





**PARTE III. ENCONTRAR LO ABSOLUTO CON LO INDISPENSABLE:  
MATERIALIDAD, FORMA Y CONSTRUCCIÓN.**

- A. Expresión esencial de hechos esenciales.
- B. Articulación formal: combinación visible de materiales.
- C. La riqueza de *gradaciones*.
- D. La *gradación* como búsqueda de una *belleza densa*.



01



02

**01 y 02** Capilla de la Resurrección: vista del interior hacia el altar y vista del interior hacia la salida.

## **CAPILLA DE LA RESURRECCIÓN EN EL CEMENTERIO EN EL BOSQUE. EXPRESIÓN ESENCIAL DE HECHOS ESENCIALES.**

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

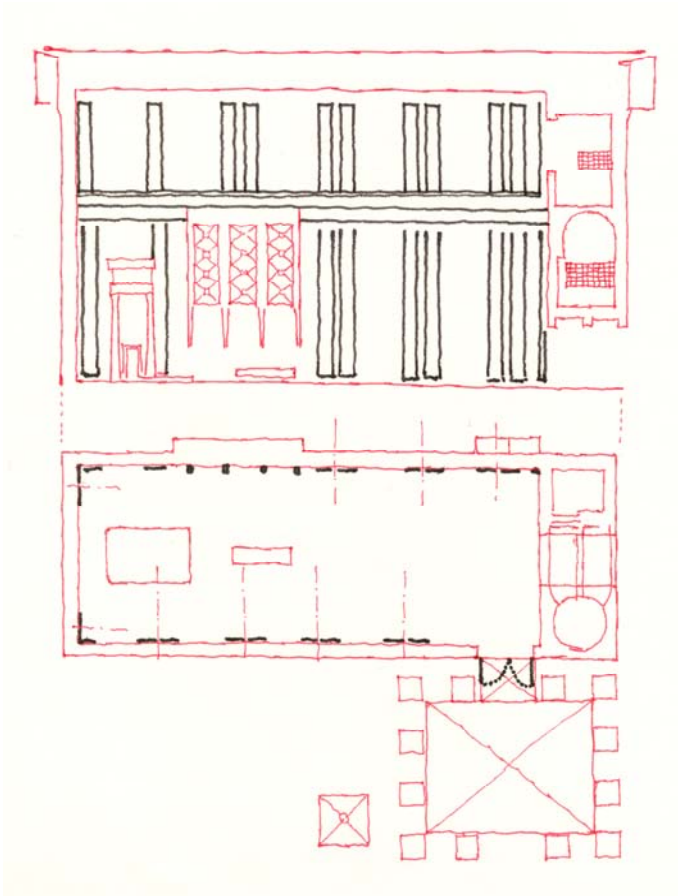
### **Elementos de composición exteriores e interiores.**

La intervención de Lewerentz se compone de: un patio de acceso conformado por dos muros paralelos de 33 metros de largo, la capilla, el pórtico de acceso independiente, la sala de espera semicircular y el cuerpo de servicio, y un depósito de ataúdes con un pórtico muy bajo y alargado de negras columnas que contrasta con el alto pórtico de piedra de acceso a la capilla. El patio que actúa de antesala al conjunto formado por dos muros paralelos recuerda el acceso principal al cementerio.

A lo largo de la nave de la capilla, se sitúan en los extremos por un lado, el altar con el catafalco y por el otro, un paso por el que se sale después de la ceremonia, hacia el área de sepultura. Tal encuentro de dos ejes perpendiculares entre sí, origina una organización interna del todo ajena a la tradición: superado el pórtico y la pesada puerta del acceso principal, la visión del visitante es atraída hacia el este -donde está colocado el altar- hacia la posición excéntrica de una gran ventana, única fuente de luz en el interior de la capilla. Tal composición invita a orientarse según el eje longitudinal, en la dirección adecuada para seguir la ceremonia. La total libertad proyectual de Lewerentz es subrayada por la manipulación desprejuiciada de los códigos lingüísticos consolidados.

Si utiliza fragmentos pertenecientes al léxico clásico, Lewerentz les confiere el sentido que desea infundir a la obra, para comunicar nuevos contenidos.

Es un claro ejemplo la disposición de las pilastras en el interior de la capilla que no tienen una correspondencia directa con las del lado opuesto, persiguiendo en realidad, una intención bien distinta ligada al modo de gozar el espacio.



Capilla de la Resurrección: vista del interior hacia la única fuente de luz natural.

Esquema de la posición ("libre") de las pilastras interiores. "Los paños interiores se decoran con un doble orden de pilastras en relieve ejecutadas en estuco (...) la distribución de las pilastras en el lienzo sur no coincide con la del norte en cantidad. Tampoco están enfrentadas, sino ligeramente desplazadas. En el muro sur rebasan por encima el gran ventanal y el ritmo doblado se interrumpe al acercarnos al paño central, el este. En el norte se mantiene el doble ritmo de pilastras hasta desaparecer bruscamente en el encuentro con el lienzo del altar. Este es por el contrario decididamente simétrico, manifestando la intención de ocultar esta irregularidad que sobrevuela el resto (...)." M.MANSILLA, L., (1987), p.37. (dibujo J.Q.)

Aunque algunas de las singularidades en este interior es de una convencional naturaleza manierista -evocando en su amplitud y en el estructurado papel mural de pilastras,<sup>1</sup> al hall-escalera de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel- la real singularidad yace en esa transposición por medio de la cual el poderoso edículo, cuya presencia exterior domina la capilla, es evocada por la excesiva altura del baldaquino. Hay algo inquietante acerca de esta insistencia: su yuxtaposición y transformación que alude indirectamente a alguna metáfora que nosotros no tenemos al alcance -una cualidad a la cual Chirico adscribió el status de lo "metafísico".<sup>2</sup>

Hay un pasaje de Luis M. Mansilla que describe con detalle los elementos que conforman la capilla, anotando al mismo tiempo una posible interpretación de los mismos en un intento de dar razones para su utilización y disposición.

La capilla, ciega y desnuda por los tres costados que vemos, no encierra, como podríamos pensar, una habitación oscura. La luz, muy al contrario, inunda la estancia a través de un gran ventanal situado en la fachada sur, justo la opuesta al ingreso, pero alejado de éste. La nave en la que nos encontramos tiene además otra orientación, al ser la entrada lateral, este-oeste, y los fieles, recogidos en unas luctuosas sillas negras diseñadas también por Lewerentz y que reclaman la soledad del momento, dirigen su mirada hacia el altar, y más allá de éste, hacia levante, por donde cada día sale el sol. En un rito casi egipcio, saldrán por la otra puerta, en el oeste, para sepultar al fallecido, por donde el sol se entierra para volver a renacer, descendiendo con el terreno hacia unos espaciosos pinos.

Las aguas del pavimento reiteran la metáfora cíclica del agua, y son al mismo tiempo un refinamiento del primer proyecto de crematorio que Lewerentz realizará con Stubelius para Helsingborg en 1930 y en el que un arroyo atravesará ortogonalmente el edificio, entrando mansamente bajo una bóveda presidida por Hades y saliendo del otro lado en forma de vigorosa cascada, recomenzando la vida. El pavimento ejecutado en mosaico de mármol gris no es un plano geométrico puro sino que está levemente ondulado, prefigurando el exterior.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Los intervalos entre el *antae* son irregulares y su distribución sobre el muro, norte no es repetida de igual forma sobre el muro sur.

<sup>2</sup> WILSON, Colin St.John, (1992), pp: 116-117.

<sup>3</sup> M.MANSILLA, Luis, (1987), p.33.





Análogamente al exterior, los elementos fuertemente marcados por claves estilística, como el pórtico, se contraponen a los cuerpos en los que prevalece el aspecto geométrico y material, como el volumen alto y alargado de la capilla y de aquel circular de la sala de espera.

La sala semicircular cerrada evoca los lugares de descanso y meditación al exterior que están presentes a lo largo de la vía de los sepulcros en Pompeya, como el cuerpo alargado de la sala mortuoria individual, un recorrido cubierto hacia los espacios adyacentes, como una verdadera *stoa*.

El área junto al pórtico de acceso caracterizada por la amplia pared ciega de la capilla y del pequeño pozo excéntrico, puesto en eje con el primer intercolumnio del pórtico, es el lugar destinado a acoger a los parientes en espera de la ceremonia, puesto a norte y por lo tanto a la sombra en contraposición al espacio de la capilla siempre expuesto a la luz.

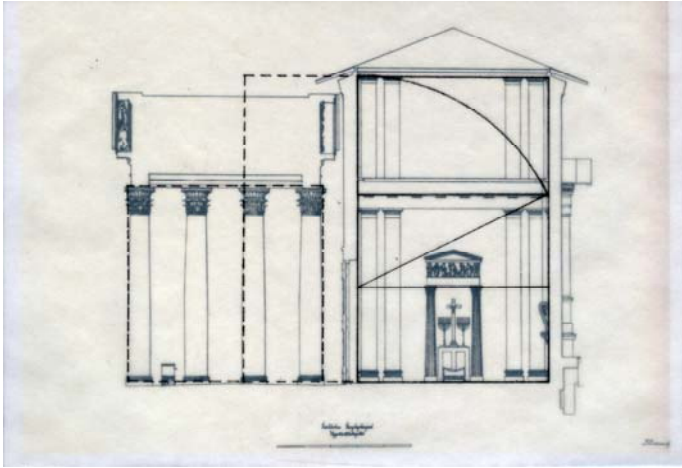
Sugiero que la separación del pórtico está compensado por la debilidad que debiera resultar desde la ubicación en la lejana esquina de la capilla, una localización necesaria a la propia secuencia de la procesión del "rito de paso"; para esta secuencia sería estrictamente necesario que la puerta de entrada estuviera localizada lo más lejos posible del extremo este sin existir actualmente en el muro oeste, el cual está reservado como ubicación para la salida. Tener simplemente atribuido el pórtico en la esquina de la capilla debiera haber sido formalmente banal.

