

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. Mas 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.

*"Toca el ladrillo, siente su rugosa superficie, escucha como suena cuando se rompe"*, acostumbraba a decir Lewerentz a sus colaboradores. Pero el maestro, como el narrador de las Mil y Una Noches, nos lleva sabiamente de fuera 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.

Papel ecológico sin ácidos

1994. 12

M.MANSILLA, ROJO, TUÑÓN.

CIRCO

MAS ALLA DEL MURO DE VILLA ADRIANA.

EL VIAJE DE LEWERENTZ A ITALIA.

LUIS MORENO MANSILLA.



Por fortuna, de entre las cajas que contenían el material de Sigurd Lewerentz en el Museo de Arquitectura de Estocolmo, surgieron, envueltas en un papel quebradizo ya por lo viejo, unos negativos de fotografías en los que aparecían unas imágenes italianas.

Aquellas fotografías, en las que casi nada se reconocía, contenían, en su forma de retratar, el aire de una manera muy particular de ver la antigüedad, y quizás la clave desde la que iluminar algo mas una obra tan compleja como la de Lewerentz.

Unas fotografías siempre tan especiales en su punto de vista, enigmáticas casi en su encuadre.

¿O acaso alguno de nosotros hubiera dirigido su cámara, fotografiando un mosaico, hacia la constelación de teselas monocromas, evitando las figuras, desplazando del centro esas formas que para Lewerentz casi nada parecen significar, casi solo unas piernas ágiles atrapadas para siempre en una superficie fragmentada pero única?

En verdad, poco o casi nada conocemos del viaje de Lewerentz a Italia. Apenas unas cuantas fotografías y unas fechas inciertas quedan como testigos mas o menos mudos de su estancia en el mediterráneo. Pero desde que Zola describiera el arte como un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento, se abandona el anhelo de una perfección abstracta de fidelidad en la reproducción, y el arte comienza a ser la representación de la propia forma de entender y ver la realidad a través de los ojos del artista.

Ya Gombrich, en su ensayo sobre la Psicología de la representación pictórica, cuenta como, hacia 1820, los amigos de Ludwig Richter fueron a dibujar los paisajes de Tívoli, cerca de Roma. Al llegar, observaron con desagrado como un grupo de artistas franceses extendían con gruesas brochas grandes cantidades de pintura sobre sus lienzos. Indignados los germanos

Según Hans Nordenstrom, que realizó un cuidadoso examen de las proporciones de la capilla, las medidas exteriores de la construcción pertenecen a la serie 3,5,8,13,21..., mientras que las interiores siguen la serie 430,700,1130,1830... Aunque Lewerentz, según parece, se irritara declarando que desconocía parte de estas relaciones, el hecho es que las series poseen una lógica interna individual, pero no existe relación posible entre ellas, como ocurre por ejemplo en las series azul y roja de Le Corbusier. Estamos ante dos mundos distintos, con sus propias reglas geométricas, con sus texturas, con su espíritu propio. Los gruesos muros de la capilla se convierten así en relleno entre dos planos, dos superficies que son los que verdaderamente existen.

La fotografía en la que aparece el niño sonriente, símbolo de curiosidad, ante ese inmenso muro en el que el plano de delante y de detrás nada tienen que ver por su distancia, y ese magnético balcón que se asoma sobre la nada puede ayudarnos a perfilar esta idea. Dentro de su imponente condición maciza, el grosor de los muros de la capilla desaparece, pues es sólo consecuencia de la creación de dos espacios distintos. Algo de esto sucede también en la Iglesia de San Pedro en Klippan. El grosor de los muros va cambiando de espesor a lo largo de la capilla para recalcar como 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 no hay casi huecos en la composición de la fachada, pues la ausencia de sombra anula tanto forma como grosor. Los cristales enrasados reflejan solo 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



sillitas solitarias al lado de las tumbas. La visión de la capilla entera, como en el muro de la Villa Adriana, solo es posible cuando uno se encuentra ya muy cerca de las columnas al aire, un espacio que recuerda al fotografiado en Pompeya. Pero lo que aparece como pórtico, no lo es en realidad cuando ya estamos bajo él. Capilla y templete son dos piezas diferentes, separadas por la escasa luz que entre ellas discurre. Incluso el frontón trasero que da a la capilla contiene en los dibujos una intención de decoración, un friso que quizás sólo Lewerentz vio, recalcando esa voluntad de independencia. Ambas piezas están ligeramente desviadas, como si hubieran sido construidas en diferentes épocas o por distintas manos. Tras un templete preciso, griego casi en su concepto de solo exterior, medido sobre los ejes de las columnas, se encuentra una construcción muraria, opaca, poderosa, con un solo hueco en su lienzo.



