





**PARTE II. LA PRESENCIA DE LAS COSAS:  
CONTEXTO Y APROXIMACIÓN A LA OBRA.**

- A. Duración temporal de la experiencia estética.
- B. El paisaje como unidad perceptiva y estética.
- C. ¿Muchas tonalidades o riqueza de gradaciones?
- D. El recorrido son sus efectos.



## CAPILLA DE LA RESURRECCIÓN EN EL CEMENTERIO EN EL BOSQUE. DURACIÓN TEMPORAL DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

Enskede, al sur de Estocolmo (1921-25).

### Trabajos previos. Diseño del paisaje.

El Cementerio en el Bosque en Enskede al sur de Estocolmo, es el más grande de los proyectos de cementerios emprendido por Lewerentz. Como ya se ha señalado, su diseño se desarrolló a través de numerosas etapas, pasando de unos comienzos altamente elaborados hasta alcanzar una simplicidad monumental. Como es frecuente señalar, su forma final es uno de los grandes paisajes épicos de todos los tiempos. Constituye en sus elementos primordiales (bosque, túmulo, agua, iluminación rasante del sol) la arquetípica personificación del Norte.

Como ya se ha señalado, el diseño es producto de la colaboración entre Asplund y Lewerentz, colaboración que duró aproximadamente veinte años, hasta la destitución de Lewerentz por parte de la Junta del Cementerio durante la evolución del último grupo de capillas en 1934.

De todos los edificios del lugar, el que mantiene mayor unidad con la *gravitas* del paisaje es la Capilla de la Resurrección, lo que hace pensar que la mayor responsabilidad para el diseño del paisaje descansaba en Lewerentz.

El diseño original del cementerio de 1914, ganó la competición por responder estrechamente al espíritu preexistente del lugar (el bosque Nórdico de pinos altos y pozos de piedra) con la mínima transgresión posible de sus cualidades intrínsecas. Concebido en lo vernacular del movimiento Romántico Nacional, los dispositivos creados para habitar el bosque fueron numerosos e ingeniosos -la Vía de los Siete Pozos, los Siete Jardines, la Vía de la Cruz, la Vía de la Urnas- pero ellos fueron situados libremente, forzando a crear identidad y orientación por episodios antes que por la totalidad del solar. El proyecto luego sufrió varias etapas de desarrollo. Un firme y detallado proyecto de 1917 fue sustituido un par de años más tarde por una poderosa invención de orden geométrico, en la cual Lewerentz desplegó usos más convencionales de ejes, simetrías, y tramos ortogonales. En 1922 el proyecto fue cambiado por un arrebatador gesto de simplificación en el cual el desarrollo del sector oriental fue reducido a un recto camino corriendo directamente hacia (y a través de) el pórtico de la aislada Capilla de la Santa Cruz. Desde esta simplicidad, un gran drama se despliega.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> WILSON, Colin St. John, (1992), p.130.



01



02



**01** Cementerio en el Bosque: fotografía aérea del sector norte, 1934.  
**02** Cementerio en el Bosque: ingreso en el paisaje.

Edificio y Paisaje son considerados como un todo. Los elementos fundamentales que definían el lugar eran: el paisaje abierto, la arboleda de meditación y el montículo de tierra, el nuevo bosque de abetos plantado en lo alto de la colina e incluso el camino de acceso a la capilla. La propia capilla principal contiene ya dos elementos que persistirán hasta la solución definitiva, la loggia abierta delante y el muro bajo acompañando el camino que asciende por la colina hacia la Capilla.<sup>2</sup>

### **Descripción del Cementerio.**

Un enorme hemicycle construido en piedra abre con solemnidad el lugar. Dos muros conforman una calle que comunica con el impresionante paisaje del cementerio. Esta aproximación tan formalizada en un principio se disuelve a medida que vamos accediendo. La presencia de los muros ayuda a abstraerse de cualquier referencia exterior al cementerio. Esto crea una expectación en el recorrido.

Cuando la cota de coronación de los muros coincide con la altura de los ojos (1.60 mtr. aprox.) nos encontramos con un paisaje en que destaca el cielo como principal elemento. Una dramática experiencia del vacío.

Preside el lugar una enorme cruz de piedra contrastada contra el cielo. A la derecha, descubrimos un monte cuidadosamente segado que recuerda los antiguos montes de entierro (como por ejemplo, los de la Edad de Bronce de Agri, conocidos como los "Túmulos Vírgenes").

Corta este túmulo una ancha grada de ascenso que conduce a la plataforma superior donde se alinean unos árboles y unos asientos: la Arboleda del Recuerdo. En este punto comienza un largo eje que atraviesa el denso bosque hasta llegar al pórtico de la Capilla de la Resurrección.

A la izquierda, la Vía de la Cruz asciende hasta el gran pórtico e impluvio. La senda está definida por un bajo muro blanco cubierto de una chapa verde de cobre.

El espacio está en todo momento tensado por la posición de la cruz de piedra. La imagen de esta monumental cruz, que fuera motivo original del concurso, da un sentido trágico a la totalidad del paisaje.

---

<sup>2</sup> WREDE, S., (1987), p.42.







Stuart Wrede ha seguido la huella de uno de los elementos de la química de este obsesionante lugar hasta los románticos paisajes de Caspar David Friedrich, y no hay dudas que una veta de inspiración yace ahí.<sup>3</sup> Pero esto no es pintura. Es un mundo en el cual puede uno caminar: llanura, montículo, agua y el bosque oscuro (...).<sup>4</sup>

Al estar las lápidas sepulcrales distribuidas entre los árboles en el silencio del bosque, el ritmo de las estaciones interviene de un modo muy intenso.

### **Aproximación a la Capilla.**

Es frecuente en el recorrido por el cementerio encontrar elementos que acoten el paso, que por un momento hagan desaparecer las vistas lejanas, el total. Estos elementos de transición están formalizados o bien por muros o bien por túmulos que dejan al visitante literalmente hundidos bajo la rasante del suelo. Ambos son recursos propios del trabajo de paisajismo que Lewerentz desarrollará en varios proyectos de cementerios. En ambos casos acompaña un sentido ascendente o descendente hacia el lugar al que nos aproximamos, e independientemente de contener valores simbólicos, este hecho acentúa esa condición de pedestal, que al igual que sucede en la Acrópolis, la tierra brinda al edificio. Es la diversidad de horizontes una de las riquezas contenidas en este recorrido por el bosque.

El ritmo del recorrido es al mismo tiempo tan intenso como expectante, tan macizo como elástico, tan abierto como cerrado, tan iluminado como sombrío. Los contrastes están presentes en todo momento.

La particular secuencia en el plan que forma la aproximación a la Capilla de la Resurrección comienza en el elevado Bosquecillo del Recuerdo situado en el acceso al cementerio, un cuadrado pavimentado con asientos fijos rodeados por olmos geométricamente dispuestos.

Este bosquecillo, que por la formalidad y disposición de los elementos que lo integran más bien parece un jardín, es un elemento del paisaje que sirve para contrastar con el bosque: la geometría y lo limitado del número de árboles del jardín contrasta con el denso bosque cuyos límites son imposibles de percibir. Esto dota a este pequeño bosquecillo de una gran carga visual (“acústica plástica”).

