

JAVIER

Paisaje y naturaleza en Sigurd Lewerentz

CENICACELAYA

El término paisaje cuyo origen arranca de la descripción del medio de un determinado lugar (de un país en castellano, *pays* en francés, *paese* en italiano, o *land* en inglés) se utiliza también para describir diferentes ámbitos de la creación y de la vida humanas. Los paisajes de la música, de la literatura, de la memoria, etc.

Bien se trate de algo físico, emocional, o simplemente de evocaciones y recuerdos, parece indudable que en cualquiera de esos ámbitos el hombre está, en última instancia, rememorando la naturaleza, o mejor, el artificio enfrentado a la naturaleza, es decir, una nueva naturaleza, creada y comprendida por el hombre para ser su medio. Paisaje aparece así asociado a la naturaleza, tal y como lo han reflejado los pintores, poetas, etc.

Fue el romanticismo el responsable de exaltar todos los atributos que acompañan a la naturaleza: la fuerza, e incluso la violencia de los fenómenos naturales, el viento, la lluvia, la niebla, el amanecer o el atardecer, la noche, etc. El alma romántica veía en la naturaleza el más firme referente al que poder mirar, lejos de leyes cuyo origen era mítico, o legendario.

La naturaleza aparecía como un referente inmutable desde la noche de los tiempos, como el referente más sólido y estable para el ser humano,

porque la vida, los ciclos estacionales y los fenómenos de la naturaleza seguían siendo hoy como ayer iguales, los mismos; y porque los animales y las plantas parecían estar conformados del modo más adecuado que podía imaginarse para desempeñar las diferentes funciones vitales. Naturaleza, por tanto, como el marco referencial del universo humano; como un sucedáneo de la divinidad, o como la divinidad misma.

Este naturalismo cobró una creciente importancia desde la segunda mitad del siglo XVIII. Entonces se despertó un gran interés por la razón, como resultado de una profunda reacción contra lo barroco desde la primera mitad de ese siglo.

El debate fue particularmente intenso en Italia y Francia. Se reclamó a la razón como única guía posible para la arquitectura y las obras de la creación humana. «Los principios fijos e inmutables de la arquitectura, no son otra cosa que las leyes de la Razón», decía el Abate Laugier.

Este interés por la razón iba aparejado a un interés por la naturaleza, o lo natural.

Para mediados del siglo los filósofos franceses sostenían que la naturaleza estaba muy próxima a los antiguos (a los griegos, por ejemplo). Había sido la cultura, la acumulación de errores de interpretación de los antiguos, la responsable de la corrupción de los humanos, que se habían ido alejando de la naturaleza y de lo natural.

En esa apreciación por la naturaleza tuvieron mucho que ver las ideas de, entre otros, Jean Jacques Rousseau (1712-1778). En su *Discours sur les sciences et les arts*, (1750), había censurado el optimismo que los enciclopedistas mostraban por la cultura; para Rousseau las artes y las ciencias no sólo no habían conseguido depurar las costumbres, sino que las habían corrompido. Rousseau insistía que el hombre de la cultura era el producto de las sucesivas impurezas que se habían adherido al hombre natural.

No puede sorprendernos este interés por la naturaleza en el pensamiento de la primera mitad del XVIII, habida cuenta de la gran influencia de las ideas del inglés Isaac Newton (1642-1727) en la ciencia y el pensamiento europeos.

Su texto *Philosophiae naturalis principia mathematica*, de tan amplia difusión a lo largo y ancho de Europa desde 1687, exponía sus ideas y métodos de investigación, en los que la observación de los fenómenos y las fuerzas de la naturaleza eran una condición inevitable para la ciencia y el pensamiento, es decir la filosofía.



1
La Cabaña primitiva.

La «filosofía natural» de Newton, con todas las contradicciones que encerraba y las polémicas que suscitó, contribuyó a una puesta en valor de la naturaleza en el pensamiento de la primera mitad del siglo XVIII.