Una caja que parece opaca en su exterior, pero que está iluminada por un gran ventanal al sur en el interior. La noción de atravesar el muro, de trasponer la frontera entre la naturaleza y lo construido, lleva a Lewerentz a tratar exterior e interior como dos espacios distintos. La cercanía de los muros, desde fuera o desde dentro, impone así reglas diversas.

por la falta de fidelidad a la naturaleza, afilaron sus lápices mas duros intentando dibujar con exactitud los mas mínimos detalles. Al caer el sol comprobaron, desalentados, que todos sus dibujos eran diferentes. El crisol en que lo clásico se fundía comenzaba a resquebrajarse y, desde entonces, la forma de viajar, la forma de dibujar y fotografiar, de representar en definitiva, comienza a convertirse en la forma de ver, y ésta en la forma de pensar.

Las fotografías tomadas por Lewerentz durante su viaje a Italia se convierten, pues, en un hombre tan poco aficionado a las palabras, en un documento de valor inestimable, al acercarnos no sólo a su forma de ver y entender el pasado, sino, sobre todo, al entendimiento del carácter mas íntimo de su obra. La colección de fotografías constituye, tal vez, su único testamento arquitectónico.

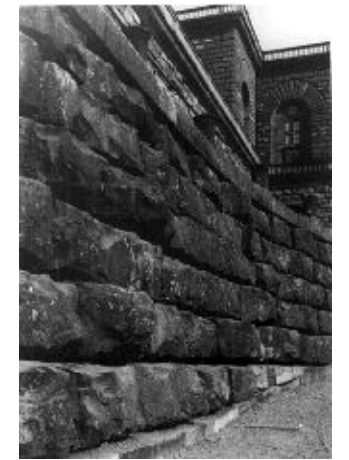
*"Mirar, observar, ver, pensar, inventar, crear"* (Le Corbusier.)

La "cámara oscura" con la que hoy representamos la antigüedad se encuentra ya muy alejada de los pinceles de un Viollet-le Duc, empeñado desde su infancia en viajar a Italia, ansioso por respirar un aire que se le escapaba.

Nada puede estar mas distante de la sensibilidad de principios de siglo



Los muros del Palacio Pitti



que la acuarela que realiza de la vista del teatro de Taormina en la que aparece éste totalmente reconstruido, con espectadores vestidos de época y tragedia en plena representación. En un gesto de última coherencia, que delata el paso ya dado desde una visión clásica de la antigüedad a otra romántica, el dibujo se realiza con el punto de vista fuera del teatro, desde lo alto, subrayando así la condición de extrañamiento que la nostalgia siempre conlleva.

Con el comienzo del siglo, al quiebro producido por la distinta forma de mirar la antigüedad en Grecia e Italia, se sumará otra fisura de diverso carácter que acabará por fragmentar completamente la unidad de formación de los arquitectos: la elección del itinerario del Grand Tour se convertirá desde ahora en una primera valoración sobre el pasado. Mientras Asplund, educado ya al margen de las Academias, continuará viajando a Italia, intentando rescatar del naufragio ya anunciado de la antigüedad el aire de los espacios abiertos del mediterráneo y tan solo, desviándose de los pasos de Ragnar Ostberg, cruzará el mar para una corta pero sin duda importante estancia en Túnez, Hoffmann en 1895, Olbrich, y Le Corbusier en 1910, se lanzarán decididamente a Oriente o al norte de África a la búsqueda de una tradición de lo no clásico y, en definitiva, al encuentro de un repertorio formal con el que vestir la nueva arquitectura, escapando del férreo magnetismo de la forma clásica.

Las cartas en las que se narra el descubrimiento de la ausencia de cornisa, o los grandes paños limpios y ciegos que Le Corbusier admirara en Estambul, irán conformando un nuevo sendero con el que dar forma, y quizás incluso vida, a la nueva arquitectura.

Pero, aún dentro de la diversidad de su carácter, los dibujos o las cartas que tanto Le Corbusier como Asplund nos han legado tienen un aire de sensibilidad cercana. Dibujan fachadas e interiores, detalles constructivos, y se emocionan vívidamente con el incendio de Estambul o la erupción del Etna. Los "paisajes lentos" que acuñara Verlaine todavía emocionan románticamente a nuestros dispares viajeros.