---

<sup>3</sup> WREDE, S., *Landscape & Architecture*, en: *Perspecta* nº 20. [nota extraída de la cita]

<sup>4</sup> WILSON, Colin St. John, *Op.cit.*, p.132.



Desde “esta ventajosa posición de retiro” (L.M.Mansilla) se consigue una visión panorámica del conjunto, el ojo hace un barrido desde el acceso hasta el largo sendero que conduce a la capilla. Este punto es el más alto de todo el complejo y desde él se explica todo el trabajo de topografía. Desde aquí se percibe también el punto más bajo: el acceso al cementerio, la calle limitada por sendos muros de piedra.

Esta pequeña plaza reúne en sí las varias escalas presentes en el lugar. Los árboles del lado sur se alinean con la posición de la cruz.

Desde este lugar comienza un largo sendero que atraviesa el denso bosque de altos pinos. Un delgado hilo de luz corta la oscuridad al interior de bosque. Esta es la Vía de los Siete Pozos, cruzada de manera regular por senderos hacia el interior del bosque, donde grupos de lápidas están distribuidas a los pies de los árboles. La presencia de los jardineros acompaña este recorrido.

Paulatinamente nos vamos internando en el bosque, más exacto sería decir que nos vamos hundiendo y la visión del pórtico al final del recorrido nos anuncia que pronto saldremos de esta posición. Gradualmente una tenue luz se manifiesta al final del sendero en el bosque. Es el alto pórtico tetrástilo de piedra caliza que ya habíamos visualizado.

Antes de alcanzar la capilla se llega a un patio, una especie de vestíbulo al aire libre, una pausa y una distancia con respecto al edificio, un respiro entre el denso bosque que hemos transitado y la edificación de color terracota vibrante. Este vacío es el que permite desde el sendero percibir iluminado el edificio de la capilla, a pesar de estar la fachada de acceso orientada a norte. En este patio volvemos a encontrar un orden gradual en los elementos: muro del patio-pórtico-muro de la capilla. Quizá, esto explique en parte la deformación del edificio en este ángulo: el pórtico focaliza la visión del volumen en un extremo; por tanto, para evitar cualquier posibilidad de visión en escorzo de la fachada lateral, era necesaria su deformación restituyendo la cualidad plana del muro como fondo de escena del pórtico y del eje por el que se ha transitado.

Este patio, de alguna manera reproduce a otra escala la situación que encontramos en el acceso al cementerio: se asciende hacia el pórtico, ascenso que continúa incluso en el propio pavimento. La detallada composición del pavimento enfatiza esta continuidad.

Llegamos desde el norte y el sol se entrevé siempre detrás de la capilla, arrojando una sombra perenne sobre el muro asimétrico, austero y liso. (Los ayudantes de Lewerentz sugirieron la conveniencia de disponer un zócalo en la pared, a lo que éste se negó con energía provocando, amen de una discusión, el escepticismo de sus colaboradores sobre la pericia técnica del maestro...) (...)



Detrás del pórtico un conjunto de planos ciegos se rematan en una cubierta de cobre verdecido. Es bonita esa cubierta en la que se sobrentiende el paso inexorable del tiempo, en la que el material debe cambiar para resistir la vida, en la que un cobre inerte se hace vivo para patinarse de eternidad.<sup>5</sup>

Formando parte del pavimento y situados bajo el pórtico se descubre una curiosa fuente cilíndrica en la explanada a la izquierda de éste.

(...) la fuente de la vida, quizás una pila bautismal, quizás el séptimo pozo. Es el agua en su ciclo eterno que, recorriendo la tierra, se hace aire para volver a caer, testaruda.

Avancemos ahora una tesis: la capilla de la resurrección da cuerpo a un ciclo iconográfico simple en apariencia; el pórtico es una arquitectura del pasado, como pasada es en ese momento la vida, pero es, al tiempo, actual en cuanto que resucitada por el clasicismo, anuncia el refugio de los dioses, y el traspasar ese umbral conduce a un muro ciego, mudo y sombrío. Desde mi entender, representa la muerte, y el interior de la capilla encarna la resurrección. El programa es discutible, pero no ilógico; vida, muerte, resurrección.

Volvamos al pórtico. El pavimento consta de una parte central de piedra clara ligeramente elevada en el centro, ejecutada en mármol de Ingenberga. Por tanto, para acceder a la capilla se debe ascender suavemente primero y descender después. Evidentemente tiene como objeto alejar las aguas de la pieza. Pero también simboliza un ciclo vital de ascenso/descenso disfrazado de coartada funcional o viceversa, y es ésta una de las constantes que impregnan la obra, aunando intensidad y ambigüedad: la capacidad para sugerir diversos contenidos, esfumando sus perfiles. Las columnas perimetrales descansan, por el contrario, sobre una cenefa algo menos geométrica de canto rodado; esta transición de pavimentos, desde la piedra maciza al canto rodado y finalmente a la arena de la explanada, casi espeluznante, nos recuerda la disgregación de la vida en la muerte a través de la gradación de escala. Todo desaparece, reducido a polvo.

Hemos chocado con el muro y en él hay sólo una pesada puerta de bronce, que abre hacia afuera. La resurrección, por tanto, implica un esfuerzo personal, no es una puerta que se empuja con facilidad.

---

<sup>5</sup> M.MANSILLA, Luis, (1987), p.31.







Pero he aquí nuestra primera sorpresa: al acercarnos, una rendija de luz separa la capilla del pórtico; en la sección se aprecia claramente esa distancia tan inverosímil por su pequeñez. E incluso se puede admitir que el frontón trasero contiene al menos una intención de decoración, que hace más explícita esa voluntad fragmentaria tan empeñada. Un frontón trasero que nadie ha visto, el otro lado de la vida. La vida se separa de la muerte, y ésta y la resurrección aparecen como las dos caras de una misma moneda. Entre ambas, al acercarnos, sólo una luz de esperanza.<sup>6</sup>

Una gran puerta de color cobrizo, situada detrás de la fachada norte, nos sirve de entrada a la capilla. Un alto baldaquino edicular encima del altar domina su interior, junto a una gran ventana en el muro sur. La salida se realiza por otra puerta, dos hojas inscritas en un vano de 200x244 centímetros, de proporciones claramente menores que la de acceso.

Como ya se ha señalado, Lewerentz está aplicando los principios del “rito de paso” que se había definido para este tipo de capillas. Diecinueve gradas, con un paso muy liviano (40x10 centímetros) conectan esta salida con el camino que baja hacia un patio de enterramiento rodeado de árboles. A lo largo de su borde septentrional se sitúa un pórtico que da acceso a una hilera de celdas en las cuales se alojan los ataúdes mientras esperan ser enterrados. Es en este hundido patio, que empieza en el patio de la entrada norte, donde el viaje llega a su término. Paso del exterior-interior-exterior.