... La puesta en escena del ambiente está esculpida por la elaboración de la caliza en contraste con la fina superficie de la capilla, que con su zócalo, trasmite la carga emocional desde el todo hasta el detalle.<sup>4</sup>

La cubierta parece ligera, casi aérea, pues los muros, tal como se distingue en la sección, se retrasan de forma acusadísima, y la cubierta, que se prolonga reduciendo su espesor parece que no llega a apoyarse en ellos como dando a entender que entre muro y cubierta circula el aire, o que la cubierta levita, escapando el aire o quizás el alma entre ellos.

---

<sup>4</sup> WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.116.



Se completa así un sutil ciclo iconográfico: al acercarnos, el atrio clásico antiguo, y la cubierta marcada por el devenir de los años sugieren el continuo fluir del tiempo. Tan cerca y tan lejos está el muro sombrío, la muerte. Anunciada por la fuente de la vida, la eternidad, al entrar nos inunda la luz interior, inesperada y profunda que reina en la capilla, y en la que nos identificamos con el eterno retorno del sol, alba, ocaso, alba.<sup>5</sup>

Muchas son las referencias de armonías y sistemas numéricos que sostienen la composición de la obra.

Tanto en la parte como en el total preside un canon de proporciones griegas fundado en el cuadrado, la sección áurea y por tanto, componiéndose éstos en relación a la raíz cuadrada de cinco.<sup>6</sup>

Según Colin St. John Wilson,

La aplicación aquí es rigurosa y confirma mi creencia que donde esto es así, la presencia de un edificio llega a estar cargada de "gravitas"; constantes relaciones son percibidas simultáneamente o en el tiempo, del mismo modo que un verso es "mesurado" por la rima, y esta insistencia formal crea para sí una persuasiva autoridad.<sup>7</sup>

La obra realizada utiliza lo mejor de la potencialidad morfológica, lingüística, y material de la forma construida realizando un conjunto orgánico en el cual cada pequeño detalle contribuye a expresar los significados del total.

Renunciemos por un momento a la pregnancia simbólica que hemos esbozado y revisemos el conjunto desde el ambiente cultural de la época. ¿Qué vemos? Un atrio clásico en primer lugar. Una arquitectura adintelada y rigurosamente sintáctica, respetuosa con la tradición de una lógica constructiva. Y además exenta, separada de la capilla. Separada porque ésta fue proyectada desde un entendimiento bien diverso de la arquitectura, excluyente incluso y entre los que no existe ligazón o continuidad posible. No estamos como en la capilla de Asplund, ante la unidad cristiana que funde y separa cuerpo y alma en Loggia y cúpula.

---

<sup>5</sup> M.MANSILLA, Luis, Op.cit, p.33.

<sup>6</sup> A Lewerentz, lo estético no le era ajeno. "Algo que le fascinó a lo largo de toda su vida fue la sección áurea... de buen grado empleaba el principio al dar proporciones a sus propios edificios, sobre todo en la forma racional que conocemos por serie numérica de Fibonacci." AHLIN, Janne, (1987), p.10. Hans Nordenström ha realizado un cuidadoso examen de las proporciones de la capilla.

<sup>7</sup> WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.117.



03



Estamos ante un intento de síntesis, ya por entonces clásico en la arquitectura escandinava entre el muro como arquitectura vernácula y la Loggia como recuerdo clásico. Un intento también de llevar hasta el límite la dialéctica entre una arquitectura sintáctica de resonancias griegas y otra espacialista, plena de ecos romanos y decididamente moderna.

Es una arquitectura la de la capilla pues muraria, exenta de decoración al exterior y espacialista al interior. Una arquitectura que por ser muraria, puede ser decorada con pilastras. No es homogénea hasta la abstracción, como ocurre en el pórtico. Recordemos ahora ese frontón trasero decorado, como si detrás nada debiera existir, sino que aquí los cuatro muros son distintos. La decoración se adapta, por tanto, sin presupuestos sintácticos en las fachadas interiores, desplazándose libremente según convenga en la composición particular de cada pieza. Los muros se independizan de la estructura figurada y ésta se dispone con una soltura un poco forzada.

Pero debemos preguntarnos ¿es tan figurada esta estructura, es realmente decorativa, o nos encontramos delante de un embrión de planta libre, en la que cerramiento y estructura están a punto de disociarse? Nordenstrom aclara: "Las pilastras no son en principio tectónicas". Jannin, por su parte, ve en la capilla un "espacio exterior, en el que las paredes son casi planos inmateriales".

Nosotros volvemos a la sección. ¿No es cierto que los muros se retranquean al acercarse a la cubierta y que por tanto casi nada sustentan? ¿No es éste casi un muro cortina, eso sí, de considerable grosor? ¿No es cierto que los pares de columnas se apoyan casi solamente en las ya no tan falsas pilastras a través de unos dinteles que de tratarse de una estructura muraria carecerían de sentido?

Desde nuestro entender, Lewerentz, inmerso en un debate personal entre el funcionalismo y el clasicismo, proyectó una obra compleja y reflexiva, en la que trató de aunar veladamente dos formas de entender la arquitectura bien distintas.<sup>8</sup>

La capilla se convertía, así, en un diálogo polémico y sutil, en donde una obra maestra del clasicismo escondía la exploración de la modernidad. Lo que no sabremos nunca es si se trataba de una convicción que como enigma sutil pregonaba un futuro ya cercano o era más bien el lamento de una evolución inevitable.

Al igual que hizo Mahler, con medios del pasado Lewerentz está anticipando el porvenir.

---

<sup>8</sup> M.MANSILLA, Luis, Op.cit, pp: 37-38.



## CAPILLAS DE STA. GERTRUD Y ST. KNUT. ARTICULACIÓN FORMAL: COMBINACIÓN VISIBLE DE MATERIALES.

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

#### Definición de los elementos de composición desde su materialidad.

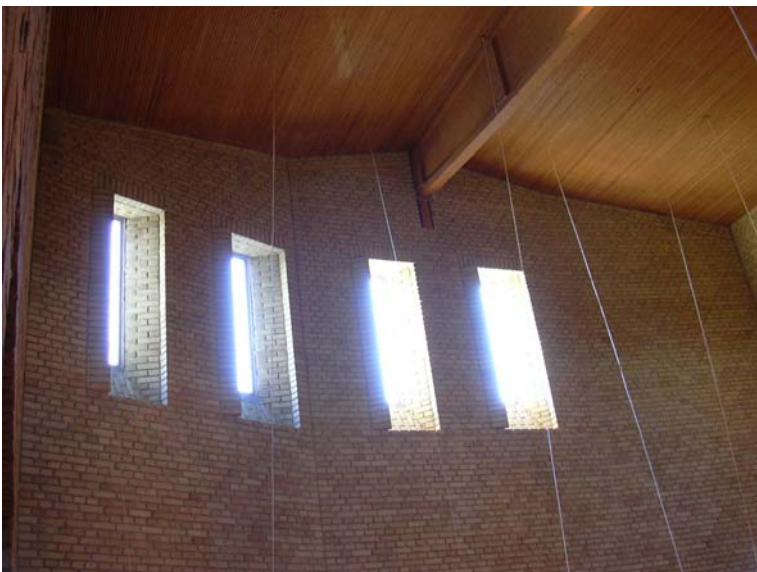
Los muros de las capillas exteriormente están ejecutados en mármol de Gropptorp dispuesto en delgadas y alargadas piezas. Por el interior presenta una textura en ladrillo amarillo de Lomma a cara vista (12x25x6cm.). La estructura de cimentación es de hormigón. Los pilares del pórtico están revestidos en mármol de Ekeberg.

La estructura de la cubierta está completamente realizada en vigas de madera provenientes de Töreboda y revestidas al exterior con baldosas de cemento amianto, mientras la madera del pórtico es revestida de mármol de Ekeberg.

El pavimento de las capillas está compuesto por diversos materiales marcando distintas zonas. En general predomina la cerámica utilizada para marcar los recorridos largos y la madera, unas tablillas de 2x7x5 centímetros, dispuesta debajo de las zonas de los asientos. Las tarimas y la zona en torno al ataúd están pavimentadas con piedra calcárea de Brunflo. Destacan en las juntas entre uno y otro material unos cordones de plomo. Esta intención de diferenciar las áreas en el interior de espacios únicos es un recurso en el que Lewerentz insistirá en futuros proyectos. Con esta estrategia de *variación*, que tiene por efecto una *gradación* se introduce un cierto cromatismo en el interior del espacio.

Si bien exteriormente estas capillas presentan una imagen de cierta regularidad (siendo la articulación de los pórticos y el movimiento del suelo en esta zona los rasgos distintivos), en el interior se percibe una voluntad exploratoria tanto en la definición material como formal de los elementos.

Interiormente, las capillas conforman un cubo en el que se organizan un altar, una tarima, las zonas de los asientos y unas lámparas alargadas que cruzan el espacio a media altura orientadas este-oeste. Los interiores de las capillas Gemelas son bastante altos e iluminados, en contraste con los vestíbulos bajos y sombríos. Es en la planta superior de estos vestíbulos donde se emplaza el órgano.





También llaman la atención las ventanas verticales interiores de las capillas, cuya posición en el muro acaba deformándolo produciendo pequeños planos por donde se filtra la luz en una curiosa y tímida reflexión en el muro, como buscando anular el efecto directo de la luz hacia el interior, poniéndole obstáculos.

En relación a los pavimentos, a lo que ya hemos descrito se suman algunos tabiques de madera de despachos y recintos técnicos con una geometría a la que difícilmente encontramos un referente, lo que redundaría en la autonomía del elemento.

**Definición del campanario.** El campanario tiene paneles enmarcados en una estructura de viga y pilares en hormigón cara vista, así como la cruz que la domina, mientras los paneles de cerramiento son en mármol de Ekeberg.

### **Intervenciones posteriores: la capilla de la Esperanza (1955-56).**

En 1955, una nueva ampliación del crematorio encargado a Lewerentz considera la originaria capilla del crematorio de 1931, ya incluida en el rediseño general de los años precedentes. El arquitecto aprovecha la ocasión para revestir el exterior del viejo edificio revocado con la misma piedra utilizada para el exterior de las capillas gemelas de Santa Gertrud y San Knut, confiriendo continuidad a la estructura.