De modo que cuando el Abate Laugier en 1753 en su *Essai sur l'Architecture*, defiende que la arquitectura para ser racional ha de ser natural, y cuando propone su «cabaña primitiva», no sólo ataca el ornamento y los elementos innecesarios, sino que para ello toma como referente algo primitivo, una cabaña, construida con elementos de la naturaleza.

Este difícil equilibrio entre razón y naturaleza, inteligencia y sensibilidad, etc., se mantiene a lo largo del siglo XVIII. A finales de ese siglo los prorrománticos se inclinan de modo decidido por una predominancia de la pasión, del entusiasmo y de la sensibilidad.

La mirada de los románticos a las formas de la antigüedad, a sus edificios en medio de hermosas naturalezas, se explicarían por la asociación que ellos hicieron del mundo de la Grecia clásica como un mundo en estrecho contacto con la naturaleza, dominado siempre por la belleza, y aún se podría decir más, por la belleza por encima de la razón.

Se trataba de una visión de la naturaleza como un ámbito purificante y noble. La naturaleza era además considerada bella y hermosa en todas sus manifestaciones, de modo que la evocación de los diferentes estados de la naturaleza, sea en el mar, la llanura o las montañas, en las estaciones, al amanecer o al atardecer, con la niebla o el sol resplandeciente, todo contribuía a evitar que el hombre, el espíritu humano pudiera ser degradado por la cultura.

Atrás quedaba aquella otra visión en la que desde finales del siglo XVIII la belleza era superada por el sentimiento de lo sublime; es decir por aquello capaz de producir dolor y peligro, es decir terror, o mejor contemplación del terror. Este era el pensamiento de Edmund Burke y otros perceptualistas para quienes lo sublime representaba poder, un poder imposible de detener, o de contestar. De modo que sublimidad y poder estaban asociadas a una idea del orden, o de un orden muy superior al de un ser humano, meramente espectador y sobrecogido.

Escandinavia es rica en los contrastes que ofrece su naturaleza; desde los fiordos a las montañas; desde las innumerables islas que cuajan sus costas a los lagos que se extienden por el territorio; desde las suaves colinas de Dinamarca y Escania, a la infinita planitud de Finlandia.



2
Paisaje nórdico.

Todo es extremo en estas latitudes boreales, y por ello los fenómenos atmosféricos, como el viento, la nieve, el hielo han dado forma a lo largo de los siglos, han «pulido» podríamos decir el incomparable paisaje natural de Suecia, de Finlandia, de Noruega o de Dinamarca.

Pero a la vez, la convivencia con la adversidad de largos y crudos inviernos de inacabables noches, con los temporales de vientos huracanados sobre sus llanuras y colinas, del mar embravecido por las tormentas, ha hecho de la cultura nórdica un reto de coexistencia, que no dominio, con la naturaleza; o quizás debiera decirse, ha hecho que el artificio humano sobre la naturaleza no haya restado a ésta (o al menos eso parece) nada de su aspecto primigenio.

Es como si la persona tomara una actitud de resistencia ante unos ciclos manifestados con tal intensidad que representan de modo muy visible el constante tránsito entre la vida y la muerte, y la vuelta a la vida; entre los

días de larga luz y los de larga oscuridad; entre el verdor de los prados y los bosques, y el blanco manto de los dilatados inviernos.

Y tenemos como ejemplo, entre otros muchos, las obras de Sigurd Lewerentz. Porque es en el marco que esta naturaleza ofrece donde realizó Lewerentz su iglesia de San Pedro, en la parte occidental de Escania; allí donde la orografía se presenta con colinas cuya altura se va incrementado a medida que nos movemos hacia el oeste, hacia Noruega podríamos decir.