Esta será la última vez que encontremos en Lewerentz este largo eje rematado con un edificio; y de paso, anotamos un dato más en esta vinculación entre edificio y paisaje a través del recorrido<sup>7</sup>: de alguna manera, se puede atribuir al pórtico una cierta axialidad, aunque más conceptual que aparente. El pórtico establece un equilibrio entre el edificio por un lado y el patio de enterramiento por el otro, como si este patio formara la nave derecha de la capilla. Los dibujos dan cuenta de esta búsqueda.

---

<sup>6</sup> Ibid, pp:29-33

<sup>7</sup> “Los estudios para los campos de tumbas, capillas y crematorios implican un trabajo intensivo sobre la interrelación entre el paisaje y los edificios, y había que tener en cuenta la secuencia de sucesos, los movimientos de procesiones y ceremonias”. ANDERSSON, H., (1983), p.128. El *recorrido de la marca* y el *recorrido de la memoria* son los dos tipos de recorridos a formalizar en un cementerio, cada uno con sus propios atributos.



## **CAPILLAS DE STA. GERTRUD Y ST. KNUT. EL PAISAJE COMO UNIDAD PERCEPTIVA Y ESTÉTICA.**

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

#### **Aproximación al lugar. Definición de los elementos del paisaje.**

A diferencia del Cementerio en el Bosque, este es un gran espacio abierto rodeado por árboles. Constituye un gran vacío donde terraplenes y rebajes van moldeando las diferentes zonas. El acceso coincide con una gran terraza de césped que atraviesa longitudinalmente el solar constituyéndose en el elemento jerarquizador del conjunto.

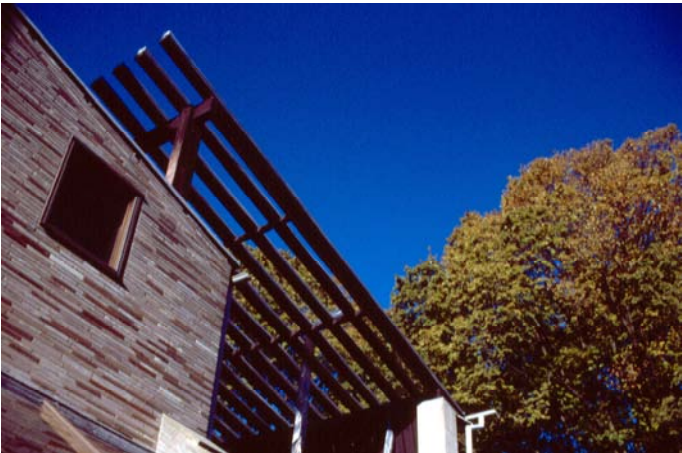
La circulación principal refuerza este eje que va conectando los restantes elementos del conjunto con calles arboladas perpendiculares a este eje. A lo largo de estas calles se encuentran los patios de enterramiento y las capillas.

Remata este eje principal el hemiciclo sobre el cual aparece la capilla funeraria (Santa Birgitta), estableciendo un contrapunto con la posición del campanario situado en el acceso al cementerio.

El diseño de la vegetación define la composición y los recorridos: terraza de césped, calles arboladas, tupidos muros de arbustos, perímetro boscoso delimitando el solar.

Volvamos al acceso. Iniciando el recorrido observamos que la terraza de césped se mantiene horizontal mientras que la calle principal va descendiendo suavemente hasta el hemiciclo de la capilla funeraria Santa Birgitta.

Las calles secundarias perpendiculares a esta calle, están enmarcadas por árboles y setos de dos metros de altura por lo que la torre-campanario se erige como un único punto de referencia desde el acceso. Al ingresar se descubre otra lógica: es la vegetación la que en masa o puntualmente se va encargando de guiar el recorrido.



## **Aproximación a las Capillas.**

La aproximación a las Capillas Gemelas es siempre lateral, de reojo, esquivando la vista del observador. La vista en perspectiva es prácticamente imposible, el paisaje se encarga de ocultar unos volúmenes que a fuerza de producir gradación en sus elementos han ido perdiendo regularidad: el pórtico de acceso por ejemplo, o los cerramientos exteriores. La geometría de los volúmenes es distorsionada a fin de producir mayor cromatismo en sus superficies, reduciendo el impacto visual de los mismos.

Frente al acceso y situado en la calle principal encontramos un “muro” de árboles del mismo ancho que la fachada de las capillas, anunciándolas. La ordenación del conjunto es absolutamente visual.

Las fachadas principales de las Capillas Gemelas están rotadas 90 grados respecto al antiguo acceso del crematorio. La aproximación a ellas desde el recorrido principal se da en un continuo que tiene como nota singular que en la zona de acceso el pavimento se eleva notablemente formando un túmulo.

Podemos observar en las diversas etapas del proyecto, el interés de Lewerentz por evitar cualquier conexión directa con el acceso a las capillas. Progresivamente va ordenando un jardín que servirá tanto de distancia como de espacio de anticipación. Lo que consigue, es resaltar aún más la zona despejada de los pórticos-baldaquinos de acceso.

Aquí el terreno asciende fuertemente al llegar a la entrada, como si la capilla hubiera sido construida antes que la naturaleza y ésta hubiera debido adaptarse a ella. Pero de nuevo el pórtico delantero exento, que cada vez se parece más a los árboles que la rodean, nos vela la visión de una fachada que no existe y nos impide con sus sombras entender lo que detrás ocurre.<sup>8</sup>

El paisaje es bastante notable, extraordinario -extendido como la excavación de una ciudad Helenística- pero es alrededor del atrio y pórticos de las dos capillas donde el visitante es atraído por ciertos rasgos poco familiares. La superficie del suelo es de grava rastrillada. La impresión de los pasos desordena el grano parejamente extendido para recibir la procesión ritual del luto (este no es un lugar para turistas). Losas de piedra están puestas en la grava rastrillada, cuyo plano de llegada está combado en el encuentro con el umbral de la entrada.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> M.MANSILLA, Luis, (1991), p.72.

<sup>9</sup> WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.133.







Las capillas están orientadas a levante, esto quiere decir que prácticamente se accede desde la sombra, lo que produce la partición de cada porche en dos cubiertas a diferentes alturas y articulándose con la cubierta de la antesala a las capillas. Este recurso de descomposición del pórtico inaugura visualmente una nueva relación con el paisaje. Es esta una estrategia para reducir el impacto visual de los pórticos, sobretodo si consideramos que este acceso es casi tan grande como el interior de la capilla. El juego de cubiertas, más el pavimento y la grava rastrillada marcan un ritmo en el modo de percibir este edificio.

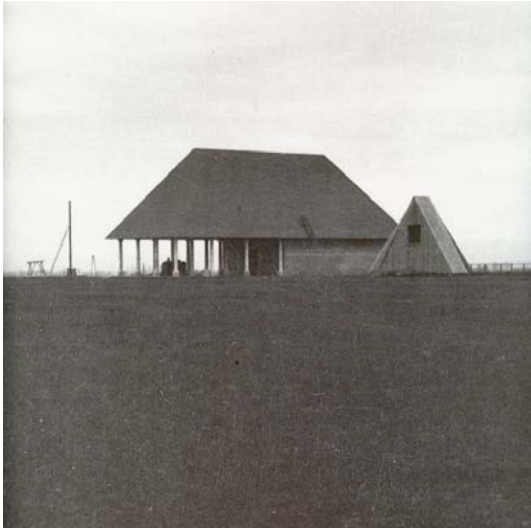
En cubiertas y paisaje prevalece un instinto por los ritmos irregulares de la naturaleza, junto a una reverencia por los cambios que ésta manifiesta.