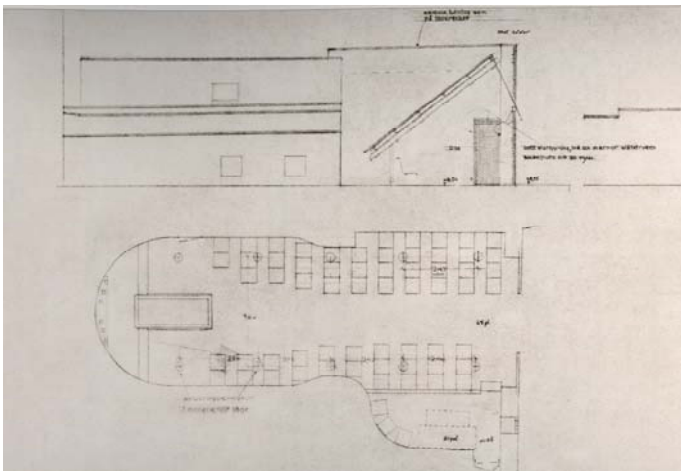
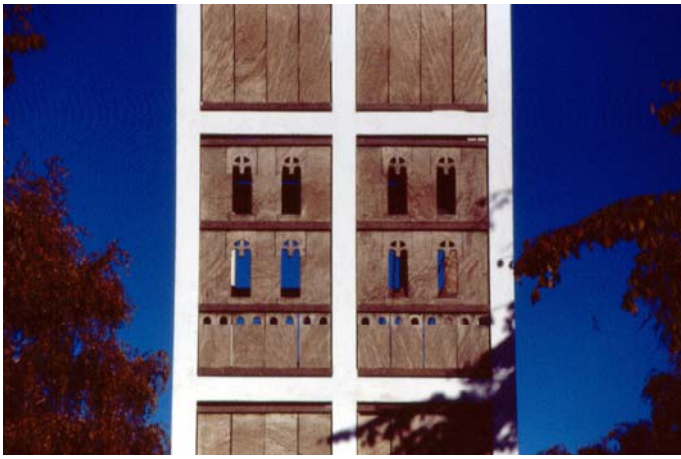
La capilla llamada “de la Esperanza” es totalmente rediseñada en su interior después de la ampliación del crematorio. De alguna manera, Lewerentz lleva a cabo con este edificio, aquello que Juan Borchers denomina “operación de proyecto”, es decir, vuelve sobre este proyecto para obtener de él mismo otro.<sup>9</sup>

Lo primero que llama la atención es la continuidad de su trazado en planta gracias a un controlado uso de curvas y contra curvas en su interior. Es este un proyecto sin aristas.

El espacio se amplía con la anexión de una zona para el órgano y una zona de servicio, caracterizada por la presencia de un cobertizo a dos aguas que, de un lado, llega casi a tocar tierra, recordando su morfología a las frecuentes construcciones rurales de Suecia.

---

<sup>9</sup> “Pues hasta ahora yo no sé que exista ninguna explicación siquiera correcta que sitúe en la verdad el hecho bien conocido en el caso de una obra como la de la basílica de San Pedro en Roma donde se han seguido una serie de arquitectos y cada uno ha *alterado* el proyecto del anterior y establecer una noción que muestre cómo es posible *pasar* de una forma de proyecto a otro.” BORCHERS, Juan, (1968), p.70.



04



Dos zonas interiores conforman el espacio de la capilla: la primera es la que corresponde al acceso e integra la zona destinada al órgano. La otra zona está reservada a la ceremonia propiamente tal. Debido a su trazado e iluminación, se produce una gran concentración visual en la figura del catafalco, a lo que se suma la diferenciación de materiales en ambas zonas y el suelo que desciende bruscamente en el primer tramo de acceso (una estrategia para ajustar los distintos accesos que tiene la capilla se convierte en un fenómeno plástico).

En el primer tramo, el de acceso desde el exterior y que corresponde propiamente a la ampliación, predominan los acabados pétreos en pavimentos, paredes y techo, mientras que en la zona del ataúd predomina la madera: un revestimiento en listones de 2,5 centímetros recubre íntegramente el cielo y las paredes curvas en torno al ataúd.

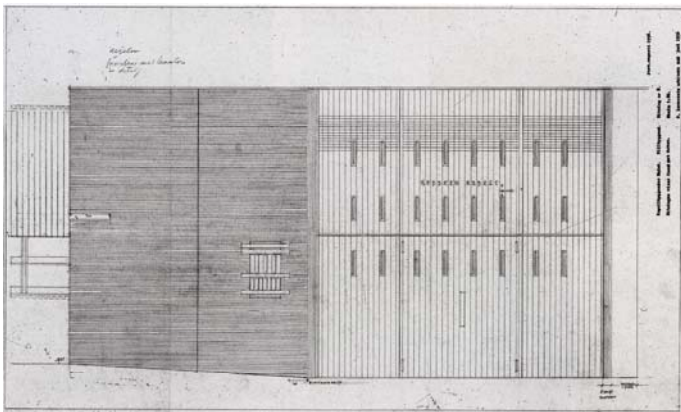
Las paredes de la entrada están revestidas con la misma piedra utilizada para los revestimientos exteriores pero dispuestos verticalmente manteniendo una continuidad de textura con la zona revestida en madera.

Lewerentz ensaya en esta capilla un recurso que utilizará en posteriores proyectos: desde el acceso el pavimento desciende hacia la zona donde se deposita el ataúd. Como se ha dicho, esto soluciona el problema de la articulación de los distintos niveles en que se producen los accesos a esta capilla, ya sea desde el exterior, o desde el interior del edificio central de las Capillas Gemelas. Sin embargo, este hecho sumado a lo sinuoso del cerramiento interior y la puntual iluminación natural proveniente de una ventana engarzada en la arista de pared y techo orientada al Este, confiere una tensión al espacio interior que se equilibra con el cuidado con que han sido escogidos y dispuestos los materiales.

Esta estrategia confiere una orientación al espacio: a medida que descendemos la mirada se dirige hacia lo más alto, hacia el único elemento alto: la pequeña ventana que desfigura la arista del volumen interior.

El ingreso principal también es objeto de rediseño: una imponente pared única en listones de madera, de color muy oscuro, separa el interior del exterior de la capilla, dejando filtrar la luz a través de unos elementos en vidrio de igual dimensión que los listones de madera encastado en la trama de madera produciendo desde el interior un juego de contrastes entre partes abiertas y cerradas de la puerta de acceso.

Esta puerta se enrasa en su parte exterior con el revestimiento de mármol. La madera continúa por encima del dintel formando la parte superior del cerramiento, desapareciendo la puerta como tal en esta "superficie sin grosor". A través de los materiales, Lewerentz consigue una textura que define el muro.



05

**04** y **05** Capilla de la Esperanza después de ser reformada: alzado lateral, planta y alzado principal, 1955.

Sólo la ventana que ilumina la zona del órgano y el tirador de la puerta determina la escala en esta fachada.

En la arquitectura de Lewerentz, es sugerente ver cómo a una resolución formal le sigue un particular desarrollo constructivo. En el caso anterior por ejemplo, existe una voluntad con respecto a la disposición de los elementos compositivos con el fin de conseguir la pérdida de escala en el cerramiento. En este caso, cada elemento tiene sentido con respecto a la proposición conceptual.

No es del todo equivocado pensar que en estos recintos, una vez solucionados los aspectos técnicos y satisfecha la función a la que sirven, Lewerentz se dedica a interrogar, a explorar las posibilidades plásticas de los elementos que estructuran el interior. Lewerentz está “diseccionando” el interior en episodios para poder volver a mirar de nuevo en qué consisten estos interiores sacros a los que tiene que dar forma, y mientras más intenso es el aparente trabajo de “fragmentación” que realiza más regular tiende a ser el espacio.

Cada detalle es estudiado con profunda atención: las piedras de granito delante de la puerta de entrada, los elementos de madera del techo del pórtico, la chapa de cobre y el mármol, la carpintería de las ventanas, incluso la calidad de las superficies pulidas o el cuidado en regular las entradas de luz hacia el interior de las capillas.

En este proyecto, Lewerentz demuestra su amplio conocimiento de las diversas posibilidades que ofrece la arquitectura a un determinado *programa* (en este caso la *arquitectura sacra*).



## IGLESIA DE SAN MARCOS (*Markuskyrkan*). LA RIQUEZA DE GRADACIONES.

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

### **Materia y superficie.**

El material dominante, tanto en el interior como en el exterior, es un oscuro ladrillo gris-marrón de 11x24x6cm., dispuesto en aparejo libre en que se aprecia un generoso uso de un contrastante mortero gris claro.

El ladrillo no es un elemento de modulación más. Es un elemento de textura. Su uso está justificado por el cromatismo que otorga, donde el mortero tiene tanta importancia como el ladrillo mismo.<sup>10</sup>

Al parecer, originalmente Lewerentz había propuesto una albañilería revocada pero durante la construcción se dio cuenta de los valores estéticos del tosco ladrillo. Por todas partes son usados ladrillos cocidos en Helsinborg, los cuales están dispuestos enlazados con anchas juntas de mortero que da a los muros un carácter duro y casi de ruina. En su breve presentación del proyecto, Lewerentz ofrece uno de sus pocos comentarios acerca de las fuentes que toma como referente al hablar de los muros de albañilería Persa.

El carácter arcaico continúa en el interior del edificio, en el vestíbulo de acceso, donde el cielo está formado por tres grandes bóvedas rebajadas. Lo cerrado, lo arcaico, los muros oscuros de la fachada principal contrastan con la luz del bosque de abedules del lugar.

Por tanto, caracteriza la totalidad de la estructura el uso de ladrillo klinker, con mortero basto para los muros. También la diversidad de pavimentos, tanto en materialidad, como en formato y disposición, es una característica que llama la atención. Cada zona posee un tipo de pavimento y una disposición particular. Incluso en el interior de la iglesia, las diversas zonas están caracterizadas por un determinado pavimento.

---

<sup>10</sup> “Algo así suprime de golpe el juego indiferente de los “materiales”, pues no harán repertorio. No se puede hablar, como se hace comúnmente entre los arquitectos, de usar tal o cual “material” por sus cualidades sensitivas. Pues, de hecho, cuando eso ocurrió la arquitectura inició su decadencia, o bien no hubo arquitectura aun cuando se construyeron muchas obras. La materia es voluntad que se hace aparente en su totalidad y por lo tanto voluntad, y si su configuración es múltiple, ella misma es UNA, pero la voluntad se conserva igual en cada una.” BORCHERS, Juan, Op.cit., p.160.