Creo que para comprender la actitud de Lewerentz ante el lugar es preciso detenerse, aunque sea de modo breve, en aquellas obras que nos ayudan a entender el tránsito entre su juventud y su vejez, realizado sobre la constante de un profundo sentido de lo espiritual, o quizás sería más acertado decir de lo trascendente, del paso de la vida a la muerte y de ésta a la vida de la resurrección. Un auténtico recorrido, que se presenta también de modo visible en la obra que aquí voy a tratar: La Capilla de la Resurrección en el Cementerio del Bosque en Estocolmo.



3
Capilla de la
Resurrección. Exterior.



4
Capilla de la Resurrección. Exterior.

La Capilla de la Resurrección que hoy podemos visitar es resultado de un proyecto de dilatado y accidentado proceso en el que no me detendré. En 1921 Lewerentz comenzó a realizar los primeros dibujos para esta capilla, hasta que el edificio actual fue iniciado en 1923 y acabado en 1925.

Planteó aquí la idea del recorrido procesional, en el sentido de acceder por un lugar y salir por otro diferente, de pasar de la luz a la obscuridad, y de la obscuridad a la luz; del acompañamiento al enterramiento; en términos más trascendentes podíamos hablar de pasar de la muerte a la vida.

La Capilla de la Resurrección está constituida por dos elementos, uno es un alto volumen paralelepípedo que es el santuario, y el otro un pabellón exento casi adosado al paralelepípedo.

Este pabellón constituye el remate de una larguísima perspectiva flanqueada por los altos pinos del cementerio; en medio del oscuro y denso verdor de la arboleda, allí al fondo, en la lejanía, se vislumbra lo que parece un templo de la antigüedad romana; blanco y resplandeciente ese aparente templo hace de punto final a nuestro largo recorrido.

El recurso al orden gigante del pabellón evidencia la voluntad de que pueda ser observado desde la lejanía. Por ello cuando nos acercamos aparece ante nuestros ojos de un modo imponente, con sus columnas de siete metros de altura.

Este pabellón presenta una planta sensiblemente cuadrada, conformada por pórticos tetrástilos en cada lado, teniendo los que hacen la fachada frontal de acceso, el intercolumnio central más ancho; de este modo se marca un eje que coincide con el de la larguísima perspectiva y con la puerta de acceso a la capilla.

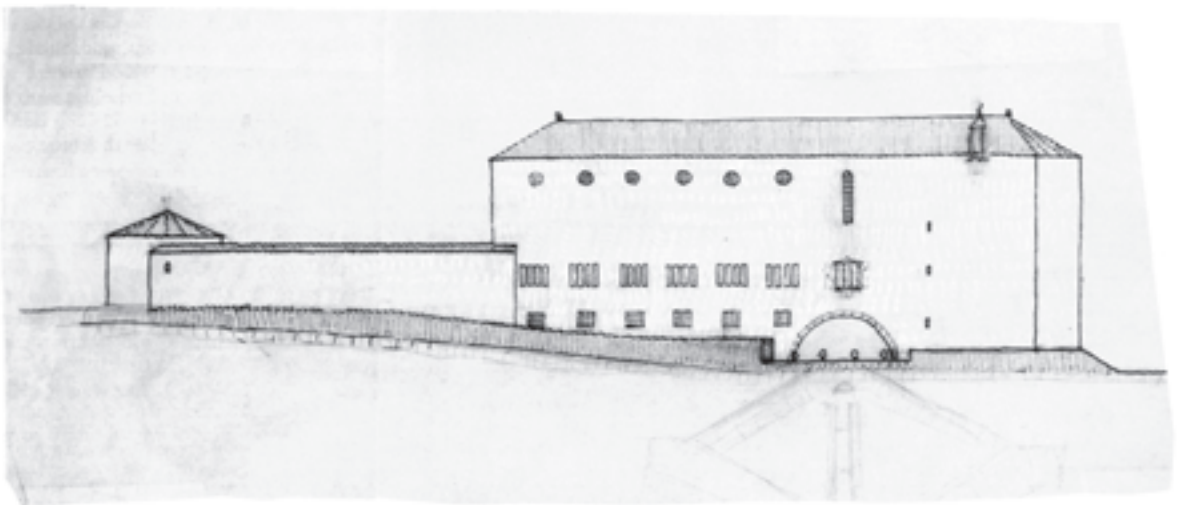
Al poder percibir desde la distancia el pórtico frontal de este pabellón de entrada, no podemos hablar de esta capilla como de un *objet trouvé* en medio de la naturaleza. Y si bien esta es la situación, creo que puede decirse que en conjunto el Cementerio del Bosque constituye un universo en el que una naturaleza reordenada y organizada por la mano del hombre se engarza con una serie de construcciones, de capillas, que en ese conjunto si serían auténticos *objets trouvés*, jalonando recorridos, cerrando perspectivas o acompañando itinerarios.

