

ANÁLISIS DE LOS CASOS

- Parte I. Situación de las obras:**
Condiciones del encargo y programa.
- Parte II. La presencia de las cosas:**
Contexto y aproximación a la obra.
- Parte III. Encontrar lo absoluto con lo indispensable:**
Materialidad, forma y construcción.

**PARTE I. SITUACIÓN DE LAS OBRAS:
CONDICIONES DEL ENCARGO Y PROGRAMA.**

A. Progresivo *rito de paso*.

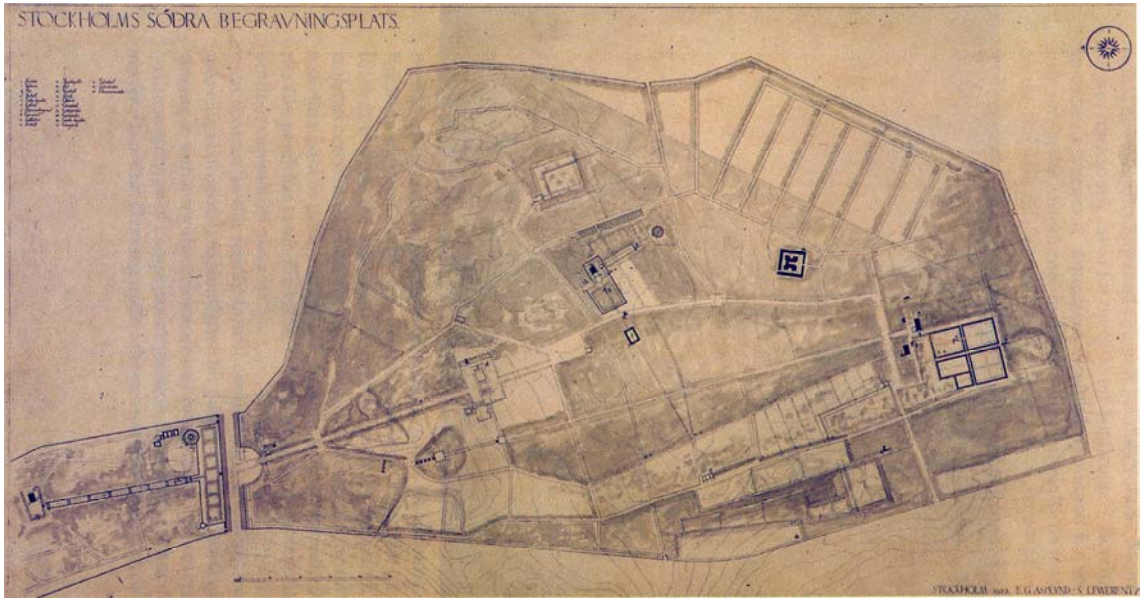
Después de la arquitectura blanca de la “Exposición de Estocolmo” (1930).

1. Capilla para el Cementerio de Enköping (1930-32).
2. Capilla para el Cementerio de Djursholm (1932-33).
3. Concurso para la Iglesia de Johanneberg en Göteborg (1933-34).

B. El paisaje como *objeto*.

C. *Interlude*. El *intervalo* como distancia.

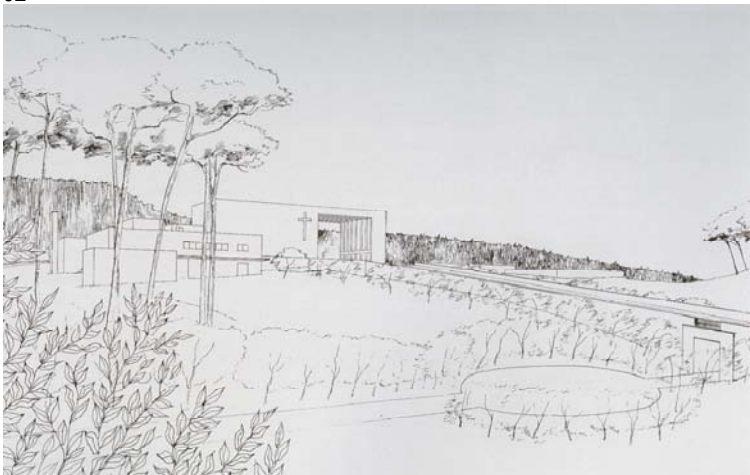
D. *Arquitectura de lo suficiente*.



01



02



03

- 01 Cementerio en el Bosque, versión de 1923.
- 02 Fragmento donde se aprecia la Vía de los siete Pozos.
- 03 1933, Capilla de la Santa Cruz y crematorio.

CAPILLA DE LA RESURRECCIÓN EN EL CEMENTERIO EN EL BOSQUE. PROGRESIVO RITO DE PASO.

Enskede, al sur de Estocolmo (1921-25)

Condiciones del encargo.

Cementerio en el Bosque. Concurso que ganaron Asplund y Lewerentz en 1915.

Poco después de la consagración de la “capilla del bosque” de Asplund (1918-22), las autoridades encargan a Lewerentz la realización de otra pequeña capilla, de dimensiones y aspiraciones similares a aquella pero que a diferencia de la anterior estuviera vinculada al plano general.

Con la nueva capilla se quería completar el trazado de “la Vía de los siete pozos” al final de la cual debía ser emplazado el edificio. Tal recorrido (tránsito del paisaje monumental al recogimiento de la capilla), presente en todas las variantes del proyecto del cementerio elaborado por los dos arquitectos, se formaliza con los estudios del ingreso de 1920, y se caracterizaba por tener el eje (peatonal) compositivo principal de norte a sur, organizando toda la parte central de la intervención.

Las etapas del proyecto:

1915: entrega elaborada del concurso.

1915-19: primer periodo de revisión del proyecto (varias alternativas).

1918-22: Capilla del bosque (Asplund).

1919-22: Capilla de la Resurrección (varias versiones), Pabellón de espera y Cámara mortuoria (Lewerentz solo).

1920-23: Solución de proyecto para el Ingreso principal.

1922-24: Edificio de Servicio (Asplund solo).

1923-25: Capilla de la Resurrección (solución final, Lewerentz solo).

1924-31: Solución de proyecto para el Ingreso principal (Lewerentz solo).

1928: Colina de la meditación (solución final).

1930-34: Proyecto de Capilla principal, Crematorio y zona de ingreso.

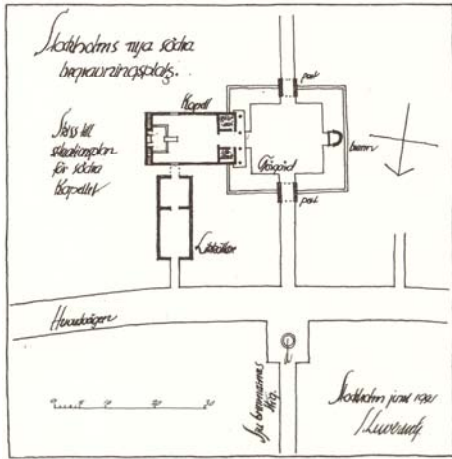
1934: Estudio para el acceso a la Capilla principal (Asplund).

1935-40: Crematorio y Capilla principal (Asplund).

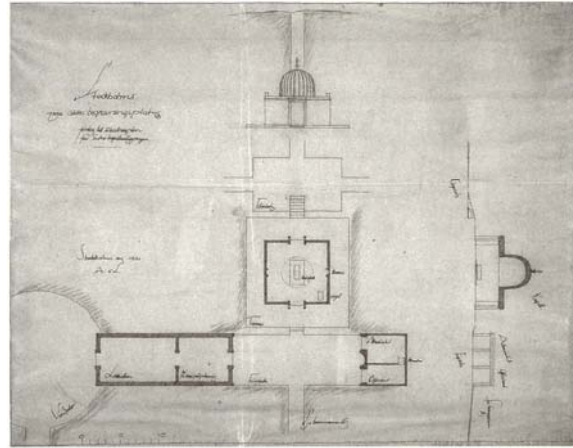
1939-40: solución definitiva del recorrido de acceso al Crematorio y ubicación de la cruz (Asplund).

1952-61: Edificio de Servicio para la Capilla de la Resurrección.

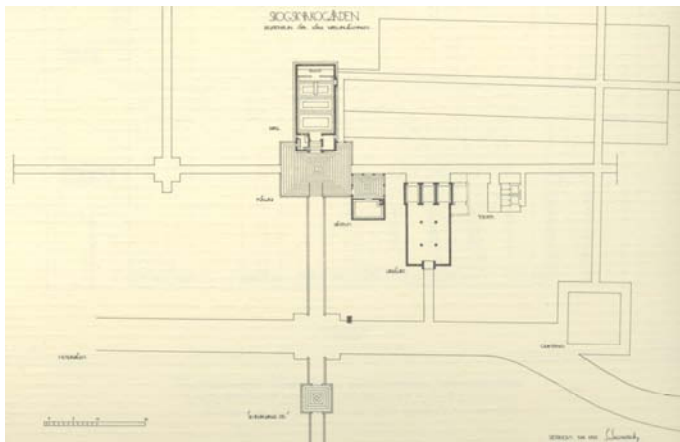
1958-61: “Lugar de conmemoración”.



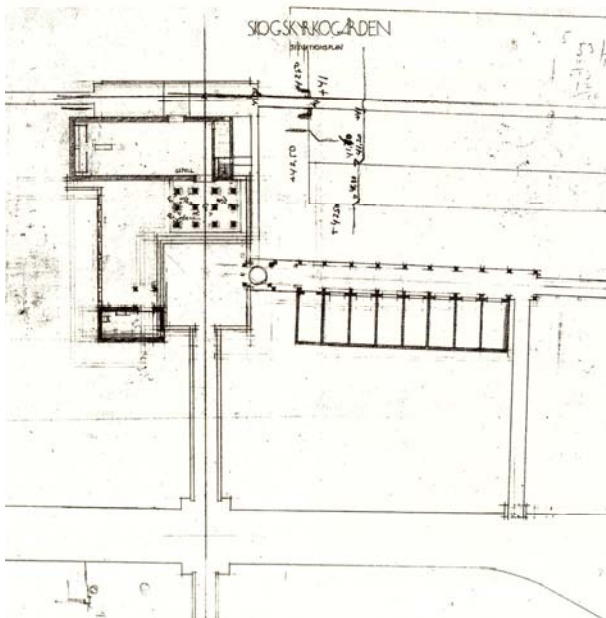
04



05



06



07

04, 05, 06 y 07 Versiones de la Capilla Sur: junio 1921, agosto 1921, junio 1922, septiembre 1922. Se aprecia la progresiva búsqueda de conquista la “capilla pasante” que Lewerentz había ensayado en el proyecto para Helsinborg.

En 1921, entre junio y septiembre, Lewerentz presenta tres versiones de la capilla, planteando un problema de carácter exquisitamente teológico: el de la sola presencia del catafalco, sin el altar, en una estructura dedicada expresamente a la ceremonia de cremación.

En los primeros croquis se plantea una capilla-pasaje que contiene una inusual idea acerca del rito. La procesión entra por un lado de la capilla y sale por el opuesto, privilegiando el recorrido en contra de la posición más ortodoxa del altar. Esta idea es rechazada.

En abril de 1922, Lewerentz continúa con el proyecto en un tiempo muy breve. En junio presenta una nueva versión donde, a eje con el recorrido norte-sur y con los cuerpos accesorios, independiza un lugar de acogida y de recogimiento delante de la capilla.

En septiembre del mismo año, llega a la idea definitiva en la cual orienta la capilla según el eje este-oeste siguiendo la indicación expresa del rito y sugerida por Gustaf Schlyter (comisionado de Helsingborg, quien desde 1911 sirvió como secretario de la Sociedad Sueca de Cremación).

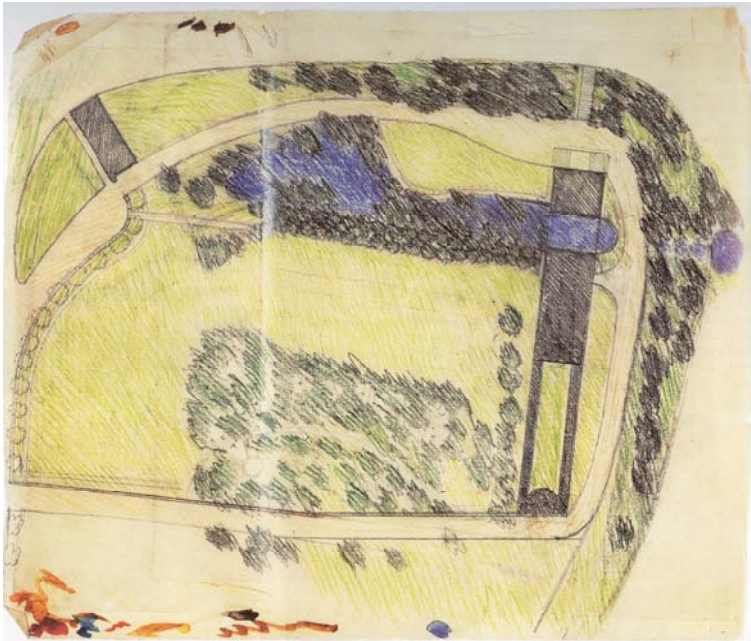
La capilla, primero llamada "capilla sur", pasa a ser llamada "capilla de la Resurrección" en mayo de 1925 cuando es donado el friso del timpano de ingreso.