Algunos autores ven en este modo de trabajo un proceso de “fragmentación” de la obra. Quizá sea más justo hablar de “gradación”, procedimiento de descomposición analítica que Lewerentz venía experimentado desde las Capillas gemelas.

Del mismo modo, cada espacio del complejo presenta diferentes tipos de bóvedas y techos. Hay muy pocas superficies pintadas en el interior. La escalera que comunica la planta baja con el primer piso está contenida por muros que han sido dejados en hormigón visto. Protagoniza este espacio un grueso pasamanos formado por listones de madera, fijado directamente a los antepechos en hormigón visto de los dos tramos de escaleras.

Lewerentz evita el uso de marcos de puertas y zócalos. No hay premarcos, las puertas interiores, al igual que las ventanas de la iglesia son elementos sobrepuestos al muro, casi un incidente necesario.

### **Dialéctica exterior-interior.**

La fachada de acceso posee una calidad casi orgánica debido a su abigarrada textura y a las bóvedas cilíndricas que parecen flotar por encima del pesado pórtico.

Próximo al conjunto, en un diálogo entre edificio y paisaje Lewerentz diseñó una cabaña scout, formada como un iglú de ladrillo con una pequeña puerta en lo alto de su superficie.

Un edificio paralelo al volumen en L, que organiza una vivienda, oficinas, sala de conferencias, y apartamento, se cierra por el sur con un sólido y cuadrado campanario que contiene los archivos en su base. Este referente cúbico actúa no sólo de arista sino que constituye, por el tratamiento de su superficie y por su tamaño, un referente del complejo a la vez que acceso al recinto.

Esta imagen cúbica la encontramos en otros episodios del proyecto, como por ejemplo, en el interior del santuario, en la arista donde se sitúa la puerta a la sacristía, en que virtualmente gracias a la posición de una ventana vertical y el avance del volumen de la sacristía hacia el interior del santuario se produce un cubo hermético, señal del final del recorrido. Al revisar las fases anteriores del proyecto nos damos cuenta de la dificultad que representó la situación de la sacristía, que aparecía primero como un apéndice en la pared norte.



No fue hasta la disposición en esa arista cuando consiguió tensar el espacio, determinando de paso la posición de la pila bautismal.<sup>11</sup>

En el interior del santuario, la posición de las ventanas, en un calculado juego de reflexiones y transparencias crea una doble lectura de estos densos muros. Incluso, se intuye el propósito de relativizar ciertas aristas del edificio, como en la sala de reuniones, en que el muro se proyecta hacia el exterior a través de una ventana vertical y se ha pintado de blanco tanto en el interior como en el exterior un trozo de muro de idénticas dimensiones.

### **Los elementos y objetos del santuario.**

Encontramos la sacristía al final de la nave. El púlpito, de ladrillo, se sitúa en el muro sur. A parte de eso, el espacio está marcado por una extrema simplicidad. Los bancos y el altar son de madera de pino. La luz artificial proviene de unas lámparas cilíndricas de cobre y latón colgadas a 2.50 mtrs. del suelo.

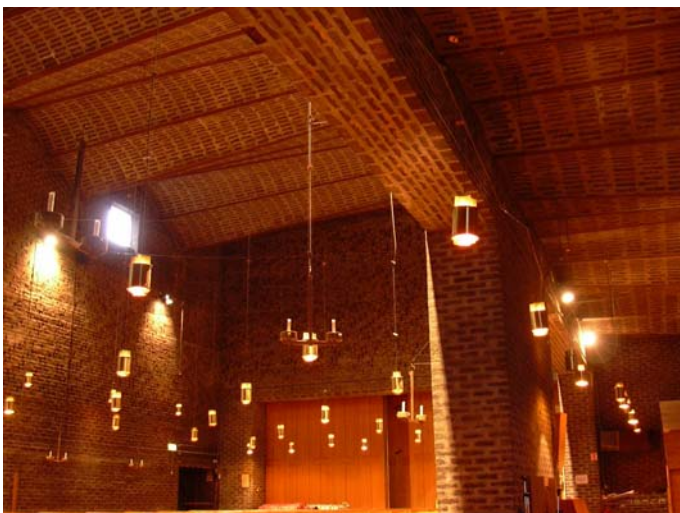
La pila bautismal consiste en un trozo monolítico de mármol marrón. Sobre la pila cuelga una gran lámpara de latón en forma de estrella diseñada por Robert Nilsson. Este artista también diseñó los tapices que cuelgan sobre el altar y la cruz de cobre.

Sobre la entrada a la iglesia Lewerentz ubicó una cerámica de Nilsson que representa un león, símbolo de San Marcos.

En la puerta del santuario desde el exterior, se aprecia un relieve en bronce, también de Nilsson, representando la historia espiritual de la región de Mälaren durante el periodo en el que el Cristianismo fue introducido entre los paganos.

---

<sup>11</sup> “Una de las paredes del ábside se inclina hacia dentro en relación con la pared longitudinal. Esto es una alusión al plano de las iglesias medievales, donde la inclinación del ábside simboliza la cabeza de Cristo caída hacia un lado durante la crucifixión.” ALENIUS, Stefan, (1987), p.47.



## **El techo del santuario.**

Lewerentz dio a la cubierta una singular forma. Veinticuatro vueltas de albañilería embebidas en vigas metálicas I se desarrollan a lo largo de la nave principal en el sentido norte-sur. Los ladrillos, guardando una correspondencia con los de las paredes, se disponen en un aparejo tipo sardinel caracterizándose las anchas juntas del mortero. Se logra una sensación envolvente al usar el ladrillo en paredes y techo.

Las vigas, paralelas, van cubriendo el espacio a diferentes alturas, apoyándose en los muros también a diferentes cotas. El apoyo en el muro sur del santuario es más exagerado que en el muro norte, que da a la nave lateral. Este recurso produce un efecto de superficie alabeada, restando peso a su percepción. Cierta paralelismo con el techo de Ronchamp es inevitable, sin embargo las bóvedas hacen de este caso un techo continuo, mucho menos rígido y pesado que el de Ronchamp, a pesar de la curvatura de este último.

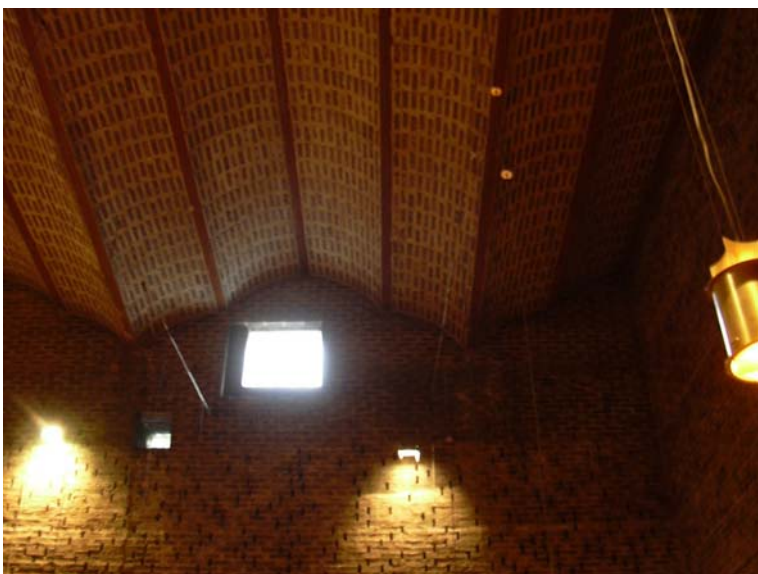
## **La iluminación del santuario.**

La penumbra disuelve de manera muy suave los contornos de la estancia. Escasa luz de día, luz que proviene de lámparas de bronce que cuelgan del techo reflejándose en el metal hacia la bóveda del techo. Oscuridad en las alturas y un caluroso resplandor junto a los bancos sobre el suelo. Todo esto se mezcla para formar algo, más bien, que constituye la vibrante presencia del propio espacio de la estancia, - espacio y luz se hacen visibles-. Al ir acostumbrándonos a la oscuridad nos vamos percatando poco a poco también aquí de la solidez y palpabilidad de los muros, formando con la bóveda del techo en ladrillo y el suelo de cerámica una unidad cerrada que mantiene un equilibrio entre la luz y el espacio.<sup>12</sup>

El santuario está compuesto por una nave elevada y una nave lateral más baja y más corta hacia el norte. Llama poderosamente la atención encontrarse las paredes interiores con el mismo tratamiento de albañilería que el exterior. Este hecho posibilita que visualmente se de una continuidad muy fuerte entre interior y exterior lo que nos deja, desde otra perspectiva, situados *dentro* del bosque.

---

<sup>12</sup> Ibid, p.46.



Un gran ventanal en el muro sur se dispone entre el púlpito y el altar acortando el largo de la nave principal (en este punto los abedules tienen una gran presencia desde el interior: la naturaleza actúa de nave lateral). Esta gran presencia de luz dota al espacio de cierta estabilidad. Un anuncio de que las posibilidades proyectuales aquí puestas en juego podrían alcanzar cierta estabilidad y libertad en espacios no direccionados como en este de matriz basilical.

Versiones anteriores al proyecto definitivo dejan entrever que la posición de las ventanas era un asunto controvertido, sobre el que Lewerentz presentaba no pocas dudas y que fue controlando lentamente.

Las aperturas difieren: mientras que en la nave principal las aperturas en el muro son puntuales, en la nave lateral las aperturas se producen entre las juntas verticales que van dejando los muros que componen esta fachada. Esto hace que el muro sur se perciba como una gran sombra al producir las ventanas un deslumbramiento, mientras que las ventanas del norte bañan con una luz azul y tenue las paredes. Aquí se produce un extraño fenómeno óptico de dinamización del espacio gracias a la presencia simultánea de iluminación fría e iluminación cálida. Esta percepción hace que el muro que une las dos naves actúe como una gran ventana dotando al espacio de un ancho que iguala su altura. Un cierto espacio estático es conseguido a través de este recurso de equilibrar zonas iluminadas y zonas en sombra a través de un sensible tratamiento de los materiales, luz incluida.