Ocultar-descubrir es un motivo presente a lo largo de todo el recorrido, que incluso alcanza a construcciones como la capilla Santa Birgitta o un Pabellón de Espera colindante que están semi-enterrados. Más allá de esta capilla se encuentra la gran Plaza circular del Recuerdo, un gran espacio excavado en el terreno, cuyo trazado recuerda la forma de un laberinto.

Este hecho confiere jerarquía a la torre situada en la terraza superior y a las Capillas Gemelas que situadas en el centro del conjunto y en terreno llano, establecen un equilibrio con la torre.

Las Capillas constituyen dos prismas que yacen en medio del campo, y en su configuración hay ciertos elementos que recuerdan algunas construcciones rurales, como la cubierta del núcleo de servicios que llega prácticamente al suelo por uno de sus costados. Quizá esta asimetría en la cubierta era la despedida a una estrategia que había sido explotada no sólo por Lewerentz como sucede en el caso de la capilla para el cementerio de Kvarnsveden (1924), sino también por Asplund en su capilla del Bosque (1918-22).

Otros elementos, como la sala de espera de las Capillas Gemelas, recuerdan esos cuerpos acristalados yuxtapuestos a las fachadas, muy comunes en las viviendas del norte, un espacio donde “salir” a recibir un poco de sol. Estos elementos sumados a los materiales escogidos confiere una dimensión doméstica a estos recintos, dimensión que está por encima de la función que representan.



03



04



05

**03** Capilla en el Cementerio de Kvarnsveden, 1921.

**04** Cobertizo lateral de la capilla de la Esperanza del Cementerio Oriental, Malmö.

**05** Sala de espera a modo de invernadero en Capilla Sta. Gertrud, Malmö.

En la arquitectura de Lewerentz, al igual que sucede entre sus contemporáneos, es frecuente encontrar estas referencias a ciertos íconos de la construcción rural. Es una sublimación de elementos que la tradición ha consolidado<sup>10</sup>: los recintos acristalados yuxtapuestos a las fachadas, la importancia del tejado, lo rotundo de los volúmenes, la espesura de las sombras interiores, la tenue iluminación artificial, el trabajo con diferentes pavimentos y en general, la articulación formal a través de diversos materiales.

Se podría afirmar que existe en Lewerentz una voluntad por establecer un catálogo razonado de soluciones constructivas que, tomadas de la tradición, son llevadas a sus aspectos esenciales. Lewerentz trabaja una cierta abstracción a partir de estos elementos que la tradición ha consolidado y a partir de estos se lanza a explorar las diferentes posibilidades formales, constructivas y expresivas que permiten.

En el trabajo de Lewerentz podríamos hablar de un cierto “purismo rural”, una confrontación entre dos mundos poéticos.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> La relación entre la ciudad y el campo es un tipo de equilibrio típicamente nórdico, aunque está dominado por un equilibrio histórico que se inclina del lado de los valores rurales. “A las capitales nórdicas nunca se les dejó convertirse en metrópolis, y nunca pudieron elevar la vida capitalina a la calidad de norma de la identidad nacional... Las ciudades nórdicas han sido siempre pequeñas, y ninguna desarrolló un verdadero espíritu urbanita que influyera al conjunto de la sociedad –a excepción de Copenhagen (...) ese rasgo distintivo se debe en gran parte al azar histórico, o como queramos llamar al resultado de los conflictos militares.” *Luz del norte*, (1995), pp.18-19.

<sup>11</sup> En otro contexto, observamos en este hecho un fenómeno parecido a lo que sucede en la obra de Pushkin: “Una confrontación entre dos mundos poéticos, en definitiva, la premisa creadora de la poesía lírica de Pushkin: es el clasicismo ilustrado por el romanticismo. El clasicismo de un poeta que permanece fiel a la tradición –pero que, al mismo tiempo, conoce, comprende y aprecia las conquistas del romanticismo y experimenta con ellas- difiere fundamentalmente del clasicismo prerromántico, del mismo modo en que los románticos situados en un ambiente realista (Baudelaire, Lautréamont, Dostoyevski) se distinguen muy claramente de los románticos ordinarios. (JÁKOBSON, Roman. *La poesía lírica de Pushkin*. En: *Alexander Pushkin. Antología lírica*. Hiperión poesía, Madrid, 1997, p.218)

“La obra de Pushkin está entretejida de cultura clásica y popular, de historia y referencias a su actualidad, de influencias inglesas y francesas y de viejas leyendas rusas... Quien se adentra en la literatura de su poesía y de sus obras en prosa percibe que existe en ellas una fuerza creativa desacostumbrada, que elabora el idioma más bello que se puede imaginar, expresión de un poderoso talento propio de una experiencia vital muy variada y muy antigua ...”. *La fuerza creativa y vital de Pushkin*. Artículo de Juan Eduardo Zúñiga. *El País*, 5 de junio de 1999, Babelia, p.9.



**IGLESIA DE SAN MARCOS (*Markuskyrkan*).  
¿MUCHAS TONALIDADES O RIQUEZA DE GRADACIONES?**

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

**El edificio como interioridad del paisaje.**

Como ya se ha mencionado, solucionar la implantación del edificio en el solar era una de los requerimientos que exigía el concurso. Contrario a lo que suele suceder, no estaba claro donde debía tener lugar el Complejo Parroquial.

La dificultad radicaba en lo heterogéneo del contexto: un bosque, la proximidad de la estación del tren, unos bloques de viviendas, una escuela, y un alto edificio de apartamentos.

La propuesta de Lewerentz entusiasmó por su radicalidad: situarse en el interior del bosque, en su cota más baja, como si de hacer desaparecer el edificio se tratara; o quizá, producir la impresión de que acaba de ser desenterrado. Por tanto, el edificio se sitúa en un cruce de camino tanto literal como metafórico.

La impresión es que el edificio ha sido “desenterrado” y descansa muy bajo sobre su “antiguo” nivel originario. Los edificios circundantes están situados sobre el nivel más reciente. También hay árboles y se han esparcido sobre la zona excavada. La iglesia se convierte en el centro, en el elemento más antiguo del lugar.<sup>12</sup>

Hacia el exterior el edificio presenta un riguroso tratamiento de volúmenes. Cierta neutralidad de sus planos ayuda a que el edificio actúe como telón de fondo del bosque. Sin embargo, reconocemos un contraste al aproximarnos y descubrir el patio de acceso.

---

<sup>12</sup> ALENIUS, Stefan, (1987), p.44.







## **Interioridad en la heterogeneidad. Articulación de actividades, articulación de volúmenes.**

Mimetizada con el bosque percibimos primero una hermética construcción. Sin embargo, Lewerentz descompuso esta primera percepción en una serie de episodios (que corresponden a los elementos del programa) ligados a través del recorrido. El primero de estos episodios lo constituye un pasaje que separa dos cuerpos edificados: el primero de una sola planta y el segundo de dos. Yuxtapuesto a este último emerge el gran volumen del santuario.