Referentes formales del proyecto: la capilla para Helsingborg (1914).

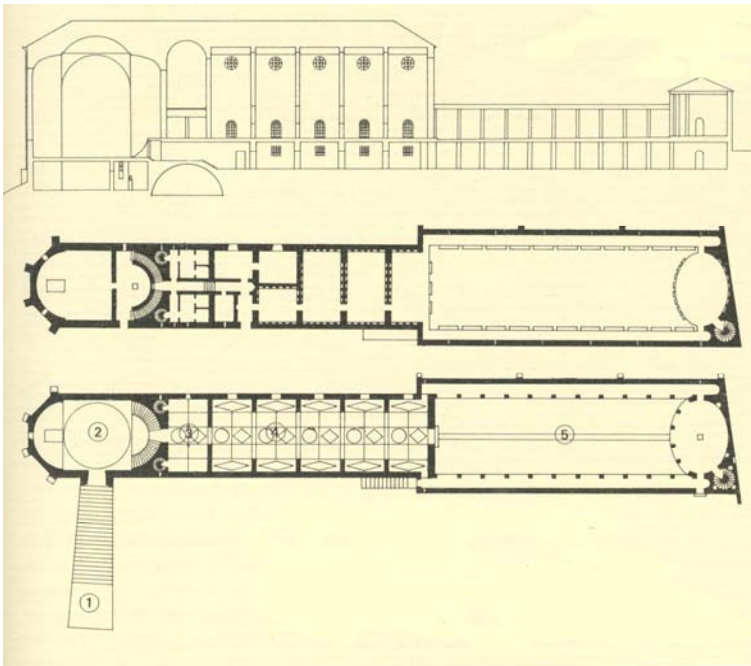
Los referentes para este proyecto los encontramos en un trabajo que Lewerentz realizara en 1914, donde había explorado el tema de la capilla del cementerio de una manera profundamente original. Maurice Maeterlinck estuvo a cargo de formular un "programa". En éste se proponía fundamentalmente que el deudo no debería salir a través de la puerta por la cual había entrado, sino en su lugar pasar a través de un *progresivo* "rito de paso", desde la capilla donde el rito funerario era oficiado hasta el interior del lugar de memoria o celebración, y desde allí salir hacia el camposanto.¹

En el proyecto para Helsingborg, Lewerentz había inventado una extensa narrativa en la que edificio y paisaje eran tratados de manera continua.

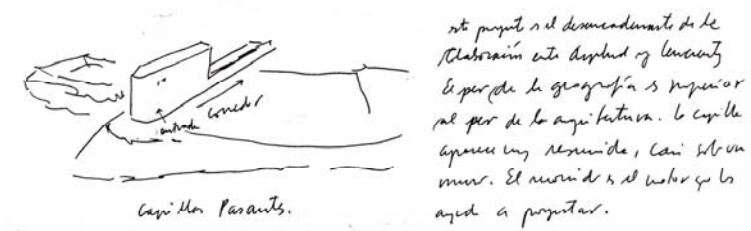
¹ Diez años más tarde, Asplund tomó prestado el mismo motivo para su versión de la gran Capilla de la Santa Cruz construida en la parte oriental del sitio. Esto fue después de que Lewerentz fuera destituido del proyecto.



08



09



08 Boceto de la planta general para un crematorio en Bergaliden, Helsingborg, 1914.

09 Sección y planta. 1 Ingreso. 2 Hall de la Muerte con el catafalco a la izquierda y la doble escalera a la derecha. 3 Coro y órgano. 4 Hall de la Vida. 5 Arcada-columbario con el Templo del Recuerdo al final del recorrido. Esquema de la "capilla pasante" (dibujo J.Q.).

El contorno inclinado y la presencia de agua en el lugar esta desarrollado en una cambiante y lírica analogía. El agua se canaliza (...) dentro de una oscura cámara bajo la entrada de la fachada del edificio. En la ceremonia misma los deudos se mueven desde el débilmente iluminado Hall de la Muerte subiendo las escaleras hacia el Hall de la Vida, cuyas altas ventanas reciben la danza del sol reflejando las cambiantes aguas que pasan por debajo. Arriba, un coro oculto en su galería. Los deudos luego pasan al interior de un claustro, alineado con urnas y cerrado hacia su extremo oeste por un pabellón de recuerdo desde el cual, por una pequeña puerta, ellos pueden o bien caminar al interior del Bosquecillo del Recuerdo o volver al mundo de todos los días. El arroyo que pasa como canal bajo la capilla emerge al otro lado, renovado como las Aguas de Vida, en una escarpada cascada que retorna bajando hacia la avenida de árboles en hilera hacia el sur.

Este rito no fue meramente la idea de un “promenade architecturale”, sino el marco y sostenimiento -a través de la arquitectura- de una experiencia común de gran intensidad: la necesaria aceptación de la muerte, el honesto ritual de los deudos.²

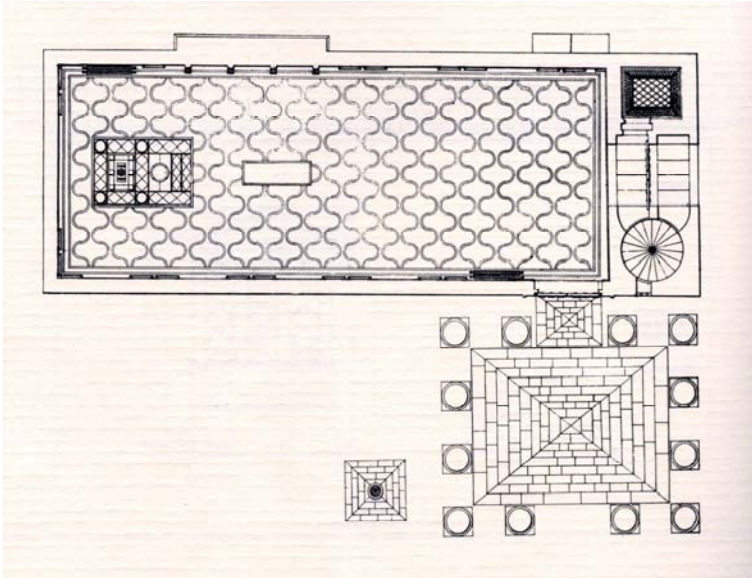
Este proyecto no fue construido. Sin embargo, Lewerentz vuelve a utilizar la confrontación con la muerte como parte esencial del programa y lo toma como criterio para solucionar no solo el aislado edificio, sino que llevándolo más allá, hace del paisaje la última y más sublime parada en este *progresivo* “rito de paso”.³

Singularidad del edificio. Geometría y composición.

El ingreso al espacio de la capilla es a través de un pórtico de doce columnas que está en el eje norte-sur de la perspectiva producida por la “Vía de los siete pozos”. Sin embargo, el cuerpo de la capilla se desarrolla en el eje este-oeste.

² WILSON, Colin St. John, (1992), pp.113-114.

³ “Bois deduce que, mientras que lo *bello* como categoría concierne a la forma definida (*Gestalt*) de un objeto, lo *sublime* puede ser informe, indefinido, ilimitado. En lo *sublime* no se plantea una percepción y comprensión totalizadora, sino que a veces se desbordan los límites de la imaginación por esa infinitud. “El sentimiento de lo *sublime* sólo puede proceder de la grandeza o magnitud del objeto y de la imposibilidad de controlar o comprender esta magnitud por el pensamiento. De la imposibilidad, como diría Serra, de tener una visión *gestáltica* de éste” (BOYS, Y.A. *Promenade picturesque autour Clara-Clara*, catálogo del C.G.Pompidou, 1983, p.25).



10



10 1921-25, Capilla de la Resurrección, planta y patio de ingreso.

Lo primero que llama la atención es que el pórtico, que cierra la vista desde el sendero del bosque, no sólo hace la función de *megarón* de la capilla, sino que se sitúa en una esquina de ésta, separado del volumen y produciendo un ángulo entre los dos, como si una cuña hubiese sido calzada entre ambos. Sin embargo, esta desviación de la ortogonal en la esquina oeste del pórtico se encuentra alineado con la fachada del mismo lado, lo que pone en evidencia un descuadre en el rectángulo que conforma la capilla.

Esta solución es hermética, enigmática y está presente en otros episodios del edificio, como en el nivel del alero de la capilla, en el que hay un profundo corte entre el tejado de pizarra y la cornisa de piedra, como si el plano de pizarra asomara flotando por encima del cuerpo de la capilla misma.

Dice Colin St. John Wilson,

No conozco precedente para tal independencia entre pórtico y santuario; ni siquiera el Erecteón tiene esta libertad. Donde quiera que miremos en la capilla, las cosas no están del todo como esperamos. Esta singular ramificación toma la total atención en un modo que parece dirigirse al visitante personalmente.⁴

Referencias clásicas en la ordenación del conjunto del cementerio.

En todo el conjunto del cementerio son continuas las referencias a la Acrópolis. De hecho, no debe ser casual que en el sendero de acceso al cementerio el paso se detenga un momento junto a la gran cruz. Percibimos un eje transversal al sentido de la marcha, constituido por una escalinata que conduce a los patios de enterramiento al otro lado del muro que acompaña nuestro recorrido, la aislada cruz y los árboles dispuestos en hilera en el lado sur de la colina de meditación.

Pero más allá de este hecho geométrico percibimos que en este punto nuestra visión se apoya en la base de las columnas que forman el gran pórtico de acceso a la capilla principal. Es inevitable que la memoria no traiga a la retina la visión que se tiene del Partenón una vez superados los Propileos en la Acrópolis de Atenas.

Por otro lado, tampoco se pueden obviar las similitudes entre la capilla y el Erecteón: un prisma mayor orientado en dirección perpendicular al prisma menor, que desde el punto de vista de la proporción no tiene orientación pero cuyos elementos sí la tienen.

⁴ WILSON, Colin St. John, Op.cit, p.116.



Cementerio en el Bosque: secuencia del ingreso destacando las cualidades visuales del lugar.

En el caso de la capilla las aguas del pórtico corren en sentido perpendicular a las aguas de la capilla propiamente tal.⁵ En el caso del Erecteón las cariátides miran hacia el Partenón. ¿En qué sentido habrá estado el tímpano sino en el sentido que miran las cariátides?

Si consideramos la importancia que Lewerentz solía dar a las soluciones constructivas, las cuales más allá de resolver determinado problema dotaban a la obra de una intrínseca coherencia, entonces estas referencias a la arquitectura griega adquieren aún mayor veracidad. La vinculación germinal entre ética y estética en la construcción será, como veremos, una preocupación que Lewerentz llegará a decantar en sus últimos proyectos. Construir es también un compromiso con el tiempo.

En un extraordinario capítulo sobre arquitectura griega en el libro de Lisle March Phillips *The Works of Man* leemos: “cualquier constructor que sitúa una barra sobre dos montantes, ha dominado los principios estructurales de un templo Dórico, pero sólo los Griegos han comprendido el significado interno de este hecho”⁶. En la apreciación de Phillips del final sin precedente por el cual la búsqueda de las correcciones ópticas fue llevada a cabo, el avance de la noción de rigor óptico como partida llegó a ser transformado de algún modo en una obsesión ética:

La percepción visual pasó a ser una concepción ética. Y las dos se fusionan. Pensamos con el ojo y vemos con la mente (...)⁷

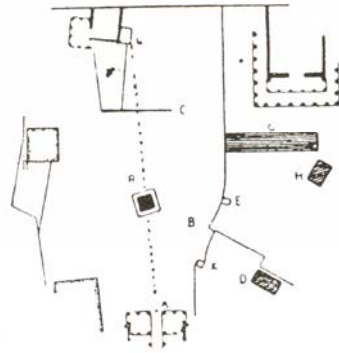
Más adelante, en su texto, Colin Sant John Wilson señala la dificultad de hablar de construcción dórica y permanecer insensible al lenguaje de la ética, por la referencia al ojo, al que la construcción en todas sus partes obedece. Así, en el templo dórico abundan leves inflexiones imperceptibles tanto de línea como de contorno, dando lugar a una dificultad añadida al edificio.