Lewerentz llevará esta operación al extremo en la iglesia de San Pedro en Klippan, donde las ventanas encuentran su posición definitiva y la planta es sin distracciones un cuadrado<sup>13</sup>. Un espacio estático cargado de una densa sombra donde cuatro ventanas permiten la mínima orientación necesaria.

Este efecto “estático” basado en diferentes medios técnicos de producción nos recuerdan la “abstracción cromática” o pintura de “campos de color”, considerada, por ejemplo, un importante punto de desarrollo en la obra de Mark Rothko durante los cincuenta y retomada luego a comienzos de los sesenta por otros pintores.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Completa el fenómeno el hecho de solucionarlo todo con el ladrillo, mobiliario incluido. Esta homogeneidad material sumado a un intenso trabajo de “gradaciones” hace más determinante la regularidad del espacio.

<sup>14</sup> Ver: A.A.V.V. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, (1999), p.52.





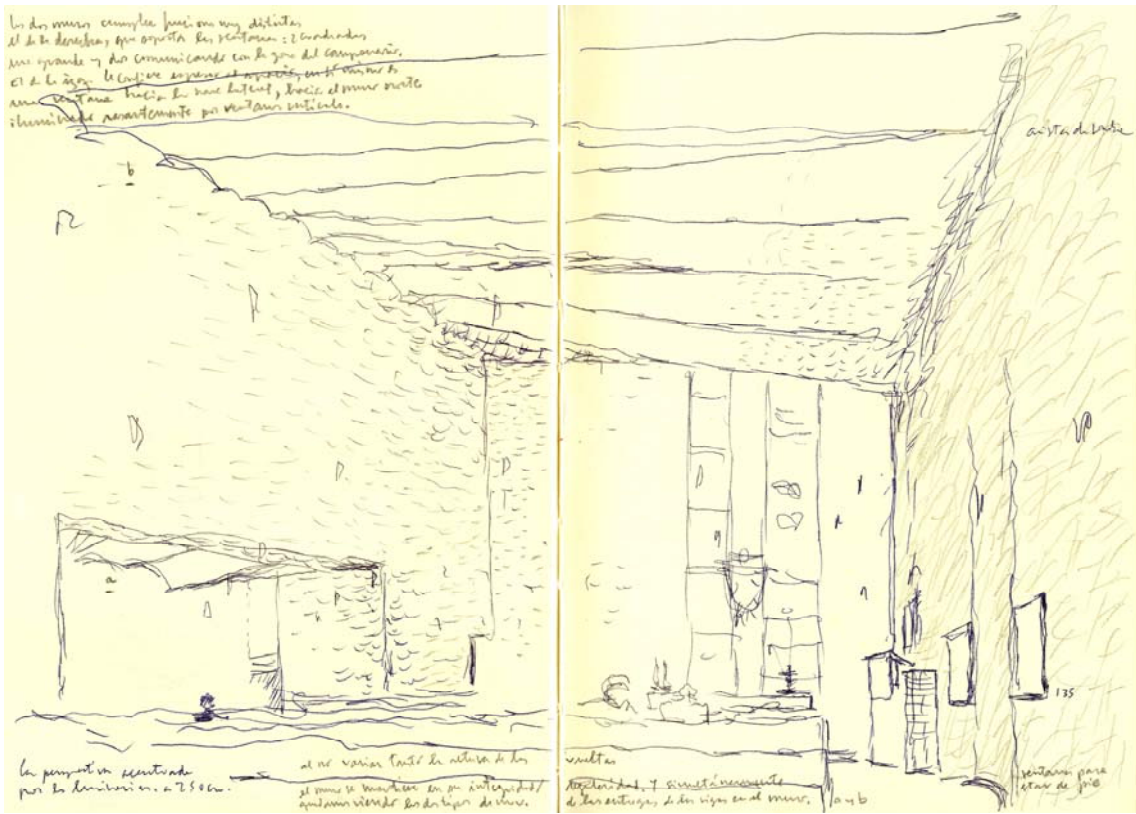
Como ya se ha dicho, la entrada de luz natural está limitada a unas pocas ventanas en el muro meridional. Encontramos dos ventanas más y un ventanal, que arranca desde el suelo en la zona marcada entre el púlpito y el altar. Dos vanos superiores conectan el interior con la zona del campanario. El libre uso de ventanas fue la forma en que Lewerentz dotó a la sala de una sensación de aislamiento. En las ventanas, la hoja de cristal está montada en la superficie interior de ladrillo con sujeciones de metal y sellada con silicona. Esta es la primera vez que Lewerentz usa este recurso, presente en algunas de sus siguientes obras.

Los bancos de los feligreses en esta zona se han apartado con lo cual la luz que entra desde el exterior tiene gran incidencia en el suelo. Otro par de ventanas aparecen en este muro, unas especies de obturadores que permiten entrever el paisaje. Pero el efecto más fuerte que producen estas aberturas es el contraluz que impide percibir el muro y sus inflexiones convirtiéndolo en un enorme paño de sombra. Incluso el púlpito yuxtapuesto en el muro no alcanza a tener suficiente presencia, y el hecho de que esté completamente realizado en ladrillo es casi un ejercicio, a la sombra, de explotar las posibilidades plásticas de este material para construir los elementos de una iglesia. También desaparece el encuentro del muro con el techo. Un hecho que contrasta con aquella única ventana en la capilla de la Esperanza, en el cementerio de Malmö, con que Lewerentz resuelve la iluminación.

El espacio es funcionalmente complejo. La homogeneidad del material y lo contenido de la iluminación consiguen un cierto grado de unidad entre sus partes. Luz y espacio están aquí equilibrados.

En verdad, al igual que sucede en un bosque, es la sombra la encargada de ligar las partes. Esta es una estrategia que en las capillas gemelas comenzaba a insinuarse en el tratamiento de los vestíbulos de acceso. De hecho ciertas similitudes entre ambas obras se pueden encontrar en algunas carpinterías que Lewerentz usa en los accesos.

Volvemos a encontrarnos con que la “fragmentación” en Lewerentz, y más precisamente la “gradación”, no es un recurso que lleve a la expresividad si no más bien una operación de disección con que estudiar las posibilidades que un determinado elemento o material ofrece a un programa. En este sentido, cada elemento que trabaja es un ofrecimiento que relata las exploraciones formales y técnicas que han sido llevadas a cabo en su producción. Cada dibujo nos permite reconstruir el orden de las decisiones.



(dibujo J.Q.)



Por ejemplo, en San Marcos, todo el ciclo del agua, un amplio estudio acerca de las soluciones de cubiertas metálicas, de canalones, bajantes, gárgolas, incluso el porche de acceso, nos hacen descubrir la voluntad por parte del arquitecto de intentar mirarlo todo de nuevo y producir unas soluciones que más allá de un catálogo de detalles constructivos comprometa también al espacio.<sup>15</sup>

En San Marcos, Lewerentz está explorando las posibilidades de inventar nuevos puntos de enlace para ensamblar el espacio.<sup>16</sup>

### **Método, trabajo y sentido.**

Con este método de trabajo, Lewerentz nos está recordando que uno de los aspectos singulares del mundo del arte consiste precisamente en que aparece como una especie de reserva de realidad; y que la realidad, entendida como espacio unitario de la conciencia, es necesario hacerla emerger. Por esto el arte es capaz de abrirle paso, camino, a la experiencia religiosa. Cézanne diría que en el fondo del arte hay un principio religioso que consiste en captar el mundo *sub specie aeterni*.<sup>17</sup>

El trabajo de Lewerentz nos viene a decir que la arquitectura (desde su estatuto *ideal*) construyendo una interioridad es la que se encarga de poner las cosas de la realidad (sensualmente) al alcance de la experiencia, es decir, convertir los *temas* en *cosas*, lo que Cézanne denominara *réalisation*.

Hay un cierto fundamento *poiético* en el trabajo que despliega Lewerentz a lo largo de su vida que se va haciendo cada vez más sustancial. Si se construye para hacer tangible entonces la colaboración de la poesía es irrenunciable, porque ésta es la que se encarga de medir, es decir, calcular el campo de lo posible y de lo dado. Esto es así, porque en *arte* a diferencia de la *ciencia*, la realidad que interesa no está dada. Y “la poesía nos persuade de no significar, sino mostrar.”<sup>18</sup>

“El mundo es invisible y corresponde devolverlo a la mirada.”<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Sin duda, la experiencia del proyecto para la restauración de la Catedral de Uppsala (1947), dejó unos temas que Lewerentz ha retomado en este proyecto. En Uppsala, Lewerentz desarrolló una “arquitectura de tejados”. El principal tema era la canalización del agua, que Lewerentz desarrolló de manera sencilla y articulada.

<sup>16</sup> Kahn afirmaba que “el enlace es el origen del ornamento”.

<sup>17</sup> “Bajo apariencia de eternidad”.

<sup>18</sup> Yves Bonnefoy.

<sup>19</sup> JABÉS, Edmond. *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p.45.



Sin embargo, para que esto alcance intensidad, en Børkhagen Lewerentz aún no ha reducido del todo el *léxico* que años más tarde pondría a prueba en la iglesia para la pequeña comunidad de Klippan en la Suecia meridional.



**IGLESIA DE SAN PEDRO  
LA GRADACIÓN COMO BÚSQUEDA DE UNA *BELLEZA DENSA*.**

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

**Materia y geometría.**

Como señala Colin St. John Wilson la primera aproximación a esta obra hay que realizarla desde las reglas que Lewerentz determina. El uso del ladrillo está sujeto a tres proposiciones rigurosamente aplicadas:

Primero, Lewerentz propone usarlo para todos los propósitos: muro, techo, bóveda, techumbre, altar, púlpito, asiento. Segundo, usará sólo el ladrillo standard, ladrillo tamaño natural; no habrá formas especiales de ladrillo. Tercero, ningún ladrillo será cortado. La única manera de reconciliar estas tres condiciones era mediante una relación muy libre entre mortero y ladrillo; para llevar a cabo cada articulación fue empleada una mezcla muy seca de mortero que incluyó tierra de pizarra.<sup>20</sup>

El efecto es una superficie en la cual los ladrillos parecen estar embebidos en una matriz de mortero, más que dispuestos en la obra de aparejo con hilada de junta convencional. Esto recuerda el antiguo trabajo de ladrillo bizantino y persa, así como los vernaculares edificios agrícolas indígenas.

