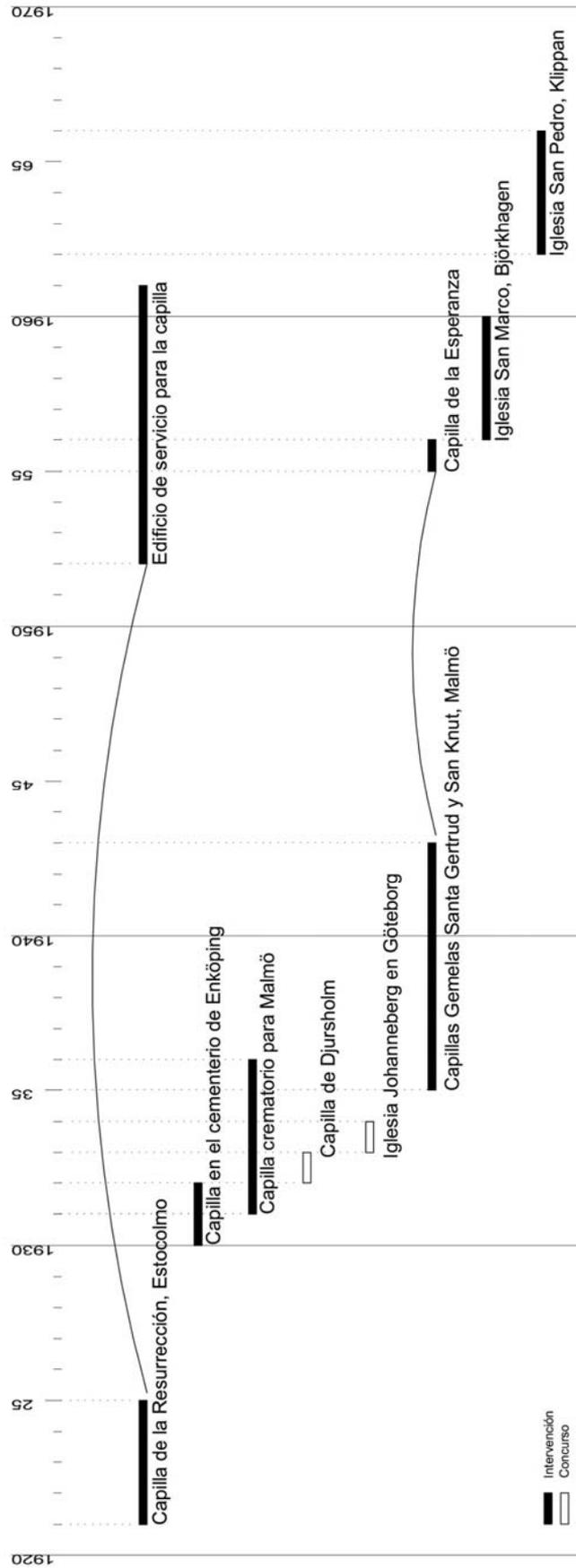
Cuatro son los casos que se han escogido para documentar esta transición. Dentro de la obra de Lewerentz, cuatro casos que pertenecen a la *arquitectura sacra*. ¿Por qué?

La *arquitectura sagrada* ocupa una posición periférica entre los arquitectos modernos. Acometer estos trabajos no siempre constituyó una oportunidad para saber qué tenía la *arquitectura* que ofrecer al específico programa de la *arquitectura sacra*. Esta posición,

(...) tiene una vertiente cuantitativa y otra cualitativa. La primera, consiste básicamente en que el número de casos destacados es bajo, comparado con el de otros períodos históricos. La segunda, en cambio, tiene que ver con el hecho que, salvo excepciones, las iglesias realizadas responden a casos de aplicación de los principios de la *arquitectura moderna*, más que de exploración de los mismos. Esto significa que enfrentar estos encargos no constituyó para los arquitectos una oportunidad de explorar nuevas fronteras de la *arquitectura*. El reconocimiento de esta posición periférica constituye uno de los puntos de partida fundamentales para comprender el modo en que la *arquitectura moderna* aborda, en términos generales, el problema de la *arquitectura religiosa*.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> PÉREZ, F.; RIESCO, H.; BANNEN, P.; URREJOLA, P. (1997), pp: 12-14.



30 Cronología de las obras que se analizan en este trabajo.

Las primeras capillas están estrechamente vinculadas a proyectos de cementerios, y Lewerentz sigue en ellas los mismos pasos que los arquitectos suecos de su generación, oscilando entre un clasicismo depurado y una inspiración nacionalista. Sus principales características: gran sensibilidad en la implantación de los edificios en el paisaje, una atención a los detalles y una aproximación cuidadosa al carácter sagrado de estos espacios.

Las otras dos están en un contexto urbano y son parroquias, por tanto deben responder a un programa de recintos complementarios. Esto da lugar a la configuración de conjuntos que no sólo están bien implantados, sino que constituyen ellos mismos pequeñas configuraciones urbanas.

¿Qué cambia-permanece en unas respecto de las otras?



**CUATRO CASOS DE ARQUITECTURA SACRA  
EN LA OBRA DE SIGURD LEWERENTZ.**

- A. Capilla de la Resurrección en el Cementerio en el Bosque.  
Enskede, al sur de Estocolmo (1921-25).**
- B. Capillas Sta.Gertrud y St.Knut.  
Capillas Gemelas en el Cementerio Oriental de Malmö (1935-43).**
- C. Iglesia de San Marcos.  
Conjunto parroquial en Björkhagen, al sur de Estocolmo (1956-60).**
- D. Iglesia de San Pedro.  
Conjunto parroquial en Klippan (1962-66).**