⁵ Incluso, en otro proyecto como es la primera propuesta para el cementerio de Malmö veremos en las perspectivas que describen el proyecto no sólo composiciones clásicas sino unas relaciones visuales entre los elementos que nos vuelven a recordar las complejas relaciones visuales que ordenan el conjunto de la Acrópolis de Atenas.

“No hay que olvidar que el suelo de la Acrópolis es muy accidentado, con diferencias de nivel considerables que se han empleado para brindar pedestales imponentes a los edificios. Las falsas escuadras han proporcionado vistas espléndidas y un efecto sutil; las masas asimétricas de los edificios crean un ritmo intenso. El espectáculo es macizo y elástico, nervioso, de una agudeza aplastante, dominador.” LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, p.31.

⁶ Lisle March Phillips, *The Works of Man*, Duckworth, 1911, p.113. [nota extraída de la cita]

⁷ WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.125. Cita de Lisle March Phillips.



11



12



13

11 y 12 Acrópolis de Atenas: planta y cualidad visual del paisaje.
13 Perspectiva de acceso al Cementerio en el Bosque, 1932.

Encontramos que el objeto e intento de todos estos esfuerzos es adaptar los trazados del templo de una manera perfecta y exacta a las leyes de la vista. Mediante las correcciones ópticas nada en este desconocido arte es lo que parece ser.

Los hechos más obvios pasan a no ser hechos en absoluto. Y en lo más cercano y detallado de nuestro examen el misterio se extiende y se hace más profundo. Esto afecta al templo en su totalidad (...)

Lo que hemos ofrecido en esta descripción es una búsqueda de la verdad de un cierto tipo: "ver con la mente y pensar con el ojo". En ese momento estética y ética llegan a ser una misma cosa. Lo que fue requerido del templo griego fue que permaneciera autosuficiente y visualmente inviolado como escultura hospedando y celebrando un dios o unos dioses. Tal corrección ordenaría los órdenes prescritos e inmutables que serían adoptados. Dentro de ese simbolismo, el orden cósmico había sido transmitido e incorporado como un orden visual. Un lenguaje constructivo para lo sacro había nacido.⁸

Colin St. John Wilson iguala esta experiencia a la provocada por los edificios de Lewerentz, destacando la extraordinaria rectitud en su arquitectura, totalmente transparente a la función para la cual ha sido creada y única en dar a conocer la esencia y el modo en que ha sido realizada.

⁸ Ibid, p.126.



14



15



16



17

14 1928-32, Edificio del Seguro Social, Estocolmo, patio interior. **15** 1930-32, Capilla en Enköping. **16** 1930-34, Pastelería Philips, Estocolmo. **17** 1933-37, Villa Edstrand, Falsterbo.

DESPUÉS DE LA ARQUITECTURA BLANCA DE LA “EXPOSICIÓN DE ESTOCOLMO” (1930).

Los años 30 se habían convertido para Lewerentz en una década de gran actividad. Volcó su trabajo en el desarrollo de detalles arquitectónicos, tipografía, muebles, edificios, urbanismo y paisajismo. Sin embargo, Lewerentz prefería no hablar de este periodo. El Cementerio en el Bosque y el Teatro de Malmö constituían una sombra.⁹

Tanto en sus proyectos para la Exposición de Estocolmo y los productos desarrollados para su empresa de interiorismo BLOKK, Inc. (1930) como en las propuestas para algunos concursos, había intentado hacer uso de una nueva forma de lenguaje. Sin embargo, en proyectos como la Capilla para el cementerio en Enköping o el Edificio para la Administración de la Seguridad Social en Estocolmo retorna a un cierto clasicismo, si bien no apreciable en los elementos que utiliza sí en los procedimientos compositivos que realiza con éstos, especialmente en el recurso de la simetría. La sobriedad de las fachadas en este último nos recuerda el trabajo de Adolf Loos y señala de alguna manera el comienzo de una nueva austeridad formal. Un matiz.

Simultáneamente ocurre entre los arquitectos nórdicos no sólo una reacción contra el “estilo clásico” sino también contra la “arquitectura blanca” de la Exposición. Pero nadie llevó este *cambio* al extremo que mereció la reputación de Lewerentz por los tardíos años cincuenta, quien llegó a ser considerado como el padrino de los Brutalistas. La *Swedish Grace* era cosa del pasado.

Hacia mediados de los años 30, Lewerentz comenzó una colaboración con la empresa mayorista Broderna Edstrand en Malmö para la comercialización de las ventanas producidas en su empresa IDESTA.

En este periodo proyectó una casa de verano para la familia Edstrand (1935). Este proyecto le dio la oportunidad de poner a prueba sus ideas sobre las condiciones impuestas por la arquitectura y sus formas posibles de expresión. Lewerentz dejó las abstracciones y se lanzó a la construcción directa.

⁹ La destitución del proyecto del Cementerio del Bosque le fue muy difícil de llevar. A esto se le sumó la dura prueba del Teatro Municipal de Malmö al no otorgarle el jurado la confianza para realizar el encargo después de presentada una propuesta y haber ganado tanto el concurso como la segunda convocatoria. Finalmente tuvo que aceptar la propuesta del Comité de Construcción de formar equipo con los ganadores del segundo premio, David Helldon y Erik Lallerstedt (1864-1955).



18



19

18 1939-43, Capillas Gemelas, Malmö: detalle de pavimento.

19 1956-60, Capilla de San Marcos, Björkhagen: textura en el trabajo de albañilería.

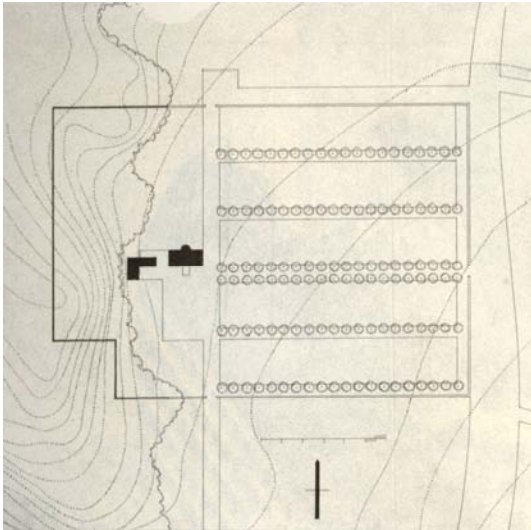
Es en este periodo cuando aparece en su trabajo una combinación visible de materiales en donde la superficie del ladrillo y el carácter de la junta adquieren gran importancia. Las vigas de acero se dejaron a la vista, las soldaduras tampoco se ocultaban, se probaron nuevos tipos de puertas y ventanas.

Despojarse pareciera ser el concepto más apropiado para definir su actitud hacia la construcción de la forma en este periodo. Como señala Ahlin, apareció un edificio neobrutalista mucho antes que la palabra se inventara. Lewerentz estaba ya sobre su propio camino y las Capillas Gemelas en Malmö (1935-43) lo confirmarían.

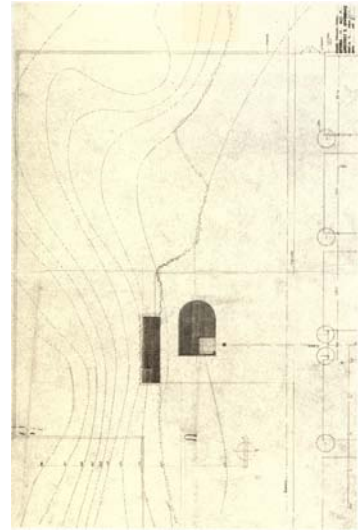
Tres son los proyectos que interesa mencionar ahora porque actuarán de articuladores del *cambio*. En estos proyectos, Lewerentz explora nuevos modos de acometer los encargos cuyos frutos se verán más tarde.

Estos proyectos son:

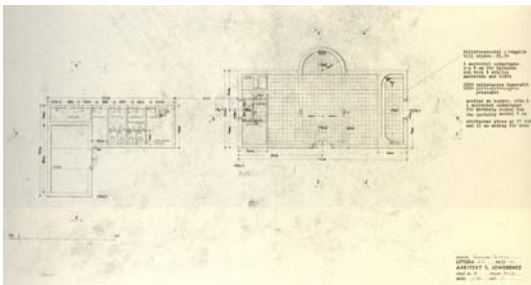
1. Capilla para el Cementerio de Enköping (1930-32).
2. Capilla para el Cementerio de Djursholm (1932-33).
3. Concurso para la Iglesia de Johanneberg en Göteborg (1933-34).



20



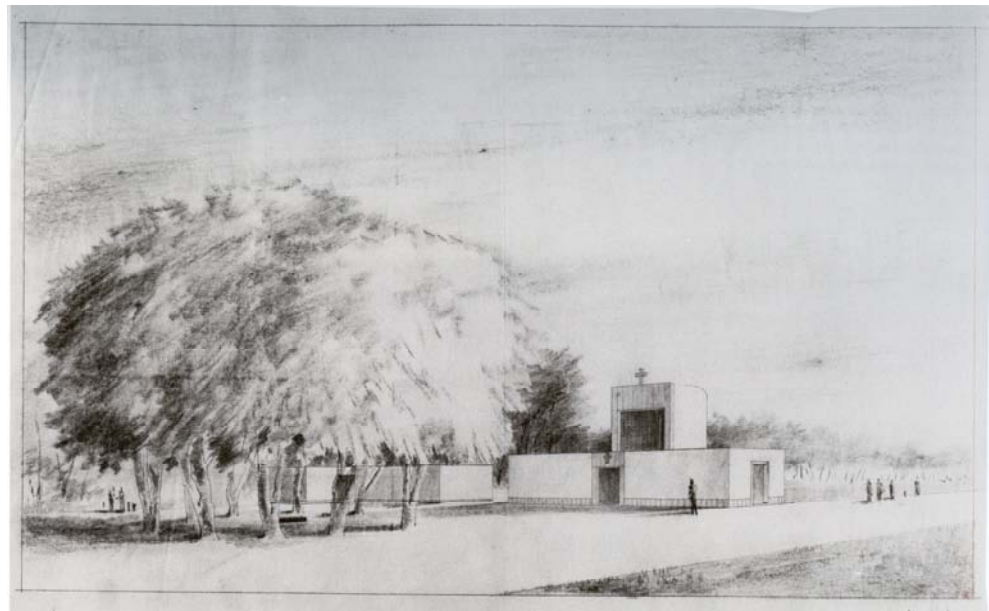
21



22



23



24

20 Planta general, situación actual. **21** Planta de emplazamiento. **22** Planta, junio 1931. **23** Perspectiva ábside, junio 1930. **24** Perspectiva de la capilla, 1930.

1. CAPILLA EN EL CEMENTERIO DE ENKÖPING (1930-32).¹⁰

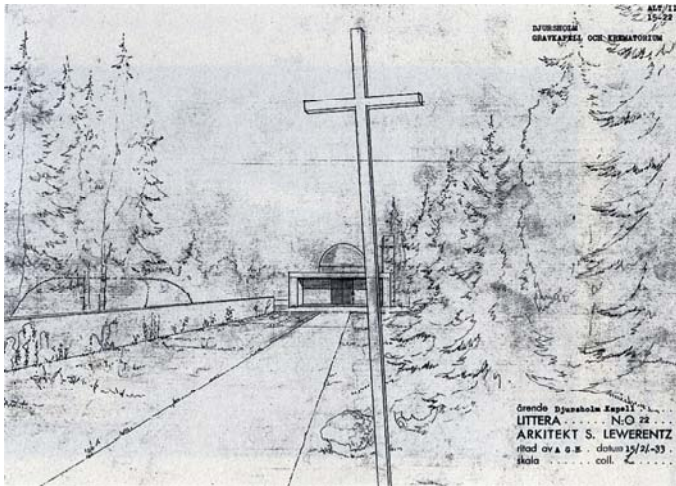
El lugar disponible para la realización del cementerio consistía en un terreno plano, con la única excepción de una pequeña colina en la zona oeste. En ese punto y situada en el cruce de dos vías Lewerentz decide colocar la capilla, que separa la zona destinada a la sepultura con una amplia calle desarrollada en dirección norte-sur. El cementerio está rodeado de vallas vegetales y los recorridos interiores están delimitados por altos abedules.

Lewerentz dedica especial atención al estudio de esta pequeña capilla, en la cual, como es típico en este periodo de su obra, busca la forma más simple (ver dibujos). Este *deseo de encontrar lo absoluto con los medios indispensable* será un tema que recorrerá toda su obra sacra, llegando a ser extremadamente patente en su último proyecto no construido para la Iglesia en Växjö (1974).