Igualmente, las baldosas del suelo nunca son cortadas, ya sean de ladrillo o del amplio rango de baldosas Hoganas de diferentes colores y medidas. Sus patrones son frecuentemente excéntricos, y la anchura de empalme aparentemente casuales, pero todo este trabajo era llevado a cabo bajo la supervisión directa de Lewerentz quien estaba tres días enteros a la semana en la obra.<sup>21</sup>

El complejo en su totalidad es planteado en ladrillo, en este caso un oscuro ladrillo gris marrón de 12x24x6.5 centímetros, dispuesto en junta libre, el mismo ladrillo de Helsinborg usado en San Marcos. En algunos elementos del mobiliario y en el pavimento que rodea el altar, se ha usado un ladrillo de 5.5x24x6.5 centímetros. El mortero es raspado a lo largo de la superficie de los muros, resultando la misma textura lisa que en San Marcos.

---

<sup>20</sup> Lewerentz dibujaba la colocación de cada ladrillo a la escala de 1:20 y luego pedía al albañil que no usara ni cuerda de plomada ni el nivel de burbuja.

<sup>21</sup> WILSON, Colin St. John, (1992), p.122.





También, en una variación a las ideas que iniciara en San Marcos, el techo del santuario está formado por vueltas de cañón rebajado que están soportadas por dos vigas metálicas las cuales transmiten la carga a un imponente pilar metálico situado excéntricamente en el espacio formando una cruz en forma de T.

A diferencia de San Marcos, ninguna solución constructiva es aquí convencional. Cada elemento ha sido pensado de nuevo no sólo técnicamente sino también en su posición con respecto a los demás elementos, demostrando un control formal y material en cada parte de la construcción. Entre las soluciones constructivas no convencionales destacan las ventanas fijadas en la cara exterior de los muros.

Libertad y condensación definen esta arquitectura en que, al igual que sucede con la palabra en el verso, cada elemento es un compromiso, y la dinamización del espacio, como en el verso libre, se basa en que toda la secuencia, todo el recorrido, se reconoce como la medida.

¿Cómo se realiza esto?

### **Atención a cada elemento. El “proyecto elemental”.**<sup>22</sup>

De alguna manera, salvando las marcadas diferencias aparentes, la Capilla de la Resurrección es también una fuente para ciertas ideas que Lewerentz exploró en sus últimos edificios religiosos, como puede ser el tratamiento de cada elemento como una pequeña unidad, una pequeña obra en sí misma, no sometida a sistema o canon que la normara respecto al total. Esto es llevado incluso al modo en que plantea los elementos que conforman el espacio como pueden ser el techo y el suelo. El techo que en su dinámica apariencia nos resulta una alegoría al cambiante cielo nórdico. El suelo, no sólo con la uniformidad del material que lo forma sino también con los pautados que van definiendo la posición de los ladrillos mientras la pendiente en el plano se inclina hacia el altar, un efecto que es más sentido que visto, debido a lo escaso de la luz.

A diferencia de las obras anteriores, Lewerentz utiliza en ésta un solo material no sólo en la definición de los pavimentos, sino en todo el conjunto. Dicho con más rigor, una sola materia: la arcilla.

El imponente altar de 2.10x2.92mtrs., así como el púlpito y el banco del sacerdote, están totalmente elaborados en ladrillo, como si formaran parte del mismo suelo.

---

<sup>22</sup> El “proyecto elemental” es aquél proyecto más simple posible (afirma la existencia de un hecho concluso). Ver: BORCHERS, J., (1968), p.52.



## Unidad de muro, ventana e iluminación.

Los paramentos exteriores e interiores están tratados con el mismo material. Esto dota al edificio de un espesor y homogeneidad tales que permiten trabajar tanto aspectos formales o de iluminación como problemas referentes a las instalaciones. Por ejemplo, la calefacción y la ventilación están incorporadas a la obra de ladrillo de manera que la cámara de los muros de la iglesia sirve como un “plenum”, actuando a través de un patrón de perpendiculares conductos abiertos a través de canales junto a las puertas o a través de canales abiertos en el antepecho de las ventanas.

Las aperturas, sean para puertas o ventanas, nunca están enmarcadas por *dentro*. Puerta y marco, o elemento de vidrio, toman lugar *sobre* la faz del muro, no *en* él, lo que produce un acento en los espesores de los muros. También en Klippan,

(...) el grosor de los muros va cambiando de espesor a lo largo de la capilla para recalcar cómo las caras interiores y exteriores, que se despliegan de distinta forma, es lo verdaderamente importante.

La carpintería de las ventanas se lleva hacia el plano exterior, lo cual es común en los países nórdicos, pero se la desnuda de marco y el cristal aparece enrasado contra el muro, formando un mismo plano. Ya casi no hay huecos en la composición de la fachada, pues la ausencia de sombra anula tanto forma como grosor. Los cristales enrasados reflejan sólo el exterior, la naturaleza, e impiden la vista de un interior que se nos vela. Desde el exterior, los vidrios son opacos, pero desde el interior aparecen como huecos sin cristal, como si estuviéramos en un exterior.

El muro exterior con ventanas del pabellón de oficinas de la Iglesia de Klippan aparece casi como una pared de una galería de arte, donde los cristales, superficies planas, reflejan una naturaleza con perspectiva, como los cuadros de un museo que ya Alberti comparara, hablando de transparencia en vez de reflexión, con las ventanas abiertas sobre la naturaleza. Y al igual que la pintura batalló a lo largo del siglo sobre el campo de la profundidad, Lewerentz hará una arquitectura sin profundidad en el exterior, y rica en formas y espesores desde el interior.

Más allá de los muros, la realidad es distinta. Todo es oscuridad, penumbra, tanto que nos vemos obligados a avanzar casi a tientas, tocando las paredes.<sup>23</sup>

*El ojo preñado de tacto.*

---

<sup>23</sup> M.MANSILLA, Luis, (1991), p.74.



Esta autonomía o independencia de la cara interior con respecto a la cara exterior del muro, es un recurso que Lewerentz ya había explorado con anterioridad:

En la capilla de la Resurrección a través de un cambio de lenguaje: el trabajo de pilastras al interior en contraste con el liso muro de revoco del exterior. Además, exteriormente, la pérdida de escuadra en la arista del pórtico.

En las Capillas Gemelas a través de un cambio de material: ladrillo al interior, piedra al exterior, cada material con su propio módulo-proporción.

Tres recursos para crear la diferencia y autonomía entre el interior y el exterior.

### **Iluminación interior. Percepción en la penumbra.**

La luz está filtrada por cuatro pequeñas ventanas, dos al oeste y otras dos al sur. Estas son profundas cavidades en el muro (que adquiere 70 centímetros de espesor), sus hojas son invisibles, por primera vez Lewerentz montaba el cristal directamente a la superficie exterior usando fijaciones metálicas y selladores. Esbeltas lámparas suspendidas desde el cielo contribuyen a la pesada atmósfera del santuario.

Situados en el interior descubrimos una espesa oscuridad. Sólo cabe la exploración.

En lugar del coloreado brillo del gótico o el deslumbrante blanco de la tradición contemporánea desde Bryggman a Leiviska, nosotros estamos invitados hacia el interior de la oscuridad. Envueltos en ese corazón de oscuridad que llama a todos los sentidos a medir sus límites, estamos obligados a una pausa. En un precioso momento de explicación, Lewerentz indicó que la luz suavizada fue enriquecida precisamente en el grado al que la naturaleza del espacio tenía que ser enriquecida, emergiendo sólo en respuesta a la exploración. Esta lenta toma de posesión del espacio (el modo en el que gradualmente llega a ser tuyo) fomenta la fusión de privacidad en la partición de un rito común que es la esencia de lo numinoso. Y es sólo en tal oscuridad cuando la luz comienza a tomar una cualidad figurativa: la luz viva de la llama de las candelas o como en Klippan, la fila de lucernarios del techo que forman una Vía de Luz entre sacristía y altar.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.124.



(...) el maestro, como el narrador de las *Mil y Una Noches*, nos lleva sabiamente de afuera a dentro, de un fragmento a otro, casi sin darnos cuenta, construyendo con habilidad el tiempo. El tiempo que transcurre entre las gotas de agua que caen cuando entramos a oscuras en la iglesia, el tiempo que tardan nuestros ojos en acostumbrarse a la luz, y que nos permite no atravesar el muro con brusquedad, sino sentir que ese espacio en penumbra es iluminado por nuestros propios ojos, por nosotros mismos. Lentamente, fragmento a fragmento, aparece la capilla, como las pequeñas narraciones se suceden incomprensiblemente unas a otras en el cuento oriental, fragmentos hilados tan solo por una textura.<sup>25</sup>

Una vez más, el sujeto es confirmado frente a la obra, frente a la construcción de su propia percepción de la obra.