Esta capilla tan alta y estrecha nos recuerda al edificio que Lewerentz proyectó para la capilla del crematorio de Helsingborg, que fue presentada en la exposición Báltica de Malmö en 1914.

La capilla, en su composición, nos recuerda la sencillez de Tessenov, y al mismo tiempo su acentuada verticalidad nos trae a la mente las propuestas para el Ayuntamiento de Estocolmo que Ragnar Ostberg había producido desde 1904. Con todo, esa sencillez Tessenoviana unida a la importancia concedida al muro, nos trasladan a la arquitectura del Mediterráneo, a la arquitectura vernácula de Italia; algo similar podría

5

Capilla propuesta para Helsingborg.





6
Capilla de la Resurrección. Exterior.

decirse de la volumetría y el aspecto murario de la Casa Snellman, en Djursholm, obra de Gunnar Asplund, de 1917.

El gran muro de la fachada norte completamente ciego tiene unas proporciones de un doble cuadrado; actúa de telón de fondo y enfatiza, por contraste, la riqueza del pabellón.

El pabellón tiene un frente que es sensiblemente cuadrado, con un frónton cuya altura nos recuerda a los ya vistos en la arquitectura romana. Es sorprendente ese contraste entre la sequedad de la caja que encierra la capilla y el aire más festivo, o cuando menos celebrativo, del pabellón de entrada; en realidad este pabellón es un baldaquino; y si lo consideramos como tal podemos asignarle aquel papel de introducción, de antesala en la celebración litúrgica; recreación de un rito ancestral, en el mundo oriental, por el que las personalidades acceden a los lugares sagrados bajo un palio. El acceso se presenta de un modo grandioso, elegante y refinado; distinta será la salida por la puerta del oeste.

De particularísimo interés es el interior de la capilla; y he de decir que creo que resulta imposible describir la sensación que se experimenta al haber traspasado el umbral de la puerta de acceso y encontrarse en el interior.

El altar se coloca al este, es decir a la izquierda tras atravesar la entrada; a la derecha y tangente con la mocheta de la puerta está el fondo de la capilla, que encierra un coro.

7
Capilla de la Resurrección. Interior.



Resulta inesperado que en tan pequeño recinto y con las restricciones que uno podría esperar de la utilización del lenguaje clásico se haya podido generar tan intensa atmósfera de misticismo.

La sala, que por sus proporciones parece más bien gótica, esta articulada por dos órdenes de pilastras superpuestas a lo largo de sus lados y en el frente donde se ubica el altar. Pero la articulación esta planteada con cierta flexibilidad, es decir con un ritmo que no es uniforme; de modo

que desde el fondo avanzan hacia el frente tres pares de pilastras con una separación entre esos pares que se incrementa al añadir una cuarta pareja en el orden superior; tras esta pareja y con idéntica separación a la precedente se coloca una única pilastra, y otra nueva separación un poco más reducida que la anterior para añadir la última pilastra que no llega a la esquina.

Hay una clara voluntad de movimiento en esta manera de articular el muro; un movimiento que parece detenerse o «calmarse», al llegar al punto en el que se abre la única ventana de la capilla. El ritmo se remansa justo en el ámbito en el que un baldaquino marca el altar.