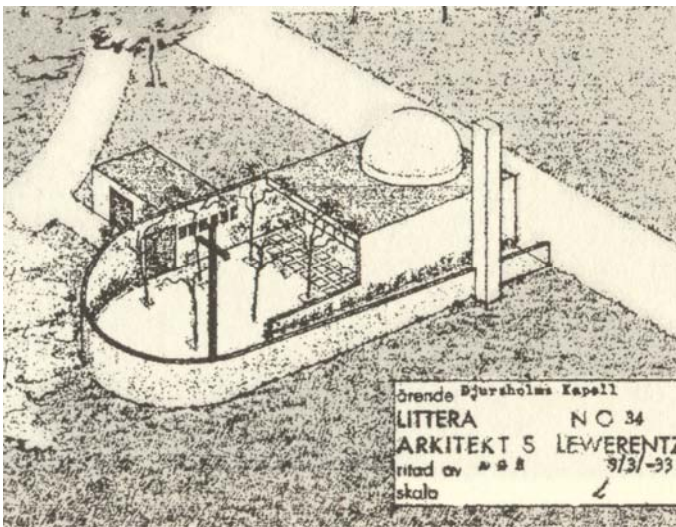
La primera solución para este proyecto propone un conjunto asimétrico, que comprende capilla, depósito y una pequeña sacristía. Sucesivamente el complejo se va fragmentando en una articulación de construcciones más simples, donde cada elemento exprime el propio contenido funcional, dejando a las relaciones que establece entre sus elementos, a las orientaciones y a la dimensión el encargo de establecer orden y cualidad al espacio. Esta autonomía de las partes comenzará a ser un recurso que Lewerentz trabajará en diferentes escalas (desde la autonomía del volumen a la autonomía de los elementos y sus leyes de vinculación con el total).

La pequeña capilla realizada aparece como un simple volumen de base rectangular de 8x17 metros, con las paredes externas revocadas y con un ábside semicircular de un fuerte impulso vertical puesto sobre la fachada norte. La cubierta del ábside está provista de una gran cristalera expuesta al sur que deja pasar la luz al espacio interior, exactamente en correspondencia con el altar. Completa el complejo un volumen bajo, que situado al oeste ortogonalmente a la capilla, acoge los servicios y la cámara.

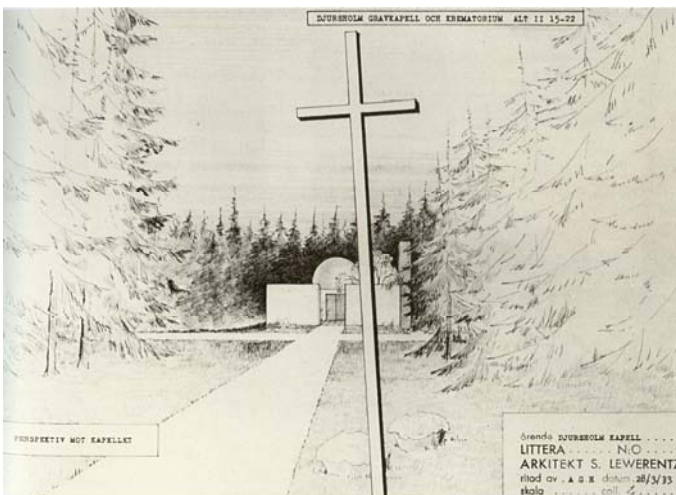
¹⁰ Esta reseña está extraída de: FLORA, Nicola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sigurd Lewerentz. 1885-1975*, (2001), p.283.



25



26



27

25 Perspectiva, febrero 1933. 26 Estudio axonométrico, 9 marzo 1933. 27 Estudio de perspectiva, 28 marzo 1933.

2. PROYECTO DE CAPILLA CON CREMATORIO ANEXO EN EL CEMENTERIO DE DJURSHOLM, ESTOCOLMO (1932-33).¹¹

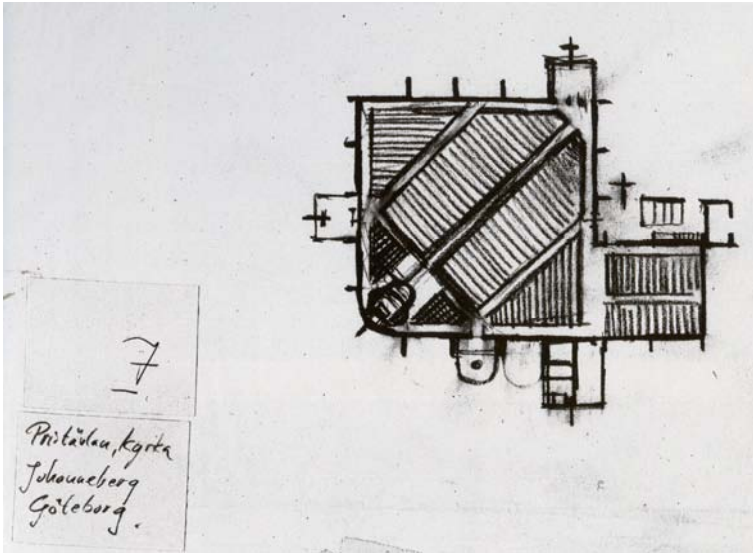
En 1933 Lewerentz entrega a la administración comunal de Djursholm (una pequeña población al norte de Estocolmo) tres propuestas para la realización de una capilla y de un crematorio en el interior del cementerio existente.

La primera propuesta preveía el emplazamiento de la capilla en el centro del cementerio, a lo largo de la pendiente de una pequeña colina, de tal modo que permitiera la ubicación del crematorio en un local enterrado. Saliendo de la vía que desde el ingreso conduce a la capilla, el crematorio resulta casi invisible (como demuestran las perspectivas elaboradas por Lewerentz), dejando emerger exclusivamente el volumen esférico de la cúpula vidriada colocada sobre la capilla. Dos muros laterales se prolongan hasta el ingreso, configurando un *columbarium* abierto, reproponiendo una solución ya adoptada en la capilla del crematorio del Cementerio Oriental de Malmö. Lo mismo sucede con la colocación de la cruz, que retoma la solución presentada al concurso para la ampliación del Cementerio sur de Estocolmo, desarrollado junto a Asplund.

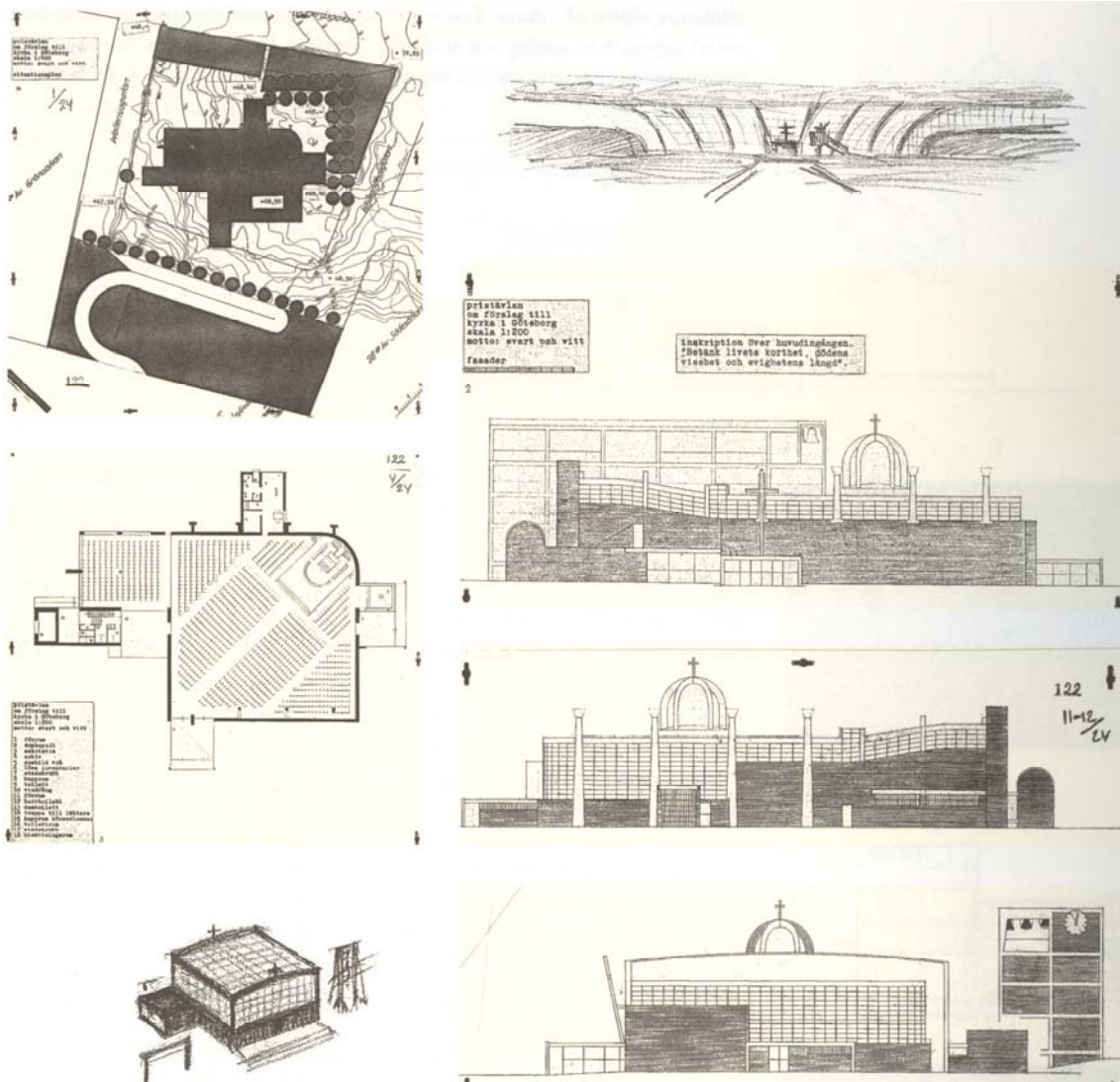
La segunda propuesta preveía una ubicación diferente de los dos edificios, colocados esta vez cerca del ingreso septentrional del cementerio, con una distribución interna sustancialmente inalterada. La capilla conservaría su implantación cuadrada, mientras el *columbarium*, al principio, de dimensiones reducidas, asumiría en planta una dimensión mayor llegando a ser más grande que la propia capilla. Los locales del crematorio se mantendrían en el nivel enterrado, aunque en este caso no existía relación con la orografía del lugar, siendo el terreno próximo al ingreso absolutamente plano. La atención a la orografía de cada lugar es un tema recurrente en Lewerentz en este periodo de desarrollo de grandes proyectos paisajísticos.

Dos hileras de árboles marcarían el eje de acceso a la capilla y estructurarían también el espacio abierto del *columbarium*. Al exterior, un muro de altura progresivamente creciente y curvo en su parte final conduciría hacia el patio de ingreso, obligando al visitante a terminar el recorrido levemente en subida. Cerraba el complejo un pequeño volumen que contenía la cámara mortuoria, yuxtapuesta sobre la pared norte de la capilla. La composición sustancialmente horizontal tenía un contrapunto, al igual que en la primera propuesta, por la presencia de la cúpula vidriada de la capilla y de la chimenea del crematorio.

¹¹ Esta reseña está extraída de: FLORA, Nicola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sigurd Lewerentz. 1885-1975*, (2001), p.289; y WANG, Wilfried. *Architecture as an extension of life. An essay on the work of Sigurd Lewerentz*, (1997), pp: 29-30.



28



29

28 1933-34, Proyecto para la iglesia Johanneberg, Göteborg. Boceto. 29 Planta de situación, planta baja, alzados, bocetos, presentados para el concurso bajo el lema "Svart och vitt" (negro y blanco).

En una tercera y última solución propuso un edificio radicalmente diferente. Colocado ahora en las cercanías del ingreso principal del cementerio, la capilla se presentaba como un edificio rectangular alargado y cerrado, en cuya pared de fondo se sitúa una vidriera curva.

Esta solución retomaba en parte el proyecto para la capilla del cementerio de Enköping en el cual está presente el tema de la pared curva utilizada como fondo del eje principal.

3. CONCURSO PARA LA IGLESIA DE JOHANNEBERG (“Negro y blanco”), GÖTEBORG (1933-34).¹²

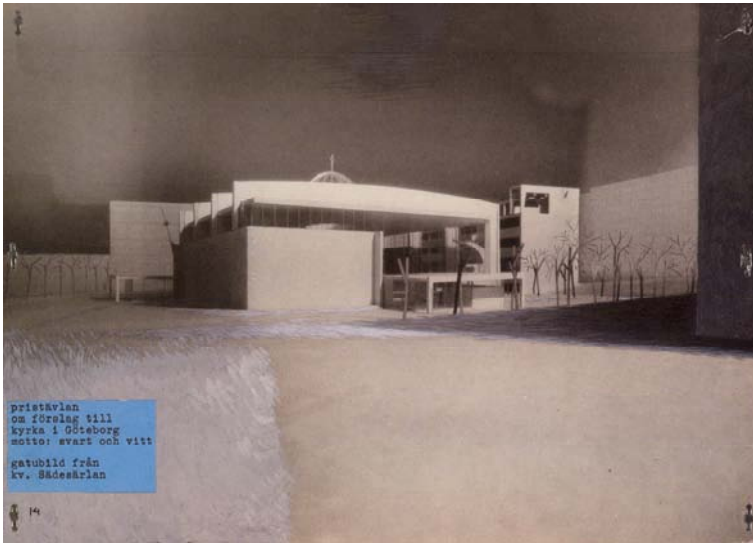
Esta es quizá la obra más original de Lewerentz en este periodo.