### **Unidad de pavimento, paredes y techo**

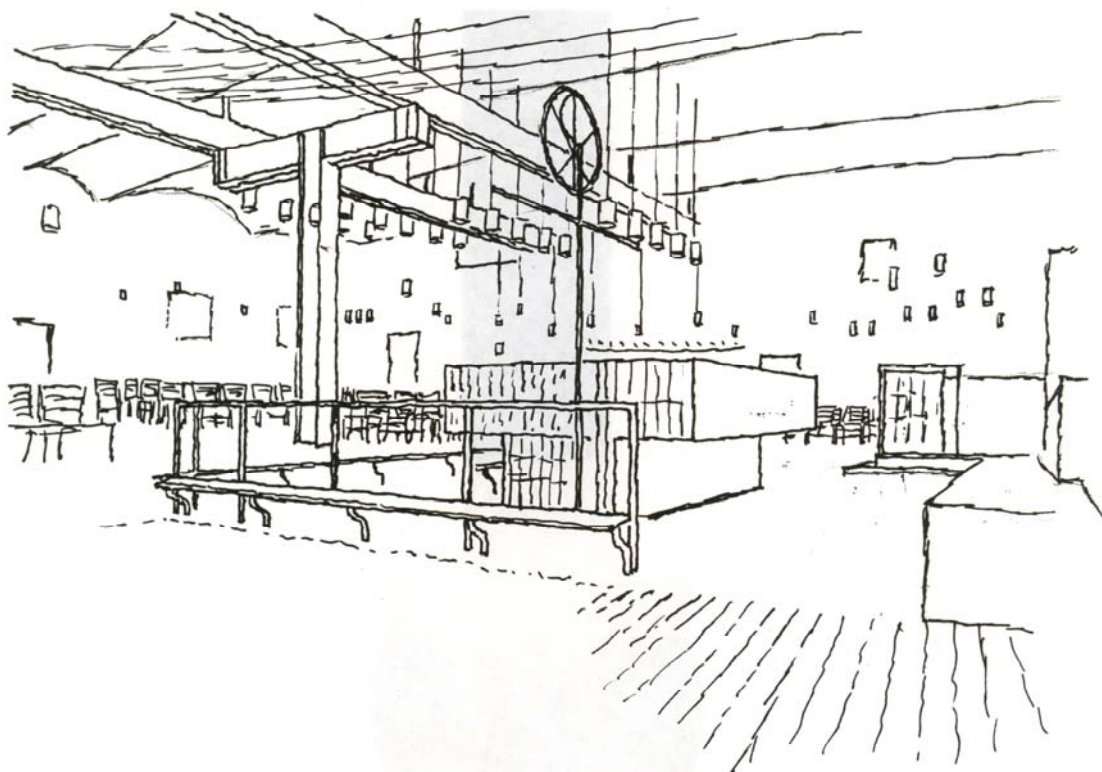
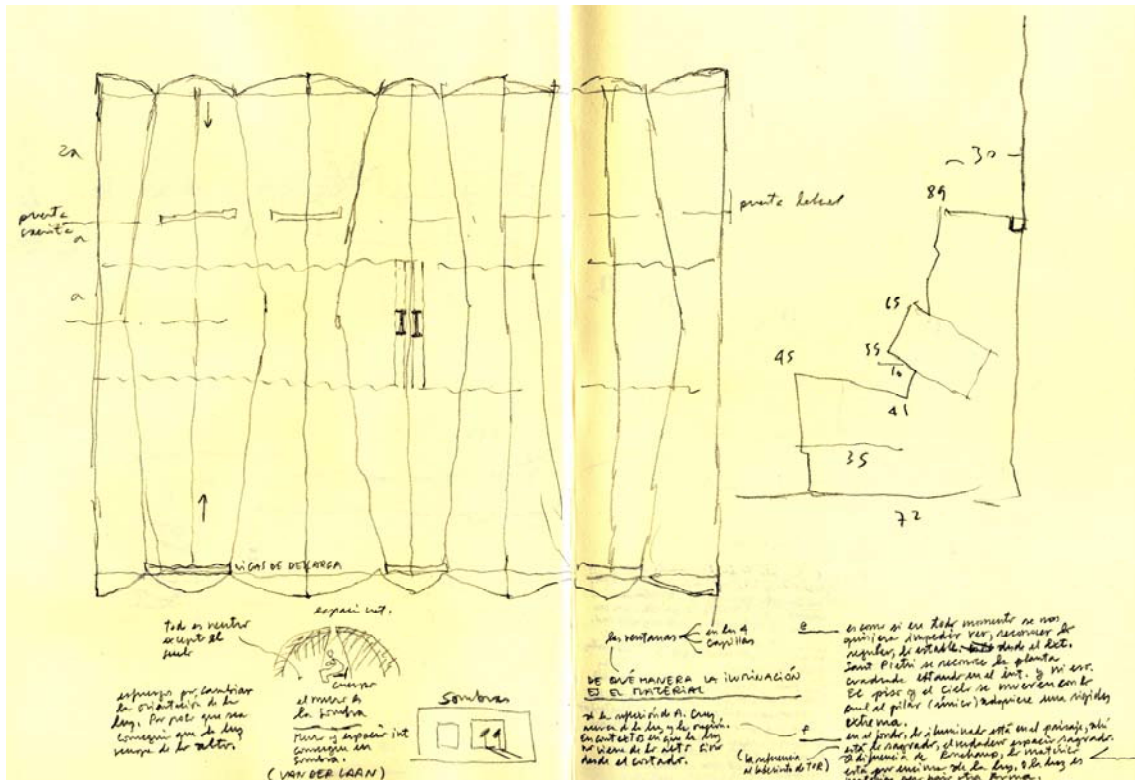
**La Pila Bautismal.** Como en otras ocasiones Lewerentz nos sitúa ante lo inesperado. Ningún aspecto de la obra se puede dar por sentado, ya sea la implantación o un detalle. Lewerentz traza un simple cuadrado en planta para comenzar a trabajar otro tipo de riquezas contenidas, por ejemplo, en la pendiente. Lewerentz recrea un nuevo paisaje artificial en el interior de este espacio "(...) un montículo poco elevado estalla abierto para revelar la concha bautismal, y dejar una columna de metal crudo coronado con una viga cruzada puesto como un crucifijo fuera del centro de ese espacio compitiendo con el púlpito y el altar como centros de foco, todo ello inscrito con un cierto drama"<sup>26</sup>. El único elemento en que participa otro material es la pila bautismal.

**Descripción del techo.** Al adoptar la forma cuadrada en planta, Lewerentz resuelve la necesidad de reducir la envergadura de los elementos del techo por alguna forma de soporte intermedio que acorte la distancia a salvar en interior de la iglesia (18 metros aproximadamente). Esto no podía ser resuelto con la estructura de albañilería sin la invasión de la zona central de la iglesia.

---

<sup>25</sup> M.MANSILLA, Luis, (1991), p.74.

<sup>26</sup> WILSON, Colin St. John, Op.cit., p.122.



El espacio restaurado que  
 vende con la luz la textura  
 de donde se irán mostrar.

Los verticales de los cables eléctricos  
 los haces que se desprenden del techo  
 bajando al horizonte.  
 El soporte del techo y la piel del techo

(dibujo J.Q.)



Primero, dividió el espacio mediante un par de columnas. Más tarde, propuso una solución que no sólo reducía el grado de interrupción al mínimo sino que también (como mostraremos brevemente) daba a conocer un gesto simbólico tan profundamente apto como original. Una única columna soporta una corta viga y ésta en sus extremos soporta un par de vigas laterales que son a su vez soportadas por los muros de los lados este y oeste.<sup>27</sup>

El techo está conformado por doce bóvedas que van variando su sección. Las nervaduras de las bóvedas no están nunca horizontales (se elevan suavemente hacia el centro de la iglesia), ni corren paralelas, sino que se expanden y contraen mientras corren de muro a muro. A diferencia de San Marcos, donde las bóvedas corrían transversalmente al eje de la nave, aquí corren a lo largo del eje principal, hacia el altar.

Dos vigas que cruzan el espacio en la dirección norte-sur son las encargadas de transmitir el peso de la cubierta al único soporte presente en el santuario.

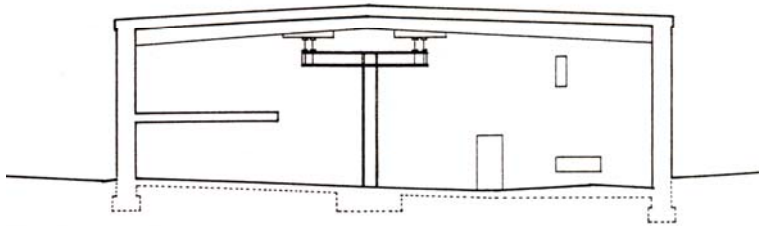
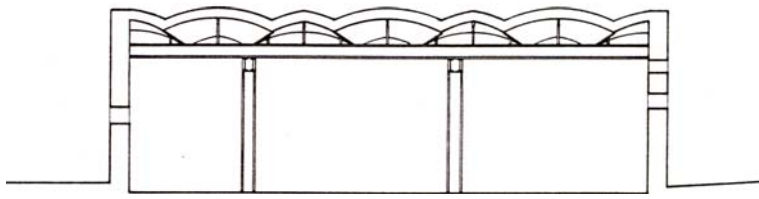
Vemos unos apoyos graduados inspirados en el sistema adintelado. Los elementos se van soportando unos sobre otros, nunca llegan a fusionarse. Forman un sistema unitario pero ninguna pieza pierde su autonomía. Reforzando la ligereza y dinamismo con que tiene que aparecer el techo, las vigas que van formando las vueltas no se apoyan directamente sobre las vigas maestras que cruzan norte-sur. Unos puntales metálicos de reducidas secciones se encargan de transmitir las cargas a las vigas maestras, resolviendo el problema geométrico del encuentro a diferentes alturas de las distintas vigas que conforman la cubierta con la horizontalidad de la viga maestra. Este hecho permite que la luz brille entre la estructura.