Resulta interesante la tensión originada por la contradicción entre una voluntad de movimiento, y por la negación de tal voluntad, dado el mínimo resalto de las pilastras: ¿Apilastramiento o planitud de los paños?

Esa idea de movimiento está también presente en las ondas que dibuja el pavimento de mosaico. Pero esas sugerencias de movimiento resultan no sólo contenidas o sutiles, sino singulares por la influencia del color y de la luz.

Creo que podría afirmarse que el interior de la Capilla de la Resurrección es un interior en blanco y negro; y esto que pudiera parecer irrelevante es uno de los aspectos que contribuye a enfatizar el contraste entre el interior y el exterior.

Hemos pasado de la luz y el color de los espacios al aire libre a un interior artificial en blanco y negro; Lewerentz se ha encargado de plasmar los diferentes matices y tonos en las gamas del blanco al gris y al negro, con una exquisita ejecución en todos los detalles.

La luz que entra por una única ventana a media altura, contribuye a crear ese aire irreal, frío, místico, de levedad y de silencio que Lewerentz ha producido. Un aire sepulcral.

La apertura de la ventana está colocada sobre cuatro ménsulas de elaboradísima ejecución, y se corresponde en el exterior con un volumen que se proyecta en forma de edículo con cubrición de claras resonancias griegas.

Tras permanecer en este ambiente de levedad y artificialidad, los asistentes a la ceremonia abandonan el recinto pasando por un estrecho pasillo bajo el coro y saliendo por una puerta de reducida altura colocada al fondo de la capilla, en el lado opuesto al del altar; esta puerta es la única apertura del hastial del oeste.

Ya en el exterior, descendemos a un espacio deprimido, de césped, rodeado de taludes y de árboles que nos devuelve a la vida.

Lewerentz ha repetido aquí la idea de entrar por una puerta y salir por otra, tras permanecer «suspendidos» en ese ambiente interior que tanto dista de lo que pudieramos imaginar para una capilla.

Creo que podemos hablar de un deseo de lograr un carácter hermético, desconectado del exterior, sin referencias con el bosque; podemos hablar del encuentro, casi del choque, con lo inesperado; con un ambiente que antes he calificado de sepulcral, que nos fuerza a la introversión y al sobrecogimiento.

Quizás ese contraste entre el exterior y el interior sea lo que yo subrayaría como el aspecto más relevante de esta obra de Lewerentz.

No hay duda que Lewerentz sabe generar efectos y contrastes, es decir manipular el mundo de las sensaciones; en realidad todo el Cementerio del Bosque está cuajado de contrastes y de efectos, de recorridos que se rematan con hitos en el horizonte, no sólo de índole arquitectónica, sino también paisajística.

Mucho se ha escrito sobre este lugar, y yo quiero referirme a un punto en el paisaje, como es la Arboleda del Recuerdo; está en lo alto de una colina, a la que se accede por una escalinata hasta alcanzar la cima que está tratada como un auténtico belvedere; desde allí se tiene una magnífica vista sobre el entorno del acceso al cementerio. Corona esa cima una arboleda de olmos que desde la distancia simulan un penacho verde, un pequeño bosquecillo en lo alto de las suaves laderas.

Es un lugar para descansar tras el ascenso por la escalinata, para luego descender y tomar el larguísimo sendero que culmina con la Capilla de la Resurrección.

Algunos se han referido, en mi opinión con acierto, a una analogía de este lugar con el transcurso de la vida; porque las escaleras representan el esfuerzo, la necesaria vitalidad y energía para alcanzar el momento de plenitud simbolizado por el belvedere de planta cuadrada de la cima; plenitud que está representada por el descanso, la calma y el sosiego tras el duro recorrido del ascenso; se tiene también la posibilidad de poder contemplar desde lo alto el entorno, y el antes y el después, desde una posición elevada, de control, de dominio; después de esa plenitud, la vida sigue cuesta abajo en el suave camino que nos conducirá hasta la Capilla de la Resurrección.