El cuerpo más bajo está cubierto con un sistema de chapa curvada y por la zona de acceso al pasaje está rematado por un cuerpo cúbico en cuya terraza superior se sitúa un campanario. El acceso al lugar se produce girando en torno a una torre circular clavada en la arista de este cubo con la que se solucionó finalmente la accesibilidad a la terraza-campanario. Una serie de aceras que cruzan el bosque se encargan de guiar al visitante hacia el *umbral* de entrada.

La presencia de un estanque en el interior del pasaje define la circulación de este espacio llevándola a las fachadas de los edificios. En todo momento, el exterior del edificio permite circulaciones informales y lineales, propias del modo de recorrer un bosque.

El orden gradual en que están dispuestos los elementos de este complejo no permite percibir la configuración en L que adopta el conjunto, como tampoco la inscripción del total dentro de la figura de un cuadrado. Lewerentz usa la geometría como una herramienta de trabajo más que no de representación.

En el pasaje, tres grandes elementos definen un pórtico y separados tanto del edificio mayor como entre sí jerarquizan un acceso al cual dirigirse. Además de su configuración, llama fuertemente la atención el color negro de las maderas que lo componen y el despiece con que ha sido construido. Un cuarto elemento forma este pórtico. Ubicado más próximo al centro del patio, desplazado con respecto a la alineación de los otros tres, establece una simetría en referencia a la torre del cuerpo cúbico de acceso.

Si en las Capillas Gemelas el pórtico recurría a la articulación de sus cubiertas para reducir su impacto visual y permitir la entrada de luz en la zona de acceso, aquí el pórtico de entrada ha adquirido plena autonomía con respecto al edificio. En sus aspectos formales y constructivos es un elemento que está cerca de lo escultórico y en este sentido presenta una vinculación mayor con el estanque y la fuente situados en el centro de la composición.

Esta articulación volumétrica ocurre también a menor escala: como ya se ha señalado la encontramos en el despiece del pórtico, también en los lucernarios, chimeneas y ciertos ventanales presentes en las fachadas.



## **Los recintos. Recorrido y percepción.**

Lo primero que descubrimos en el edificio mayor son los locales parroquiales y de servicios. Su volumen es bastante complejo actuando el santuario de jerarquizador de todo el conjunto. A diferencia de lo unitario del primer cuerpo en éste se percibe una cierta voluntad de ir expresando cada una de las partes que componen el total, siguiendo en esto el principio de Semper de hacer que la presentación exterior sea consecuencia de las necesidades de la organización interior.

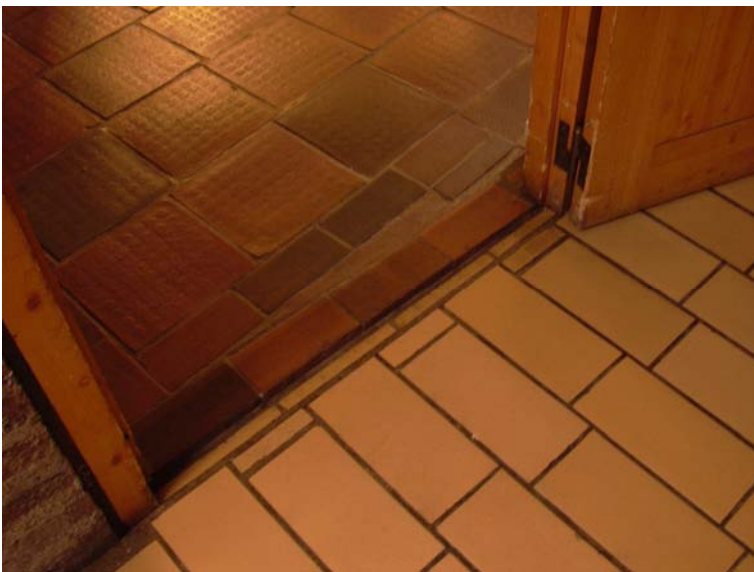
Al santuario se llega después de haber transitado el vestíbulo de acceso y la sala polivalente. Cada uno de estos recintos tiene una cubierta y una altura que lo singulariza. De hecho, desde el exterior son perfectamente identificables y producen una gradación hasta alcanzar la altura mayor que corresponde al santuario.

En el vestíbulo de acceso tres bóvedas reproducen la forma del pórtico de madera de entrada. En la sala polivalente destacan vigas de madera laminada en la estructura de la cubierta.

El santuario es un volumen bastante simple. Dos naves lo componen, la más grande es donde se sitúan los fieles y el altar y la otra más pequeña acoge el órgano, un altar más pequeño para ceremonias con pocos fieles y la pila bautismal que está colocada junto a la sacristía, cerca de la zona del altar principal.

Enfatizando su carácter unitario, en el interior el techo está formado por bóvedas rebajadas de albañilería vista.

Son varios los tipos de pavimentos que se van sucediendo a lo largo del recorrido a punto de descomponer la idea de total. Su efecto se asemeja a esas aceras que han sido intervenidas infinidad de veces y que presentan un aspecto próximo al remiendo, amenazando la continuidad del trazado. Si embargo, aquí ocurre una importante diferencia: el cuidado en que se disponen las piezas es lo que confiere unidad al conjunto. No es el material lo importante en sí, sino su tratamiento, la intención que subyace en su disposición, una actitud que en cierto modo nos recuerda el trabajo de Gaudí .

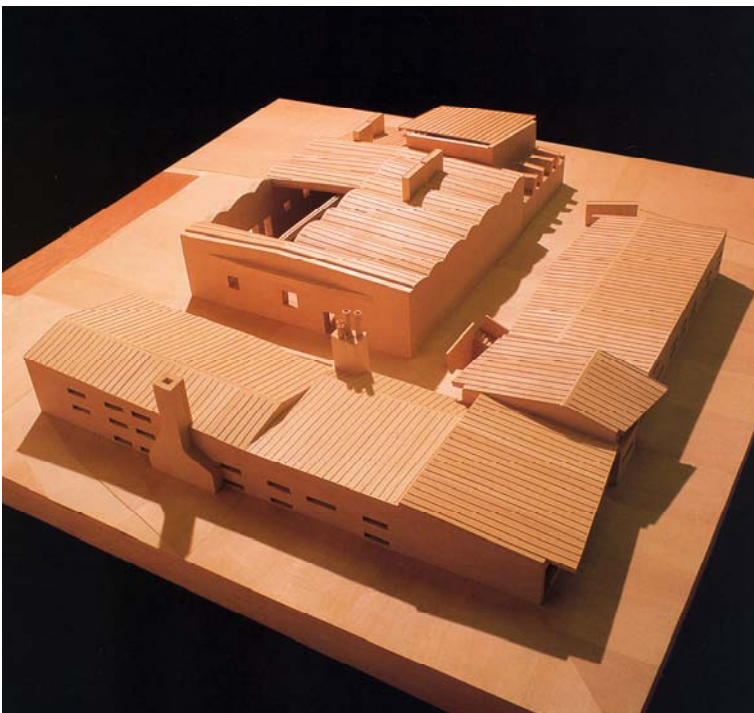


Cada zona en el interior del santuario recibe un tratamiento particular. Quizá no hace falta, pero cada interior y cada zona es tratado de forma autónoma, incluso en temas de iluminación. Paradójicamente, este recurso que es explotado con gran voluntad hasta las últimas consecuencias es el que crea un cierto grado de coherencia haciendo que el total no sea una simple suma de sus partes.