¿Para qué son efectuados estos cambios y discontinuidades? ¿Por razones visuales o para compensar la diferencia en la realización física entre la sección de acero y las bóvedas de ladrillo? No lo sé. El hecho es que un requerimiento técnico está transformado en una obsesionante metáfora y como tal es efectuada como insondable.<sup>28</sup>

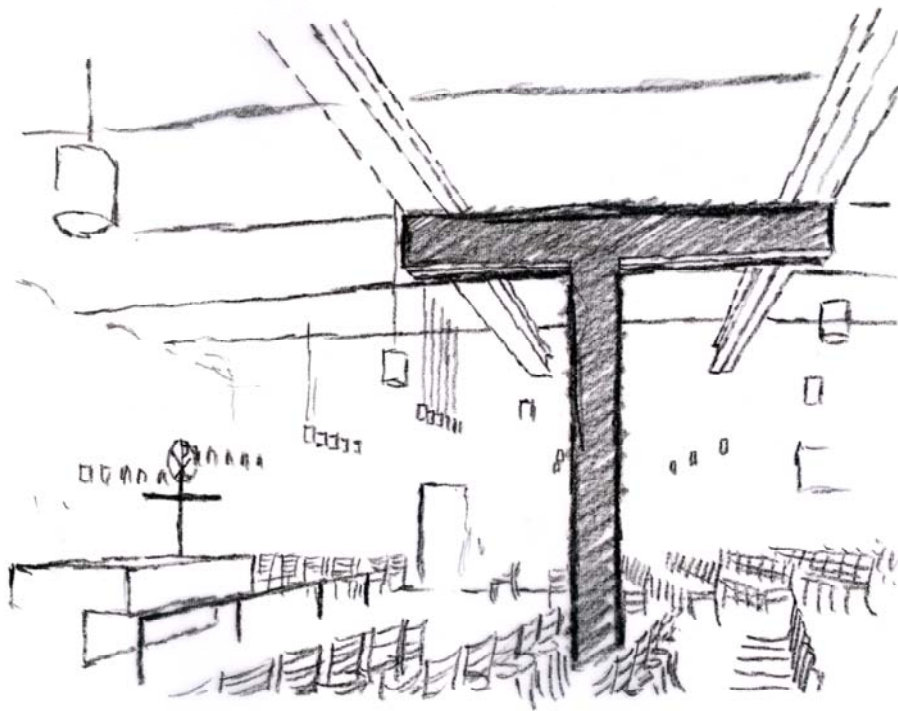
---

<sup>27</sup> Ibid, p.120.

<sup>28</sup> Ibid, p.124.



06



(dibujo J.Q.)

En este punto tenemos que notar que un singular instinto por el cual Lewerentz (aparentemente preocupado sólo por un obstinado trabajo de consecuencias en términos de la construcción del edificio), finalmente llega a una figura cargada de enorme simbolismo: esta forma irresistiblemente evoca la forma de la cruz con una dureza para la cual estamos muy poco preparados. Es casi como si la antigua leyenda del Descubrimiento de la Verdadera Cruz hubiese ocurrido aquí, y estos toscos muros han sido elevados para proteger el objeto descubierto. No conozco precedentes en la arquitectura de nuestro tiempo del total impacto de la construcción transformada en una exposición simbólica.<sup>29</sup>

Encontramos en este hecho, que se aproxima a la concepción Beaudelariana de la poesía, un quehacer destinado a la creación de belleza mediante un proceso de elaboración regido por el trabajo, la voluntad y la técnica, apostando por el ejercicio de la inteligencia y rechazando el mito romántico de la inspiración.<sup>30</sup>

En definitiva, “todo acto de poesía es acto de sublime razón”.<sup>31</sup>

### **Lectura Final. Del sentido de lugar al lugar de los sentidos.**

En esta obra Lewerentz ha renunciado a todo elemento vertical pero no a la verticalidad, a todo reconocimiento geométrico, pero no a su rigor. Desde el exterior es imposible reconocer el cuadrado de la planta del santuario debido a la anexión en su lado norte de dos cuerpos en la zona de acceso.

A diferencia de San Marcos, aquí no hay elementos verticales y el interior solo se expresa en los recortes que las bóvedas producen en el muro. Los árboles no superan el volumen como sucede en San Marcos. Aquí, el perfil del volumen redibuja el follaje de los árboles contiguos.

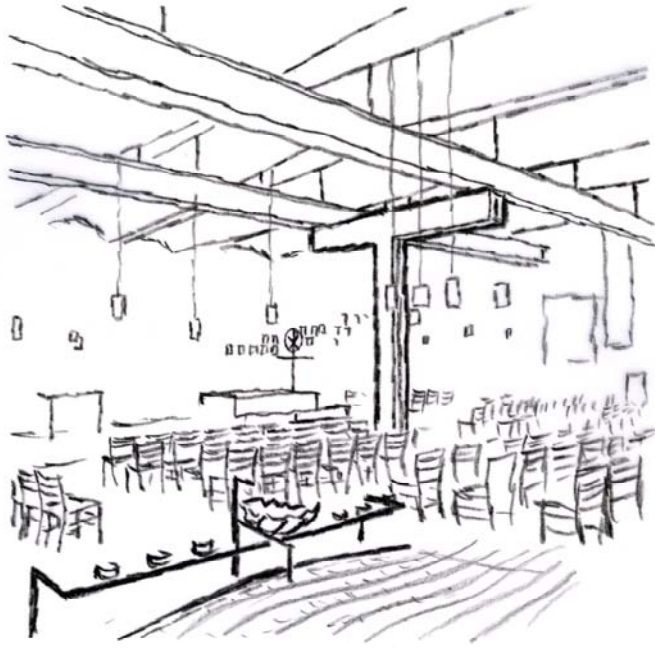
En Klippan una profunda calma invade el interior del santuario. Los funcionarios de la parroquia trabajan de espaldas a esta gran caja de sombras con su acceso enigmático y cerrado. Una soledad conmovedora habita su interior interrumpido por el sonido del puntual goteo de la pila bautismal sobre la imperceptible fuente al fondo del pavimento. Cada luminosa gota va a perderse en la oscuridad de un fondo que percibimos sin medida.

---

<sup>29</sup> WILSON, Colin St.John, Op.cit, p.120.

<sup>30</sup> “Un estilo de objetos y de actos donde es preciso el mito nuevamente, pero el mito creado.” Eduardo Anguita, poeta.

<sup>31</sup> Edmon Jabés. Esta definición recuerda otra de G.Steiner: “la poesía es la forma más rigurosa de pensamiento.



(dibujo J.Q.)



Una soledad sonora, ritmada, expectante, como si una presencia desconocida estuviera contando cada uno de los ladrillos y fuera a detenerse al llegar al último. Pero a fuerza de unidad, aquí no hay primeros ni últimos.

Todo en este espacio está equilibrado. Equilibrio no jerárquico. El interior podrá iluminarse más o menos pero incluso este hecho tiene un límite: no más luz que sombra (un equilibrio que nos remite al lema con que se presentó al concurso para la iglesia de Johanneberg). Lo iluminado viene del paisaje, no del interior de la habitación sino del interior del paisaje que es donde hay que tener puestos los ojos, la voluntad, el corazón.

Una cierta sensación de que todo aún está siendo creado lo invade todo. Quizá sea ésta la única y gran lección pastoral que un creyente puede sacar de esta experiencia de espacio desprovisto, austero, en definitiva protestante. Espacio construido con lo indispensable para encontrar lo absoluto.

Como si fuera lugar de peregrinación, este objeto está solo en el paisaje, oscuro, repeliendo, rechazando la visión con sus apaisadas ventanas que orientadas al parque actúan de espejo, condensando distancias, insistiendo en la idea que ahí, en el edificio no encontraremos nada.

El objeto-santuario está solo en el paisaje, separado del parque por el edificio parroquial y distanciado del pueblo por unas líneas de setos dispuestas expresamente en torno a una plaza que sirve de espacio de reunión a la salida del santuario. Un gran estanque a la salida vuelve a ser un espejo, esta vez horizontal donde se refleja el cielo, las nubes y el sol de la tarde. Desde la profundidad por la que hemos transitado por primera vez, en el crepúsculo de la jornada, nos encontramos con la altura. Y sobre la oscura fachada y las oscuras puertas de salida del templo, el sol y su reflejo se encargan de transmutar su sombría apariencia.

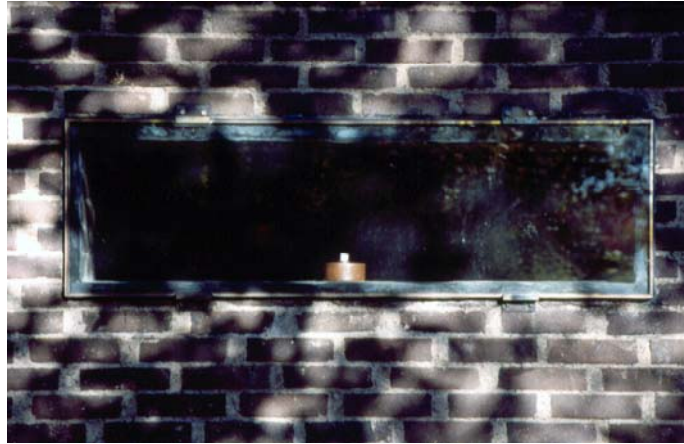
Lewerentz acomete esta obra reduciendo el léxico con que quiere trabajar. Especialmente podemos comprobar que ciertos elementos de carpintería ya no son meros episodios narrados a uno u otro lado del muro. Arriesgando una hipótesis podríamos decir que en esta obra Lewerentz está con el mismo grado de entereza, con el mismo dominio del lenguaje, con el mismo conocimiento y conciencia de las leyes que gobiernan la producción de la forma, que cuando abordó la capilla de la Resurrección. Ahí también los elementos estaban reducidos al mínimo (el pórtico en sí mismo es algo suelto).

Sin embargo, el cambio de sensibilidad en esta obra, producto de la entrada de nuevos criterios de proyecto, ha producido que los elementos se hayan constituido en lugares.



Pero este no es la única referencia que se puede hacer a la capilla de la Resurrección. Una matriz idéntica define el modo en que el espacio es recorrido, aunque las finalidades son diferentes. El "rito de paso", una vez que Lewerentz lo ha conquistado como mecanismo organizativo, no lo soltará jamás.

Al igual que en la Capilla de la Resurrección, aquí se entra desde la sombra y se sale hacia el ocaso. La radical diferencia quizá la encontramos en el grado de iluminación interior y no precisamente porque en la capilla encontramos un gran ventanal. No hay que perder de vista que la capilla se encuentra en un bosque ya de por sí sombrío. Sin embargo, en Klippan, la sombra ha adquirido espesura, masa, en definitiva, cuerpo.





Cuando cae la nieve  
Largamente la campana de la tarde resuena,  
Para muchos es preparada la mesa  
Y está bien provista la casa

En el caminar algunos  
Llegan al portal por senderos oscuros.  
Dorado florece el árbol de la gracia  
De la sabia fresca de la tierra.

Entra caminante en silencio;  
Dolor petrificó el umbral.  
Y luce en pura luz  
En la mesa pan y vino.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Una tarde de invierno*, poema de Georg Trakl. En: HEIDEGGER, M., *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p.25.