La aproximación de Lewerentz, fuertemente innovadora y libre de cualquier prejuicio formal, está centrada en la voluntad de condensar en un solo foco las dos estancias principales del rito evangélico: el altar y el púlpito. Sobre esta consideración, presente en el primer bosquejo, el espacio de la iglesia toma la forma de un cuadrado con una esquina redondeada donde se sitúan altar y púlpito. Esto trae como consecuencia que el espacio interior se organiza según una de las diagonales, proponiendo una notable innovación a la tradicional implantación basilical. Destaca que el volumen propuesto para la iglesia resulta sustancialmente horizontal.

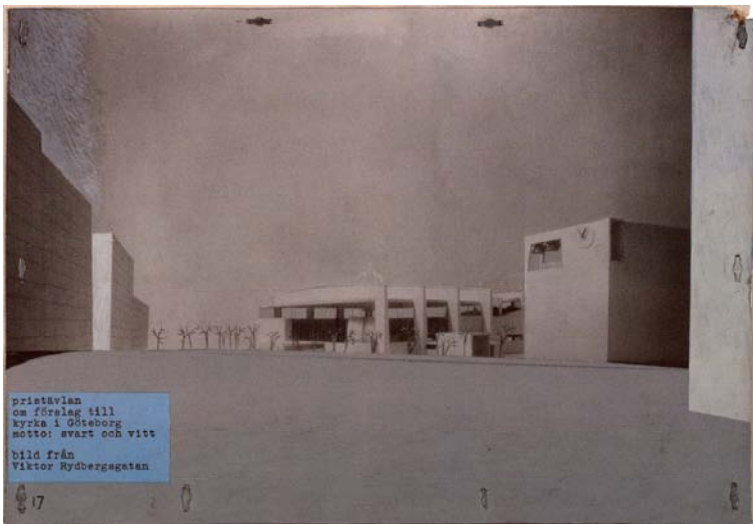
En esta iglesia Lewerentz interpreta de manera moderna la espiritualidad, connotándola a través de la renuncia al desarrollo vertical, que considera un símbolo antiguo de una trascendencia no tan a fin al espíritu igualitario y democrático del hombre moderno. Esta actitud la mantendrá en todos los proyectos de iglesia que llevará a cabo.

El volumen bajo, previsto en ladrillo amarillo, está iluminado exclusivamente por una sola luz puesta en el centro del techo plano. El interior está fuertemente diseñado por la presencia, en correspondencia con el lucernario, de las vigas vistas en hormigón armado. Otras funciones previstas por el programa del concurso como el espacio para el órgano y los ingresos a la Sacristía, las resuelve agregando cuerpos secundarios yuxtapuestos al volumen principal y realizados casi por completo en hierro y cristal. El ingreso es señalado por una gran cruz ligeramente inclinada.

¹² Esta reseña está extraída de: FLORA, Nicola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sigurd Lewerentz. 1885-1975*, (2001), p.295; y WANG, Wilfried. *Architecture as an extension of life. An essay on the work of Sigurd Lewerentz*, (1997), pp: 30-31.



30



31

30 y **31** 1933-34, Proyecto para la iglesia Johanneberg, Göteborg. Maquetas presentadas al concurso.

La imagen industrial que la presencia de las grandes vigas sugiere, en coherencia con la innovación planimétrica, refleja la mutante condición de vida de los hombres a los cuales la iglesia se dirige, haciendo propios los valores positivistas de la cultura moderna.

Además, con este proyecto Lewerentz propone una nueva tipología de iglesia pensada como lugar donde el hombre en absoluta concentración, puede encontrar a Dios a través de la luz que lo simboliza y participar de su Palabra desde una nueva posición que promueve una condición igualitaria del auditorio que, gracias a la ordenación de la planta, aparece concentrado en torno al altar.

El lema “negro y blanco” con que Lewerentz se presentó al concurso no sólo plantea los temas que contiene este proyecto, sino también, de una manera embrionaria, descubrimos la actitud que mantendrá en su arquitectura sacra con respecto a la iluminación interior, un cierto equilibrio entre la luz y la sombra, lo iluminado y la penumbra.

Todas estas ideas las sostendrá Lewerentz paralelamente a la búsqueda de un lenguaje con que plantearlas en su radicalidad.

Según Colin St. John Wilson, Lewerentz fue escogiendo en su trabajo claramente los temas más apartados de lo cotidiano y más exigentes de interpretación metafísica.

Con el proyecto del crematorio para Helsingborg (1914), Lewerentz se consagró en lo que iba a ser su campo de trabajo más importante, los cementerios y las capillas.



32



33



34

32 Montículos de enterramiento de los reyes suecos, antigua Uppsala, Siglos VII a V AC. **33** y **34** Cementerio Oriental, Malmö: antiguo montículo de enterramiento. La cruz la dibujó Lewerentz, 1916. Vista del solar.

CAPILLAS DE STA. GERTRUD Y ST. KNUT. EL PAISAJE COMO OBJETO.

Capillas Gemelas en el Cementerio Oriental de Malmö (1935-43).

Contexto del encargo.

Como ya se ha señalado, al mismo tiempo que estaba en construcción la Capilla de la Resurrección, Lewerentz estaba comprometido con dos grandes concursos para Malmö: un Teatro y el Cementerio Oriental. De este último no quedan más que los dibujos, prolijamente realizados “a la manera de Schinkel”.¹³

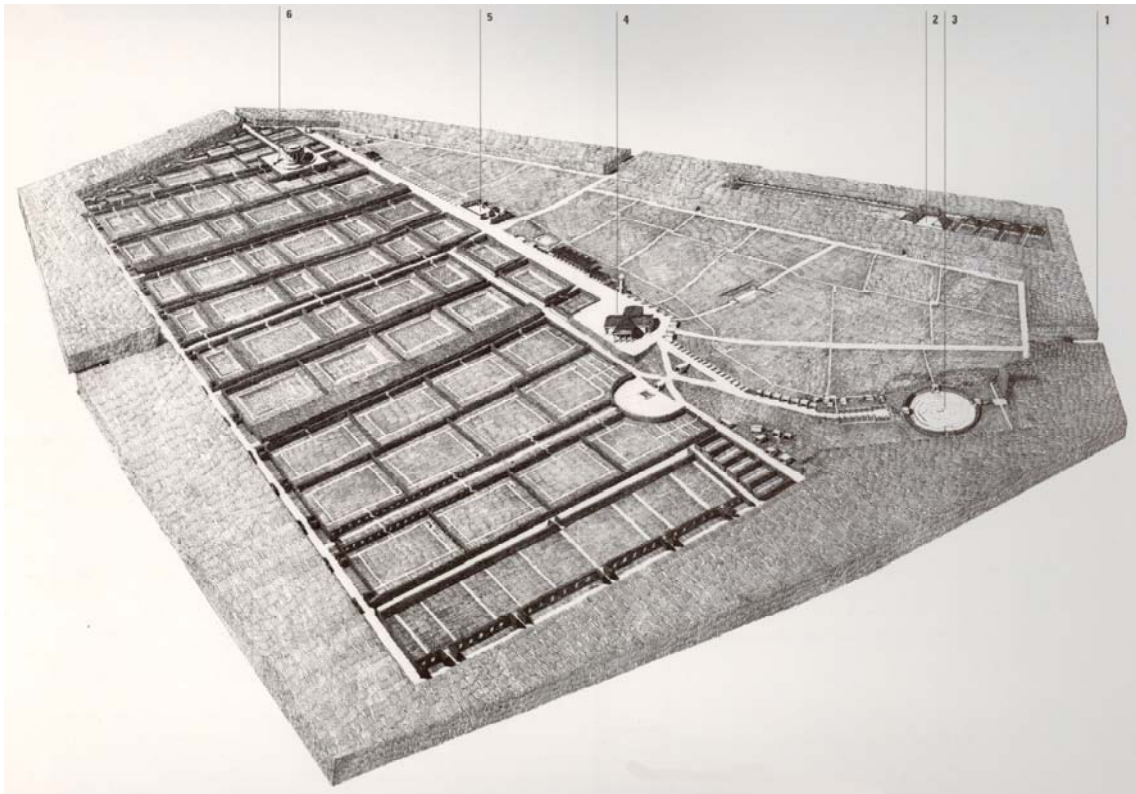
En 1935 el Cementerio de Malmö había retomado el proyecto de las capillas. Este es un ejemplo de cómo Lewerentz extiende la interpretación metafísica hacia el amplio tema del paisaje, realizando una serie de proyectos de excepcional belleza.

... el tema es la celebración elegíaca de la muerte y la memoria en presencia de la naturaleza. Adolf Loos escribió: “Cuando andamos sobre un montículo en un bosque, de seis pies de largo y tres de ancho, elevado en forma piramidal por medio de una pala, llegamos serios y algo en nosotros dice: ‘alguien yace enterrado aquí’. Esto es arquitectura (...)”¹⁴, y en el mismo trozo: “sólo una parte muy pequeña de la arquitectura pertenece al arte, la tumba y el monumento”. En todo caso Lewerentz tomó tales pensamientos en el corazón, y emprendió unos veintiocho proyectos para cementerios, capillas o iglesias, un tercio de los cuales fueron llevados a cabo -un predominio en su trabajo que es lo más notable con respecto al trabajo fundamentalmente secular realizado por sus famosos contemporáneos.¹⁵

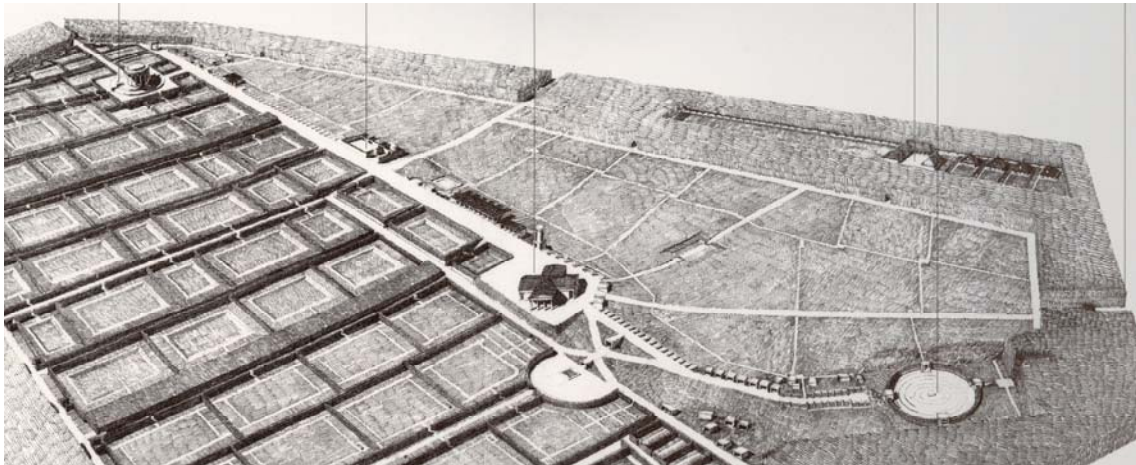
¹³ “Los detalles de Lewerentz fueron muy rigurosos, sus formas muy exigentes, y cuando en 1926 la oferta para la construcción sobrepasó grandemente el presupuesto, el proyecto fue dejado de lado hasta resucitar en una forma muy diferente mucho más tarde. Sin embargo, los dibujos realizados por Artur von Schmalensee son extraordinariamente inolvidables. Modelado sobre los gravados de Schinkel en *Architektonische Entwürfe*, igualan el trabajo del maestro alemán en la calidad tanto del diseño como en el trabajo del delineante. Verdaderamente estos proyectos y la Capilla de la Resurrección juntos forman un cuerpo de trabajo que hace una contribución única a la tradición que celebran. Es significativo que en su uso del lenguaje clásico, Lewerentz permaneciera situado en la materia para la cual este lenguaje es propio -lo sacro, lo funerario y lo monumental- a diferencia de aquellos que han abusado de él, usándolo en temas tales como Bancos y Edificios de la Bolsa.” WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.129.

¹⁴ Adolf Loos. *Architecture*, 1909. [nota extraída de la cita]

¹⁵ WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.128.