8

Arboleda del Recuerdo.

Siendo interesante está analogía con la vida, encuentro de mayor interés el genio desplegado para crear este lugar. De hecho al encontrarnos con una colina de estas dimensiones es inevitable que la memoria nos traslade a los enterramientos más primitivos, en los túmulos, como también hicieron los pobladores de Suecia al enterrar a sus reyes, como en las tumbas de la antigua Uppsala, de los siglos VII al V antes de Cristo. Coronar el túmulo con unos árboles también nos recuerda a antiguos mausoleos romanos, si bien aquí la arboleda se presenta de un modo más naturalista, menos ordenada en la disposición de los olmos. Yo encuentro muy acertada la analogía con el famoso cuadro «Colina y campo arado cerca de Dresde», de Caspar David Friedrich, donde aparece una arboleda similar, en medio de una atmósfera neblinosa.

Cuando la niebla cubre el cementerio, el recuerdo del gran pintor se hace más vivo. En los días que siguen a la celebración de Todos los Santos, en Noviembre, con las pequeñas luces de las linternas que

«Colina y campo arado cerca de Dresde».
Caspar David Friedrich.



colocan los visitantes junto a las tumbas, todo el recinto rezuma un aire de insoportable melancolía y sobrecogimiento, con indescriptible intensidad.

Lewerentz debió conocer la obra de Caspar David Friedrich en su estancia en Alemania; el romanticismo de este pintor estaba en perfecta sintonía con el espíritu de los maestros de la arquitectura sueca del cambio de siglo, como Ragnar Ostberg; y además creo que se ha de tener presente que el pintor tenía un alma sueca porque había nacido en Pomerania, entonces territorio sueco.

Por otro lado la pintura sueca se ha centrado en pintar la naturaleza, escaseando otros temas como los religiosos o los mitológicos; sus temas han sido más costumbristas, más naturalistas, teñidos siempre de romanticismo; sólo los retratos de la realeza o de los nobles escapan a esta mayoritaria tendencia a pintar los paisajes de la naturaleza.

Lewerentz entendió, como pocos lo han hecho, el potencial evocador de la naturaleza en la creación de sus paisajes.

Desde la creación de los paisajes para el Cementerio del Bosque (junto a Gunnar Asplund), o para el Cementerio Oriental de Malmö, hasta la de los objetos arquitectónicos que forman parte de esos paisajes. Las capillas están colocadas de tal modo que no podrían entenderse sino dentro de la misma visión que Lewerentz tiene del paisaje.

La idea de los tránsitos de una posición a otra y de un sentimiento a otro, bien sea a lo largo de un camino, o al subir y descender una colina, o al conducir al caminante a un punto focal, a un remate de una perspectiva,

o al cambiar la intensidad de la luz, etc., todo ese saber aparecen tanto en los elementos de la naturaleza como en sus recintos arquitectónicos.

La Capilla de la Resurrección es un buen ejemplo de ello. Pero también lo son otros, desde la muy temprana propuesta para la Capilla de Helsingborg, hasta su espléndida obra de madurez de San Pedro en Klippan.

Desde la Capilla de la Resurrección, uno de los más hermosos y consumados edificios que ha dejado el clasicismo en el siglo XX, hasta el hermetismo y la magia de Klippan, Lewerentz ha recogido el sentimiento de la arquitectura sueca de todos los tiempos.

La primera en nada enviaría a la sofisticación romántica de los Gustavianos, y la segunda encierra en su espacio interior, mayor intensidad que cualquiera de las fortificaciones de la arquitectura del Báltico; ambas forman parte del paisaje en el que se asientan y al que cualifican, y del que, por otra parte, se sustraen para contener universos de un hermetismo cargado de simbolismos, de evocaciones, de intención contemplativa.

Paisaje artificial que potencia las múltiples posibilidades que la naturaleza brinda; en unas latitudes donde lo natural se presenta de un modo extensivo y poderoso.