En el articulado muro sur, que incorpora un campanario al trabajo orgánico de fachada, se abre otro acceso al santuario directamente desde el bosque. Esta fachada está retirada con respecto a la alineación del cuerpo de servicios parroquiales y se caracteriza por algunas curvaturas en planta que introducen la lectura de elementos verticales en su textura. Las bóvedas interiores no tienen ninguna presencia hacia el exterior. El cuerpo cúbico del acceso al conjunto es el que predomina con su torre clavada en la arista.

La articulación de las partes está compensada por el trabajo de *gradación* entre unos elementos y otros. La articulación formal existe en función de una *variación* mediante la cual Lewerentz desarrolla un largo trabajo de cuestionamiento no sólo morfológico sino también respecto a la materialidad del edificio. Esto lo veremos más tarde. En Lewerentz, dos más dos son cinco.





06





## **IGLESIA DE SAN PEDRO. EL RECORRIDO SON SUS EFECTOS.**

### **Conjunto parroquial en Klippan (1962-66).**

#### **El edificio como acceso al paisaje.**

Esta vez, Lewerentz situó el conjunto parroquial en el extremo occidental de un parque, muy cerca del ángulo donde convergen las dos avenidas principales del pueblo. De este modo el parque, a pesar de esta intervención, mantiene su integridad. Protegido del ruido del tráfico, Lewerentz creó un terraplén y plantó nuevos árboles y arbustos, reforzando las hileras de árboles que enmarcan las aceras. De alguna manera, la edificación marca el comienzo del parque y constituye su acceso.

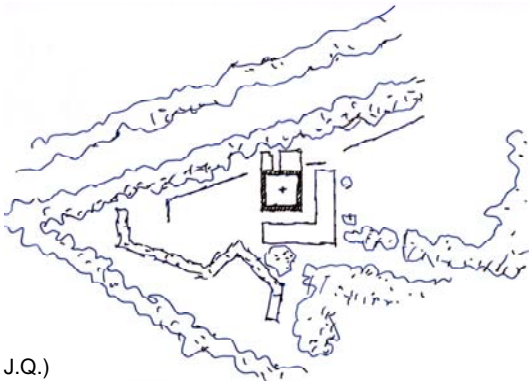
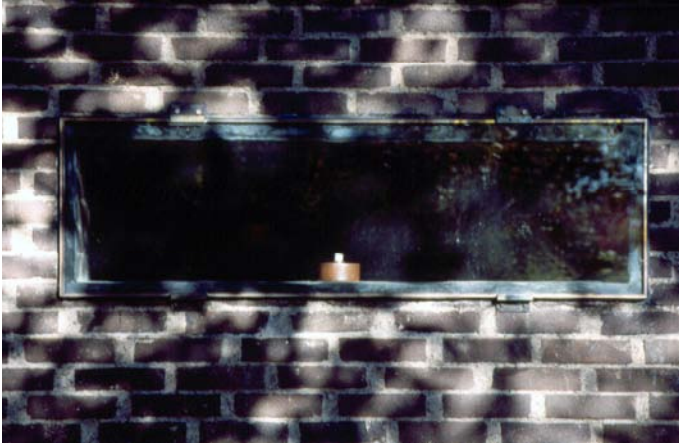
#### **Configuración.**

La planta está fundada geoméricamente: los despachos parroquiales se sitúan en un cuerpo en forma de L dispuesto en torno al cuadrado del santuario dejando una estrecha calle-pasaje entre ellos. Sumados estos tres elementos en planta vuelven a trazar un cuadrado mayor. En el lado opuesto del santuario se yuxtaponen dos volúmenes más pequeños: un vestíbulo de entrada en un ala y una sacristía-campanario en el otro. La entrada al santuario se localiza en un descenso gradual entre estos dos volúmenes.

El santuario en esta composición permanece reservado. Por un lado, los locales parroquiales lo aíslan del parque y por el opuesto, unos setos producen la distancia necesaria para crear una plaza aislada de la zona urbana como si de un recinto abierto se tratara. Próximo a esta zona un aparcamiento completa el programa.

#### **Aproximación al edificio.**

Al igual que sucede en San Marcos, la lectura total del complejo nunca es posible, se va descubriendo en un progresivo acercamiento al edificio. Desde el aparcamiento, lo primero que se descubre es un curioso volumen de chimenea articulando un neutro muro en color, textura y altura, que en nada deja entrever la función del espacio que conforma.



(dibujo J.Q.)



Después de la chimenea los únicos elementos que aparecen en esta fachada son unas ventanas apaisadas, que a modo de presentación aparecen dispuestas libremente en el muro. En verdad, estas ventanas son las que confieren cierta continuidad y neutralidad al perímetro exterior del complejo. El único gesto que confirma que se está accediendo por el lugar correcto es la presencia de una sencilla palmatoria y una vela que se descubre al interior de la ventana más próxima al sendero por el que se transita. Un gran árbol señala una articulación en esta senda que lleva a la plaza de salida del santuario donde se sitúa uno de los dos accesos de la calle-pasaje.

La aproximación desde el parque no es menos enigmática. Sólo el muro y unas ventanas dispuestas con cierta regularidad constituyen el telón de fondo del magnífico espectáculo del parque. La ausencia de todo elemento vertical crea una impresión de estabilidad del conjunto y es sólo en la proximidad cuando se descubren los accesos al conjunto y a cada uno de los recintos que lo integran.