35



36

35 y 36 Cementerio Oriental, Malmö, 1923. Estudio en el que se distinguen: el ingreso principal, los edificios de servicio, el espacio ceremonial circular, la capilla principal, el túmulo existente, y la capilla menor. Estos elementos se ordenan formando un eje, cuidando las relaciones visuales que se establecen entre ellos. Este eje delimita los campos de sepulturas.

Las etapas del proyecto.

1916: adjudicación del concurso nacional.

1918-20: propuesta para el emplazamiento general del cementerio.

1920-23: realización de los edificios de servicio.

1922-25: realización del espacio ceremonial al aire libre (1922-25) y de la sala de espera (1922-23), modificada en 1958.

1923: propuesta para el emplazamiento general del cementerio.

1923-24: desarrollo del proyecto para la capilla principal.

1923-25: desarrollo del primer proyecto para el crematorio (solución de los tres conos).

1923-26: realización de la capilla funeraria (Santa Birgitta) y de la cámara mortuoria.

1928: propuesta para el emplazamiento general del cementerio.

1928-29: desarrollo del segundo proyecto para el segundo crematorio (solución de dos conos).

1931-36: solución definitiva y realización del crematorio (1931-32), con capilla anexa (1935-36).

1935-43: proyecto y realización del campanario, de las capillas gemelas de Sta. Gertrud y St. Knut y ampliación del crematorio.

1955-56: capilla de la Esperanza, que constituye la ampliación de la capilla del crematorio.

1968-71: quiosco de las flores (1968-69) y casa del guardia (1969-71) adosada al complejo del crematorio.

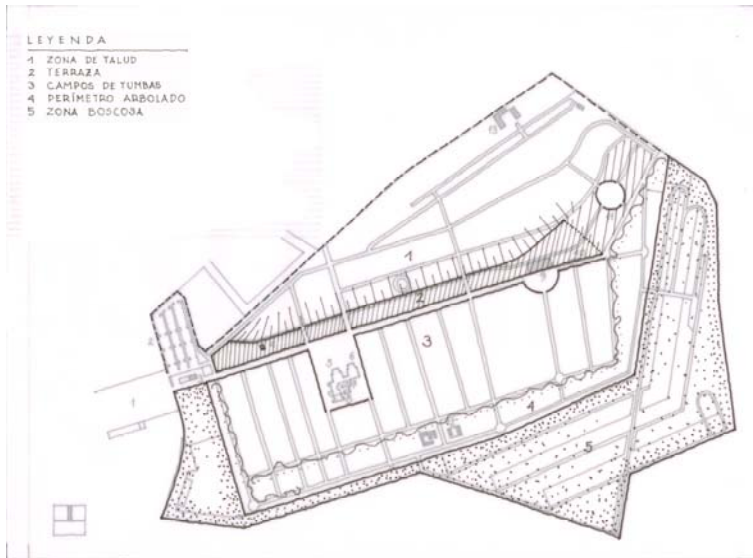
1972-74: proyectos de las vallas (en 1973 se realiza la valla del nuevo ingreso principal al cementerio junto al quiosco de las flores).

El Cementerio Oriental de Malmö.

El proyecto incluía una capilla principal, un crematorio y una plaza ceremonial circular. La capilla principal adoptaba la forma de una *cella* rectangular con dos bajos hexástilos y dos profundos pórticos tetrástilos sobre un podio elevado. El orden de las columnas era corintio. El campanario estaba localizado dentro de uno de los pórticos.

El crematorio tripartito consistía en una *cella* central (para la recepción del ataúd) con una estructura cónica que alojaba dos hornos al este y una estructura similar como una cámara sepulcral al oeste. Para este edificio cuyas formas estaban aparentemente basadas sobre la Necrópolis Etrusca de Tarquinia, Lewerentz estudió muchas variaciones (con y sin pesados obeliscos).

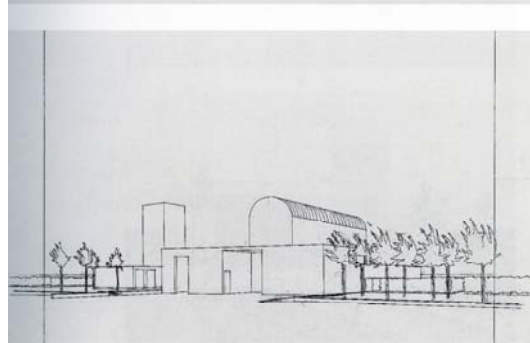
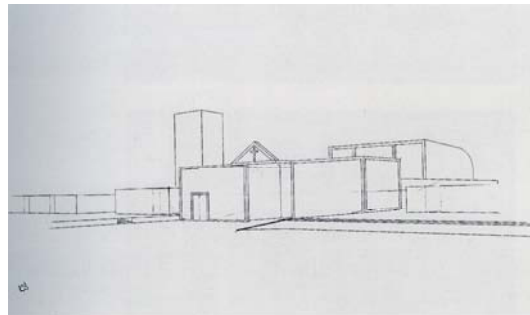
La plaza ceremonial circular fue rodeada por un muro. Cuatro pórticos constituían el acceso a este recinto. Una pequeña capilla circular también aparece en algunas versiones.



37



38



39

37 Cementerio Oriental, Malmö: esquema composicional del cementerio (dibujo J.Q.). **38** Núcleo original del crematorio, 1931-36. **39** Estudios para la ampliación del crematorio, 1935-36.

Entre 1935 y 1943 Lewerentz corrige la versión para el Cementerio Oriental en Malmö, una gran construcción de diseño paisajístico. Los elementos que componen este replanteo consideran las capillas de Santa Gertrud, San Knut y Santa Birgitta, la plaza circular del recuerdo y el campanario. Esta vez, la consideración del paisaje es absolutamente distinta a la utilizada en cementerios anteriores. Aquí, todo está expuesto, ordenado a lo largo de una franja que corre este-oeste en un nivel superior a lo largo del solar.

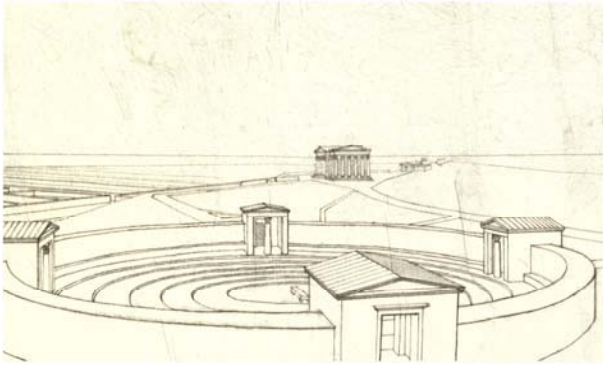
La primera capilla, Santa Birgitta, consiste en un tradicional montículo de enterramiento nórdico. El campanario por un lado y la plaza circular del recuerdo por el otro, se ordenan en la franja que jerarquiza el conjunto en su parte septentrional. En el extremo occidental destacan los volúmenes de las capillas gemelas de Santa Gertrud y San Knut, que fueron añadidas a un crematorio existente. Estos hitos, que facilitan la orientación, van pautando un recorrido que nos invita a recorrer todo el lugar, a dar un paseo por este magnífico paisaje.

Las Capillas Gemelas: Santa Gertrud y San Knut.

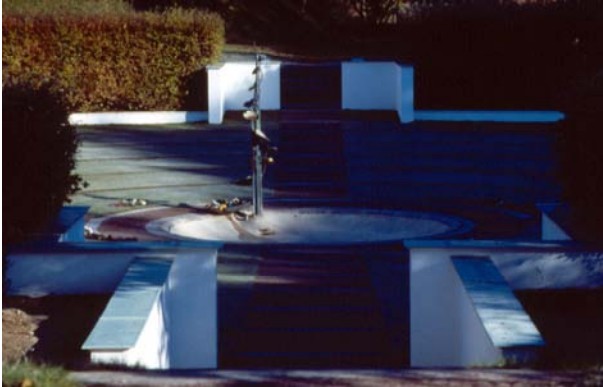
La insuficiencia del primer núcleo del crematorio impuso a la administración del cementerio de Malmö la ampliación de los locales técnicos y de servicio y la realización de dos capillas. La primera solución elaborada para las capillas gemelas de Santa Gertrud y de San Knut, estudiada en la segunda mitad de los años treinta, deja entrever la fascinación ejercida por el funcionalismo sobre el arquitecto.

Al acabar el decenio la alternativa que está sobre la mesa de trabajo muestra un progresivo abandono del lenguaje racionalista en favor de formas más complejas y de referentes menos directos. Ya en 1940 los diseños dan testimonio de una transformación, el inicio de un recorrido que proseguirá ininterrumpido hasta su muerte.

Caracteriza el trabajo de Lewerentz en este periodo: la adopción de geometrías simples y de formas más articuladas, conjugadas con una investigación sobre la combinación de materiales, la técnica constructiva y su intrínseca naturaleza. Además, intensifica el trabajo de diseño con la clara voluntad de relacionar las masas edificadas con el paisaje, el terreno y la vegetación.



40



41



42



43

40 Cementerio Oriental, Malmö: espacio ceremonial circular, 1923. **41** Estado actual: Plaza circular del Recuerdo. **42** Antes de modificarse. **43** Laberinto de Tröjeborg.

Funcionamiento. El edificio como máquina.

Detrás de las dos capillas están colocados los espacios de servicio, unidos al crematorio a través de un ascensor. Los crematorios están provistos de equipos tecnológicamente avanzados y el diseño de las capillas ha previsto la posibilidad de que dos ceremonias en paralelo tengan lugar. Cuartos tecnológicos y lugar para ceremonias conviven en una misma unidad.

Cuestiones generales del Cementerio y un referente cultural.

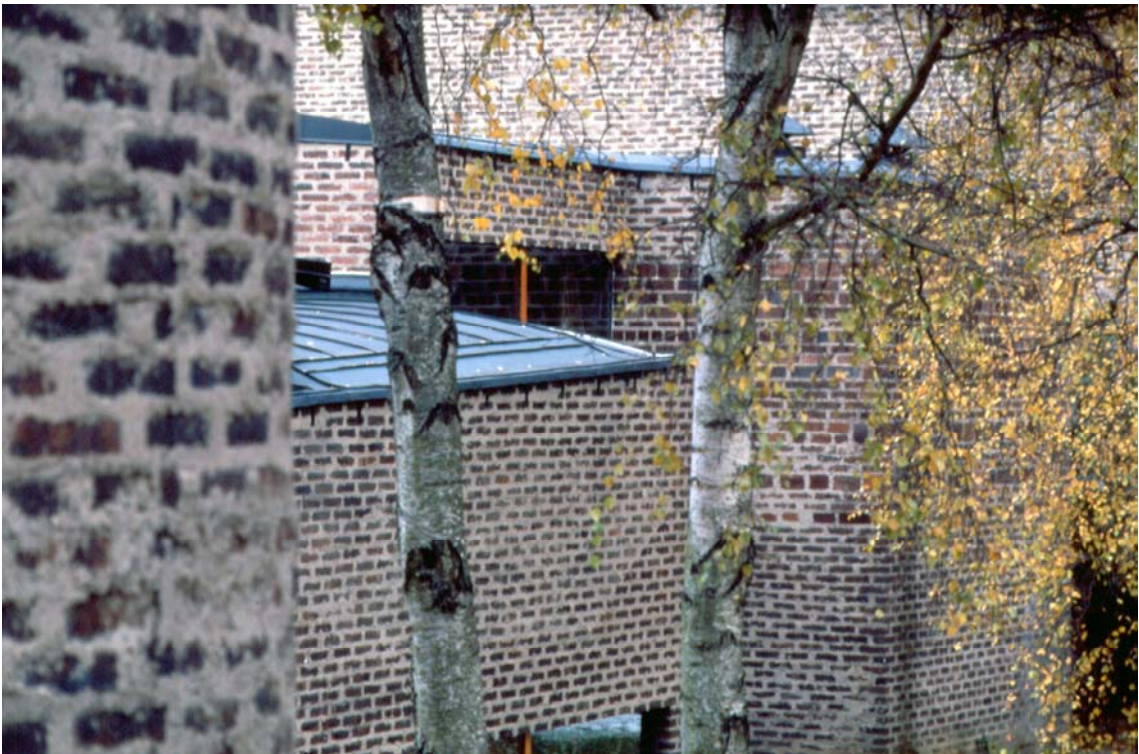
Al final del recorrido descubrimos la Plaza circular del Recuerdo, un gran espacio formado por anillos concéntricos que descienden y tienen su centro en una fuente de agua de la cual emerge una escultura. Tiene cuatro accesos en los que han desaparecido los pórticos del proyecto inicial. El muro que lo delimita y contiene es el encargado de articular el acceso.

En esta radical composición encontramos una referencia al laberinto de Tröjeborg. El laberinto, metáfora de la búsqueda de sí mismo, ha sido insistentemente y de muchas maneras representado en todas las culturas y no resulta un episodio aislado descubrir, desde un sentido trascendente, esta tipología en un cementerio.¹⁶

Por tanto, la posición de esta plaza del recuerdo, al final del recorrido, está cargada de sentido; y de paso anotamos un dato más: lo que en Chartres ocurre en un interior en los nórdicos sucede en el exterior, en el corazón del paisaje.

¹⁶ Como sabemos, al igual que en todos los grandes templos de la antigüedad, un laberinto contiene aquellas frases absolutas y definitivas como la que se leía en el templo consagrado a Artemio en la ciudad griega de Efeso, que se ubicaba adentrándose en el interior del Asia Menor: *conócete a ti mismo*. "En Chartres [puerta de entrada al nuevo mundo europeo en gestación], aparece otra de parecido talante: *todas las respuestas están escritas aquí*. Su contenido es demasiado serio como para pensar que pudiese ser interpretado de otro modo y viniendo de un templo debemos poner toda nuestra atención y más en ello.

Existía una regla básica para generar su forma: *no volver a pasar nunca por el mismo tramo ya recorrido*. Lo cual quiere decir que efectivamente había un orden oculto guiándonos siempre adelante, hacia la única salida. Se trataba de seguirla con paciencia y perseverancia. El hilo de oro representaba precisamente esta regla. Eso fue lo que le comunicó en definitiva la sacerdotisa, conocedora de los fundamentos, a Teseo: el conjunto de reglas de la organización que le daban realidad a una forma laberíntica." SOUBLETT, Gastón. *Descifrando el enigma del laberinto*. ARQ n°16, marzo 1991, pp: 2-7.



**IGLESIA DE SAN MARCOS (*Markuskyrkan*).
INTERLUDE. EL INTERVALO COMO DISTANCIA.**

Conjunto parroquial en Björkhagen, al sur de Estocolmo (1956-60).

El encargo.

En la primavera de 1955 la parroquia de Enskede al sur de Estocolmo decide formar una congregación en Skarpnäck, para comenzar a funcionar en enero de 1957. Es una de las parroquias formadas en los nuevos suburbios construidos al sur de Estocolmo durante los años treinta, cuarenta y cincuenta.

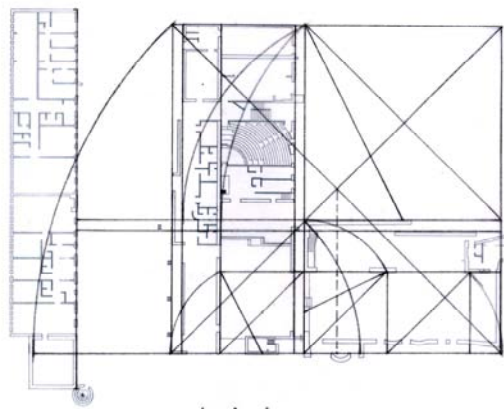
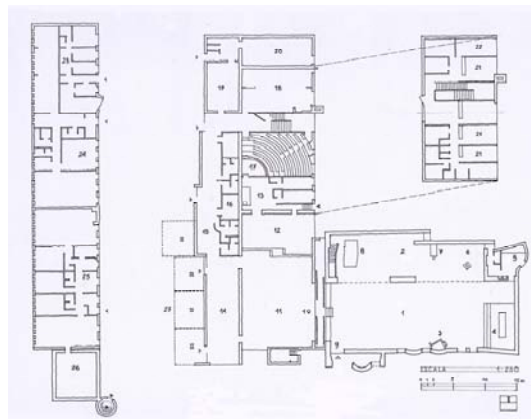
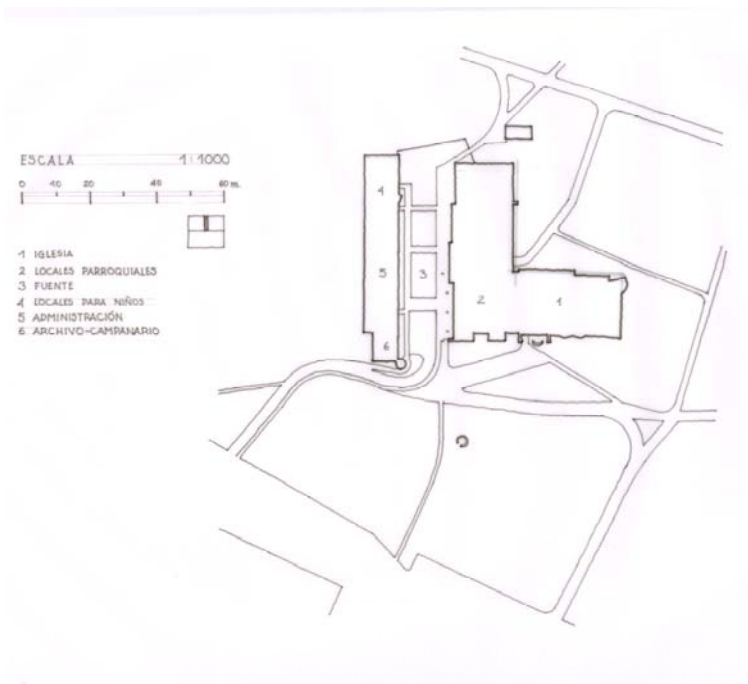
Con el fin de llevar adelante la nueva iglesia y los despachos parroquiales, la nueva congregación forma un Comité de Obras. Para tal propósito se habían reservado varios lugares en Björkhagen: el seleccionado fue un bosque de abedules.

En el área ya habían sido edificados un centro comercial, una escuela de primaria y secundaria y un alto y rígido edificio de apartamentos. Entre ellos se situaría la nueva parroquia. El solar había sido un pantano arbolado y con estas preexistencias el punto de partida de diseño no era nada alentador.

El Comité organizó un concurso cerrado al cual fueron invitados Hans Asplund, Peter Celsing, Sigurd Lewerentz, Ture Ryberg y Georg Varhelyi. La propuesta de Lewerentz, con el lema "Interlude" (intervalo), fue la ganadora después de una larga discusión. El jurado valoró su radical postura por no competir con los edificios de alrededor ni en escala, ni en materialidad, ni en forma y situarse en mitad del bosque de abedules: "El proyecto es el único que ha resuelto el problema de las inmediaciones de una manera radical, para no competir con los edificios de los alrededores y en su lugar el edificio se emplaza en un parque, teniendo la oportunidad de ser el mejor". Esta es la idea en la cual se había basado su propuesta para la iglesia de Johanneberg en Göteborg veinticinco años antes.¹⁷

Lewerentz completó la mayoría de los planos para el verano de 1957, pero la construcción no comenzó hasta marzo de 1958. Cuando la iglesia fue consagrada, en mayo de 1960, muchos detalles quedaban aún por resolver. Dos años más tarde la Asociación de Arquitectos Suecos reconoció esta obra con el Primer Premio Kasper Sahlin.

¹⁷ La libertad formal profesada por la Iglesia Protestante Europea del Norte implica un aumento del desafío para los arquitectos.



Iglesia de San Marcos, Björkhagen: planta de emplazamiento, planta del conjunto y trazados reguladores que definen la composición (dibujo J.Q.).

El proyecto.

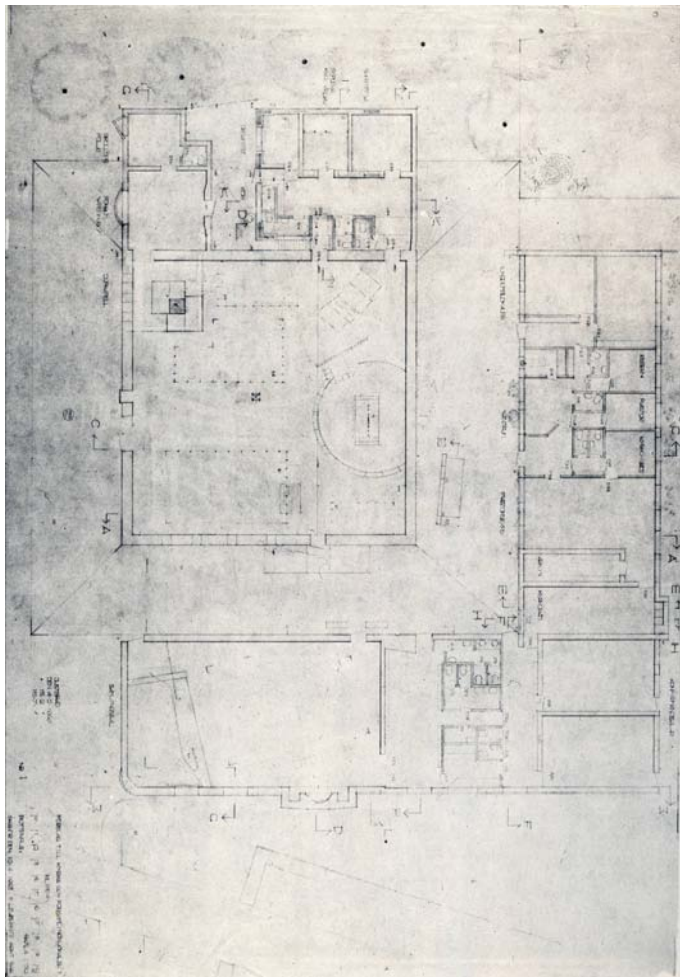
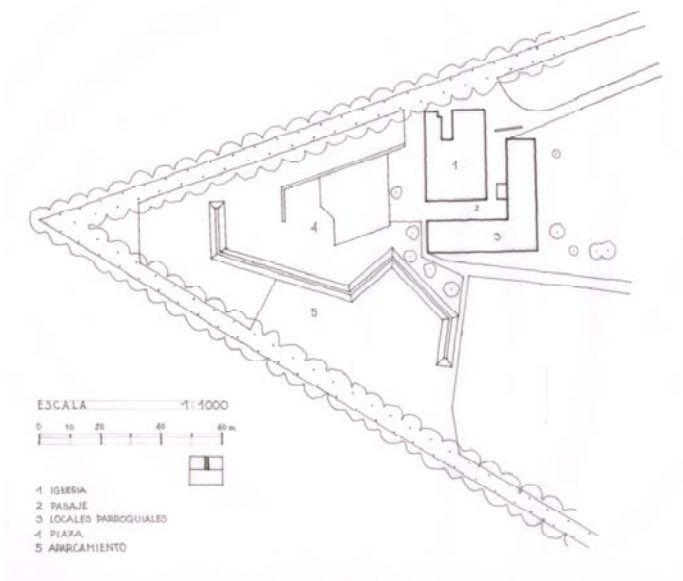
El complejo se caracteriza por una edificación baja, y en esencia sigue las ideas representadas en los croquis de Lewerentz para el concurso: dos estructuras en albañilería dispuestas paralelas y un patio abierto, donde un estanque poco profundo evoca el lago que alguna vez existió en el lugar. Un pórtico de entrada dispuesto libremente, de hierro y madera laminada pintada de negro, señala el camino a un ala rectangular donde se organizan las salas parroquiales, terminando en una sala de reuniones. Los diferentes pavimentos y la solución de los techos se encargan de fragmentar este espacio único. Estos servicios constituyen una antecámara al santuario, el cual está proyectado hacia el este, adaptando la orientación tradicional (hacia el levante).

Entre el vestíbulo de acceso y el santuario se sitúa una sala polivalente que en días de celebraciones masivas actúa como una extensión del santuario. Unas enormes puertas correderas de madera conectan los dos espacios. Entre ambos, un estrecho recinto donde se ocultan las correderas sirve de almacén para mesas y sillas.

Geometría de la composición. Lo sacro y lo profano.

La forma en L del edificio principal, que alberga el santuario en una de sus alas y el despacho parroquial en la otra, se inscribe en un cuadrado. Un cuadrado más pequeño se reconoce en la esquina. Ambos cuadrados están relacionados según la sección áurea, lo cual significa que el santuario también tiene las proporciones de esta sección en planta. Sin embargo, la fascinación de Lewerentz por la geometría nunca llega a ser dogmática: el rigor fundamental está siempre interrumpido y enriquecido (*el arquitecto no crea geometrías, las consume*).

Relacionado con el espíritu de pureza del diseño de iglesia de 1933, Lewerentz divide con nitidez lo sacro y lo profano del programa. En esta separación en dos volúmenes, Lewerentz buscaba algo más que una simple articulación de actividades.



44

Iglesia de San Pedro, Klippan: planta de situación (dibujo J.Q.).
 44 Iglesia de San Pedro, Klippan: planta del conjunto, versión de 1963.

IGLESIA DE SAN PEDRO. ARQUITECTURA DE LO SUFICIENTE.

Conjunto parroquial en Klippan (1962-66).

El encargo.