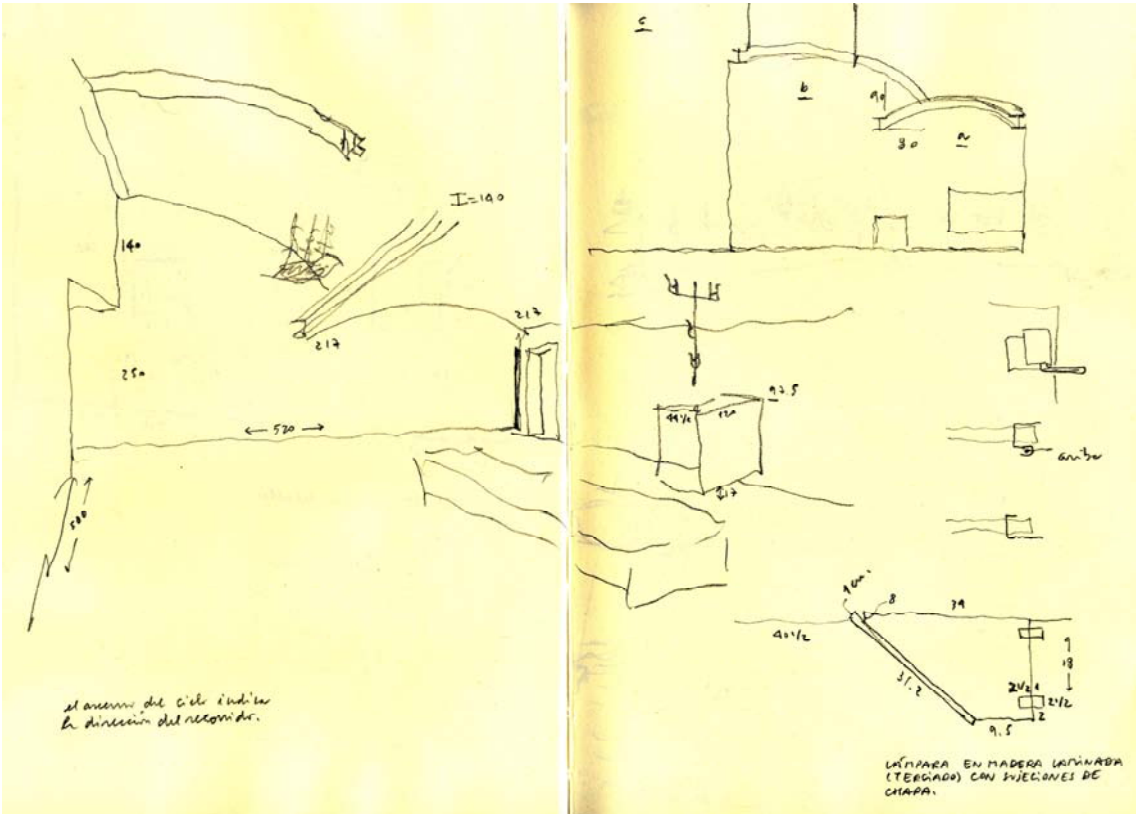
Resaltando su vinculación con el pueblo, al santuario no se accede desde la calle-pasaje que se ha ganado como interioridad del conjunto. El acceso da directamente a una de las aceras del parque y es quizá el último punto a descubrir en esta aproximación. En verdad, es como si el edificio fuera un pretexto para que, con su presencia, volvamos a descubrir articuladamente el paisaje del parque. Es a través de una multiplicidad de encuadres como conseguimos hacernos la idea del edificio. Ha esto contribuye la autonomía del volumen del santuario que podemos “circundar” completamente. El principio de *circumstantes* también actúa a escala del paisaje.

### **El vestíbulo del santuario.**

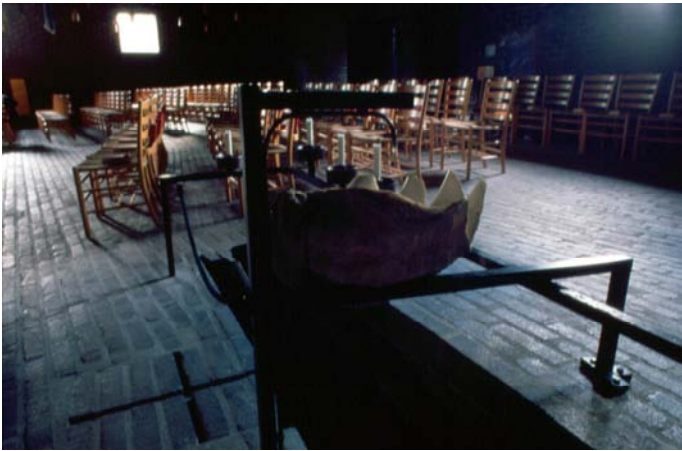
El vestíbulo es un espacio complejo y nos permite descubrir algunas claves para comprender esta obra. Funcionalmente sirve de espacio para una pequeña capilla de bodas.

Es un espacio de cinco por cinco metros en planta, muy oscuro, en donde lo primero que se percibe son dos grandes bóvedas rebajadas de ladrillo a distintas alturas formando el techo. Una comienza a 2.17 mtrs. del suelo y tiene in desarrollo simétrico y es la que determina propiamente la zona de bodas.

Esta zona está compuesta por: un altar (un paralelepípedo de ladrillo de 120x45x80cm.) que está empotrado en el muro; una oscura cruz de forja con incrustaciones de cristales de colores que Lewerentz diseñó como el árbol de la vida y que descuelga del techo, y una ventana vertical (un simple cristal sobrepuesto en la cara exterior del muro oriental dando hacia la zona de acceso).



(dibujo J.Q.)



La otra bóveda comienza apoyada en la primera y asciende hasta encontrarse con el muro del santuario a una cota aproximada de 3.90 mtrs.

Este ascenso que marca la orientación de acceso al santuario es reforzado por un estrecho lucernario situado a eje del altar de la pequeña capilla de bodas y transversal al sentido en que accedemos. A plomo de donde acaba la bóveda más pequeña apoyada sobre un perfil H de 140mm. se sitúa un banco, también en ladrillo, que ayuda a separar las dos funciones de este espacio. Todos los elementos que componen este lugar están tratados similarmente, muros, bóvedas y mobiliario todo en ladrillo clinker, lo que confiere homogeneidad al total.

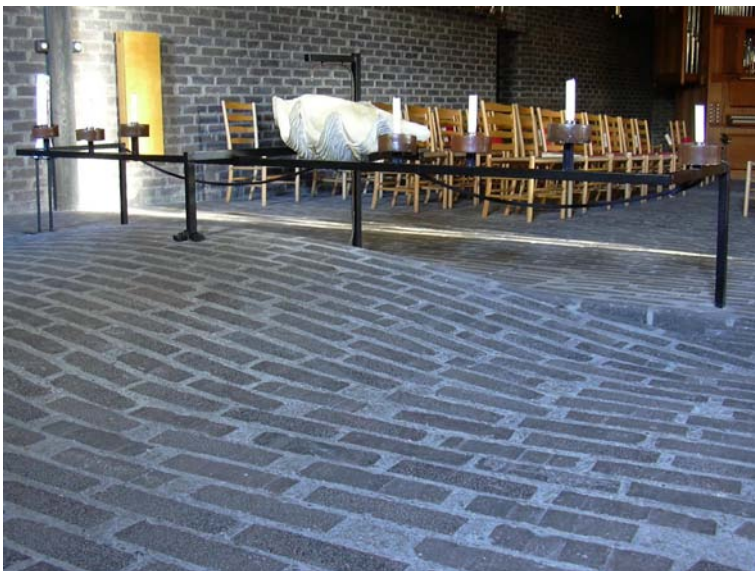
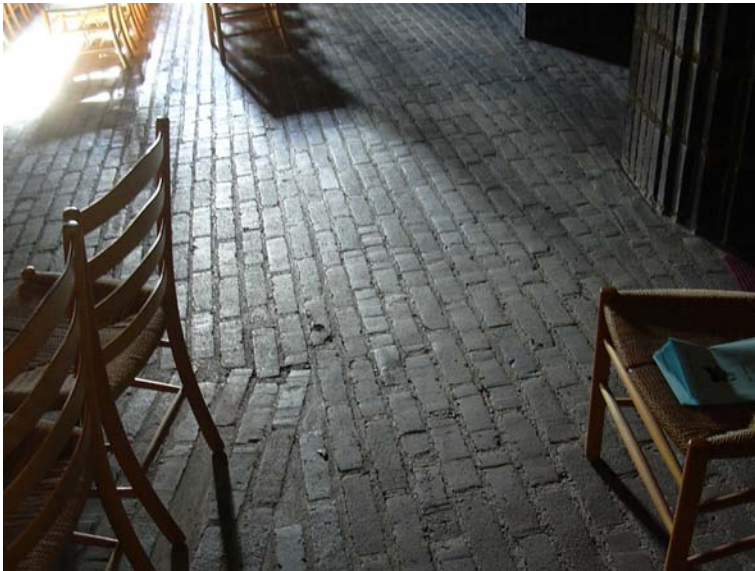
Independiente de la función a la cual sirven estos elementos, sucede que al acceder a este espacio la visión hace una lectura en sentido contrario a las agujas del reloj y en ascenso: por la ventana vertical que da a la zona de acceso (una simple pero eficaz hendidura en el muro) se cuelga una tenue luz azul diurna que ilumina el banco, el altar, la cruz y la bóveda más baja, mientras que el lucernario se encarga de “dar a ver” la bóveda más alta y el modelo a escala de un barco que cruza ingrávido este misterioso espacio. El pesado banco que yace en el suelo, el altar que está empotrado en el muro separado 17 cm. del suelo, la cruz que cuelga de la bóveda, las bóvedas, la mayor orientada hacia lo alto y el lucernario entran en la tensión precisa para sentirnos interrogados acerca de la gravedad-ingravedad de los elementos. Es difícil en este pequeño espacio no recordar la definición que Alberti hace de la Arquitectura: “un mover de pesos”.

### **El santuario. Reconocimiento de elementos-lugares.**

Una vez traspasado el vestíbulo de acceso, una gran abertura de 1.40x2.50 mtrs. de alto nos acentúa la presencia del muro oeste que en aquel ambiente de penumbra nos guiará en el acceso al santuario.

Lo primero que reconocemos es la luz deslumbrante de un par de ventanas de 1.06x1.06 mtrs. dispuestas en este muro a 1.84 centímetros del suelo. Lo cegador de su presencia nos impide cualquier visión hacia el exterior cargando de gravedad la densa penumbra interior. Pronto descubrimos que estas ventanas están iluminando o mejor dicho, “barriando” la penumbra en torno a una transfigurada pila bautismal. Simultáneamente percibimos el movimiento del suelo, que se eleva en la zona bautismal mientras el resto desciende hacia la zona del altar (aproximadamente a razón de un cuatro por ciento de pendiente).





Algunos procedimientos compositivos convierten la pila bautismal, un elemento fundamental de la liturgia cristiana, en un lugar notable: su posición con respecto al total, los elementos que la componen, el trabajo del pavimento en torno a ella, el modo en que está iluminada naturalmente por dos ventanas, la acción del goteo incesante hacia una fuente cuyo fondo no es perceptible,... quizás es el lugar más singular y atractivo al interior del santuario.

Este es un logro que hasta ahora no habíamos visto en la obra de Lewerentz. En San Marcos, los elementos no dejan de ser elementos subordinados al espacio. Incluso, llama la atención la pila bautismal tan cerca del altar. En San Pedro, el altar ya no está retirado en una arista de la nave, el púlpito no se manifiesta como el apéndice que ocurre casualmente en el muro. Desde su avanzada posición con respecto a la nave, o desde su posición de retiro, altar y púlpito respectivamente constituyen lugares, focos en el interior del santuario. Otro tanto ocurre con el órgano: ya no se trata de un elemento que se colocó a última hora al final de una nave lateral, descuidando guardar las proporciones entre el elemento y el espacio donde se emplaza.

En San Pedro, el espacio centralizado es activado por una serie de focos que están en tensión con la posición del altar, a la vez que ellos mismos constituyen un centro. Este interior es un espacio policéntrico.

Es interesante revisar las versiones previas a la solución definitiva. Una cierta torpeza en la resolución de los elementos llama la atención. Es como si Lewerentz fuera probando todas las posibilidades. Lo único claro que se mantiene inalterado desde el principio es la configuración de este espacio centralizado, cuyo interior se tensa gracias a la disposición de unos focos o centros y de la capacidad de unas aberturas en el muro para manifestarlos.



Volviendo a la pila bautismal, no son pocos los referentes simbólicos que se han querido ver en ella:

Esta invitación a explorar es además inducida por la forma del suelo (que no está a nivel) y que parece moverse bajo tus pies: como hemos visto, en un punto la superficie de ladrillo se abulta (creciendo hacia arriba) formando un montículo que luego se rompe hacia una fisura formando la fuente bautismal; como una asombrosa metáfora, la cual alude indirectamente a la idea del agua de vida irrumpiendo desde la roca viva. Luego hay una suave inclinación del suelo desde la entrada hacia el altar, produciendo en el visitante la sensación de ser atraído, llamado hacia el interior de una presencia. Este “movimiento” en el suelo combina con la acción de las bóvedas de encima, que parecen expandirse y contraerse como una “respiración” rítmica creando una cierta carga en el aire que recuerda el interior de San Marcos en Venecia (...)”<sup>13</sup>

Poco a poco percibimos que el suelo está pautado según la orientación de los ladrillos diferenciando distintas zonas que articulan el interior: circulaciones, pila bautismal, altar, las zonas en que se han de disponer las livianas y claras sillas de madera. Unas juntas anchas de hormigón marcan la separación entre las filas en las zonas destinadas a sillas.

Básicamente el suelo define un recorrido que es apoyado por los puntos de luz. Este hecho es necesario por la configuración estática-centralizada de la sala que hace que todos sus elementos se muestren al mismo tiempo. Esta equivalencia entre largo y ancho de la sala permite dar un mayor protagonismo a la reunión de la asamblea, cuyos asientos se disponen con una cierta informalidad permitida por este espacio no direccional. Esta es la formalidad que adquiere el principio de *circumstantes* con que Lewerentz se aproximó a la concepción de esta iglesia.

Dos ventanas en el muro sur nos ayudan a percibir la presencia de estos elementos: la pila bautismal en primer plano, el soporte de hierro (metáfora de la cruz) y el altar monolítico también en ladrillo y en una posición próxima a la asamblea, construyen la visión en diagonal, mientras que desde la espesa sombra del muro comenzamos a ver un banco y un púlpito yuxtapuestos a esta fachada. Un gran órgano de madera junto al acceso a la sacristía define la otra diagonal del espacio. En el acceso a la sacristía dos estrechos lucernarios cortando la sección de las bóvedas, forman un eje con un acceso situado en la pared sur que comunica con la calle interior.

---

<sup>13</sup> WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.124.





Pero más allá de las diversas descripciones posibles, es la manera que tiene Lewerentz de resolver los problemas lo que interesa. Lewerentz, desde la materia y la geometría produce contenidos capaces de emocionar, situándose en este sentido próximo al Expresionismo Abstracto<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Abandonando la representación mimética del mundo exterior, el Expresionismo Abstracto se asienta en la reflexión de la especificidad de la búsqueda formal y de la percepción visual.