En 1962, con la recomendación del Consejo Local, la congregación en Klippan (pueblo próximo a Helsingborg) consulta a Lewerentz para el diseño de una iglesia para su pequeña comunidad industrial en la provincia de Escania. El lugar forma parte de un parque urbano, y estaba reservado para estas necesidades desde 1915.

Lewerentz aceptó la tarea una vez visitado el lugar, bajo la condición de no tener que participar en un concurso. Comenzó los bocetos inmediatamente y en octubre de 1963 su propuesta fue aceptada. La construcción comenzó en septiembre del siguiente año y la iglesia fue consagrada en noviembre de 1966.

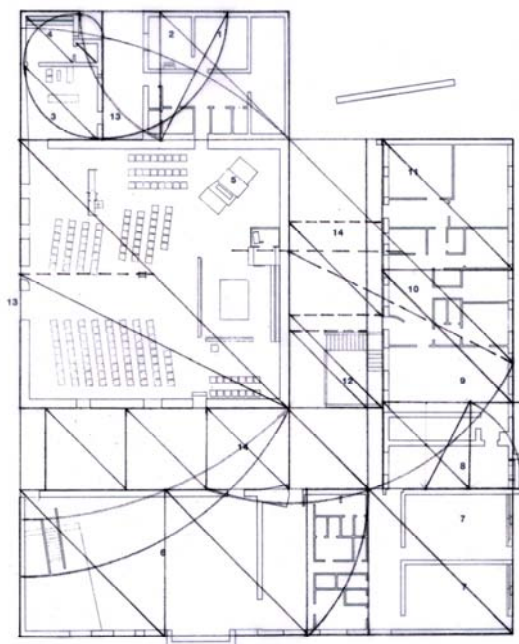
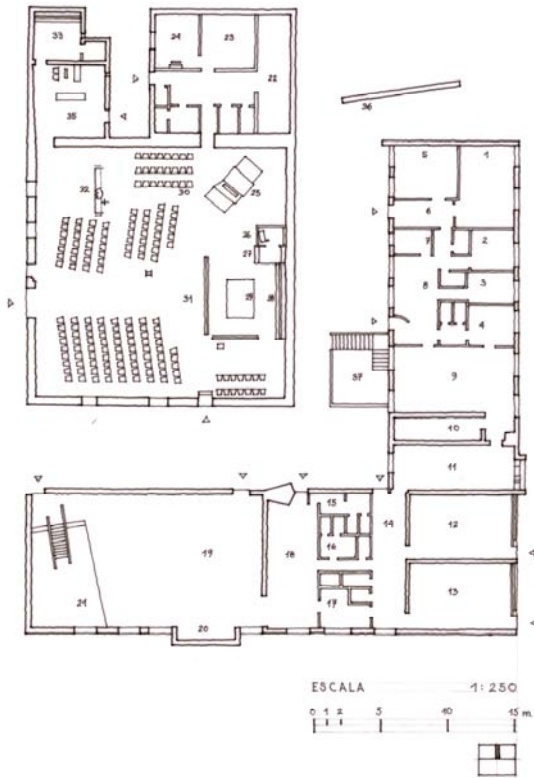
Temas implícitos en el proyecto de la iglesia.

El conjunto es una variación de temas que Lewerentz había desarrollado con anterioridad en San Marcos, pero como veremos, llegando mucho más lejos al realizar un trabajo de reducción de los elementos con los que se proponía trabajar. Prefigura el diseño de esta iglesia la de Johanneberg, la que Lewerentz realizara para Göteborg (1933-34).

En este proyecto se replantea la forma en función de la liturgia. Un documento extraordinario para las exploraciones realizadas en ese tiempo lo constituye *Vom Bau Der Kirche* (1938) de Rudolf Schwarz¹⁸.

La primera consideración fue la ubicación del altar, que ya no se sitúa al final de un espacio lineal como sucede en una configuración basilical. De este modo, el sacerdote no oficiaría dando la espalda a la asamblea. El altar se sitúa en el corazón de la asamblea.

¹⁸ Publicado en una traducción como *The Church Incarnate* en 1958, con una introducción de Mies van der Rohe. [*Vom Bau der Kirche* ("Sobre la construcción de iglesias"), fue publicado en 1938, con un prólogo de Romano Guardini. Una traducción al castellano se encuentra en el libro de Fritz Neumeyer *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Traducido por Jordi Siguán. Editorial El Croquis, Madrid, 1995, p. 499.]



Iglesia de San Pedro, Klippan: planta del conjunto y análisis de los trazados reguladores que definen la composición (dibujo J.Q.).

Schwarz define esta situación con el término “círculo abierto” que corresponde al término *circumstantes* usado por Lewerentz.

Señala Colin St. John Wilson que esta “re-interpretación de la misa luterana recuerda las prácticas de la primitiva iglesia antes del tiempo de Constantino, cuando los sacramentos eran celebrados secretamente en las catacumbas o en las residencias familiares, en un estado de absoluta simplicidad.”¹⁹

Configuración del santuario.

Si en San Marcos Lewerentz había adoptado para el santuario la forma lineal de basílica, en la iglesia de Klippan plantea un espacio centralizado para satisfacer de una manera eficaz el principio de *circumstantes*.

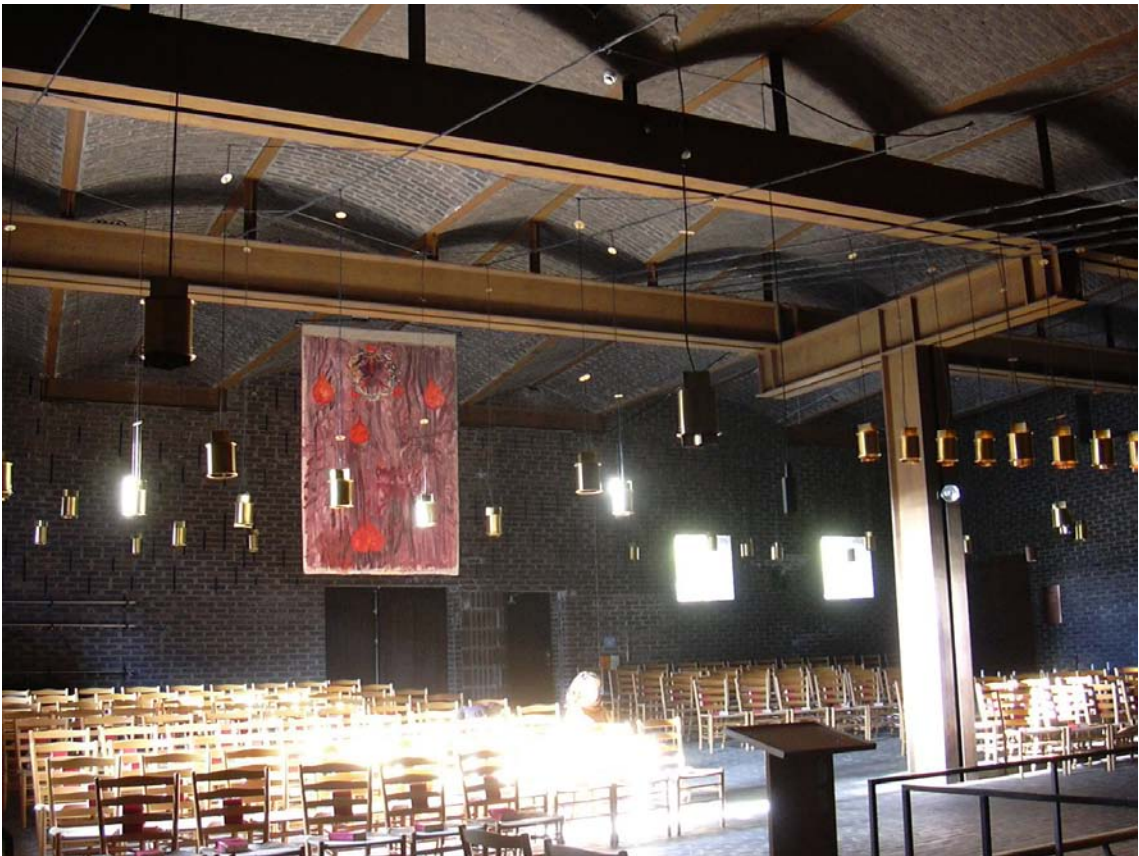
Son sus partes (haciendo una lectura en el sentido contrario a las agujas del reloj): asiento, púlpito, órgano, coro, pila bautismal, asamblea y clero secular. El sacerdote entra directamente desde la sacristía al norte. La asamblea tiene dos puntos de entrada (desde el oeste y desde el sur) directamente desde el exterior, y uno (desde el norte) a través de un recogido patio de acceso el cual está unido a una pequeña capilla nupcial. En este patio de acceso se sitúa también el acceso a la sacristía desde el exterior. Un campanario se sitúa sobre esta.

Los otros elementos de este complejo parroquial consisten en una sala de reuniones, sala de clases de catequesis, consejo parroquial, club de niños y la oficina del pastor. Estos adoptan la forma de una cerrada L situándose al este y sur, protegida del viento dominante, formando una calle-corredor comunitaria que actúa de extensión de las salas de reuniones y del club de niños, que tiene su propio patio, hundido en el centro de esta calle. Una vez más nos encontramos con un estrecho espacio entre los edificios.

Dos son los aspectos con que Lewerentz se aproxima a esta obra: la primera tiene que ver con la interpretación de la Escritura (había un consultor sobre temas litúrgicos, Lars Ridderstedt) y la segunda se refiere a los problemas de construcción, las alteraciones interminables de los aspectos constructivos y las revisiones “in situ”.

Junto al capataz Sjöholm, Lewerentz dedicó mucho tiempo a la ejecución de esta obra. A Lewerentz, cada decisión le llevaba mucho tiempo. Trabajaba con la convicción de que en arquitectura las herramientas de proyecto debían ser creadas de nuevo.

¹⁹ WILSON, Colin St. John, Op.cit, p.119.



¿Qué hizo en fin que Lewerentz, el más poético maestro del lenguaje clásico de la arquitectura en este siglo, abandonase tal lenguaje? (...) Sería un penoso asunto para la arquitectura (...) si todos los elementos necesarios (...) hubiesen sido establecidos de una vez y por todas en la antigüedad”²⁰; sin embargo la inquietud de Lewerentz se sitúa a un nivel más profundo que la persecución de novedad.²¹

Características de la configuración del santuario.

Cada rama histórica del cristianismo universal ha recibido un don particular que le caracteriza. Así el catolicismo ha recibido el don de la organización y la autoridad; los pueblos ortodoxos (Bizancio y Rusia), el don de contemplar la belleza del mundo espiritual, y el protestantismo, el don ético de la honestidad de inteligencia y vida.²²

Un elocuente pasaje del libro de Heidegger “El Origen de la Obra de Arte” describe como un templo griego “no hace que el material desaparezca sino más bien hace que salga por primera vez”²³. Así en Klippan: el ladrillo nunca más será ladrillo, el metal nunca más metal, el vidrio nunca más vidrio, la madera nunca más madera. En esa atención a la naturaleza esencial de los materiales yace una cualidad de respeto que tiene su propia moralidad. Ética y técnica llegan a ser una sola cosa. No es sorprendente por lo tanto que el lenguaje de las formas clásicas ya no fuera viable para Lewerentz. Para eso, el lenguaje nació de un orden de construcción, fue transferido de la madera a la piedra donde encontró su refinamiento intrínseco final y esencial.²⁴

²⁰ Schinkel, Karl Friedrich. *Tagebucher Briefe Gedanken*, Madowski, ed., 1922. [nota extraída de la cita]

²¹ WILSON, Colin St.John, Op.cit., p.125.

²² QUENOT, Michel. *El icono*. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1990, pp: 15-16.

²³ HEIDEGGER, Martín, *Poesía, Lenguaje, Pensamiento*. Harper, 1971, p.46. [nota extraída de la cita]

²⁴ WILSON, Colin St.John, Op.cit., pp: 126-127.



Al igual que en San Marcos, aquí una aparente simplicidad coexiste con varios niveles de riqueza. Pero a diferencia de ésta, en San Pedro prevalece una austeridad de medios sin precedentes. Sin embargo, esta austeridad no es un fin en sí misma.

... es el medio a través del cual el aura trágica de la masa nos envuelve con una conmovedora sencillez. Una vez más hallamos el elemento de extrañeza que encontramos en la Capilla de la Resurrección, aunque de un orden muy diferente. Este no yace en la reinterpretación o distorsión de temas antiguos; no hay órdenes, ni pórticos o frontones o simetrías a ser alterados, y por lo tanto el edificio no se presta a una descripción en términos convencionales.

El misterio del edificio reside en la discrepancia entre su aparente sencillez y su complejidad real. Cuanto más lo miras, más enigmático llega a ser.²⁵

²⁵ WILSON, Colin St.John, Op.cit., p.118.