La obra de Lewerentz, enraizada en los mínimos formales y olvidadiza de pretensiones, atiende humildemente al deseo de ofrecer conceptos destilados renunciando a la forma prescindible. Esta actitud, tan acorde con el espíritu contemporáneo, es no sólo el motivo último de su actualidad, sino quizás también un sendero inexplorado para una arquitectura hoy desconcertada. No en vano, la que Lewerentz llamaba en la Iglesia de Klippan "ventana de la reflexión" se construye en el interior del muro. Dentro de su grosor, el ladrillo va conformando con sus quiebras un austero asiento con una ventana baja desde la que solo podemos ver la luz sentados, reflexionando, dentro del muro.

*El muro de Villa Adriana.*

Poco importa en estas líneas si la foto de la vía de los sepulcros de Pompeya con su muro delante que oculta las tumbas contribuyera más o menos que la de Asplund para la elaboración del proyecto del Cementerio del Bosque, en el sur de Estocolmo. Como poco importa, por obvio, que la fotografía de la llegada al muro de la Villa Adriana se parezca extraordinariamente al acceso a la Capilla de la Resurrección. Lo más importante desde nuestro punto de vista es en realidad intentar descubrir que influencia produjo en Lewerentz aquella visita a la antigüedad, que ideas surgieron de entre esas ruinas poderosas.

La fotografía de la Villa tomada por Lewerentz es casi metafísica en su simplicidad. Un muro con una textura hermosa, un plano patinado por el tiempo y oculto por los árboles hasta esconder su inmensa longitud, y un gran hueco, o, mejor, y sólo un gran hueco. Un muro que separa, una puerta que une dos espacios distintos. A lo largo de su vida profesional, el eco de esa visión tan sencilla y tan conmovedora irá dando vida y carácter a parte de su obra. La Capilla de la Resurrección, cuyos primeros croquis datan de Julio de 1921, contiene "in nuce" y disfrazadas de lenguaje aparentemente clásico muchas de las ideas que conforman la posterior arquitectura de Lewerentz.

El acercamiento, desde el norte, se produce a través de unos grandes árboles centenarios que barajan sol y sombra sobre unas

ladrillo adquieren el mismo aspecto que el velo de abedules con sus cortezas rugosas que la rodean. El acercamiento es siempre lateral, esquivando la vista del observador, y el pequeño estanque situado entre las dos alas de la construcción nos obliga a circular siempre cerca del edificio, tocándolo, acariciándolo.

Una vez mas, la vista distanciada no existe. Pero, además, las pérgolas de la entrada al edificio nos vuelven a negar la percepción global del conjunto, avanzando hacia el estanque y arrojando una sombra perpetua sobre la fachada que, confundiendo puertas y ventanas, nada nos aclara sobre lo que hay en el interior. La propia entrada de la Iglesia se oculta entre los pliegues del muro, descartando cualquier mención a la idea de jerarquía.

Algo parecido ocurre, con relación al acercamiento, en las capillas gemelas del cementerio de Malmo. Divididas por unos altos setos, nunca se ven las dos al tiempo, y cada una de ellas solo se entrevé cuando ya nos encontramos muy cerca. Aquí el terreno asciende fuertemente al llegar a la entrada, como si la capilla hubiera sido construída antes que la naturaleza y esta hubiera debido adaptarse a ella. Pero de nuevo el pórtico delantero exento, que cada vez se parece mas 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.

En la pequeña capilla situada detrás de las de Sankt Nuts y Sankt Gertruds, la puerta, ejecutada con pequeños listones de madera se enrasa con el ladrillo, y la parte superior de cerramiento se ejecuta continuando la disposición de la puerta; en definitiva, la puerta como tal desaparece y la fachada pierde su escala, convirtiéndose el paño en una única superficie sin grosor.

En la Iglesia de San Pedro en Klippan, la estrechez del espacio entre las dos construcciones y los recorridos sinuosos que nos conducen a la capilla refuerzan ese concepto de cercanía y fragmentación tan querido por Lewerentz.

Sin embargo, el escaso legado de Lewerentz es, como su arquitectura, mucho mas seco. Una colección de fotografías quizás menos apasionadas, pero sin duda mas densas en su cuidada composición y , sobre todo, en sus enigmáticos puntos de vista. Unas fotografías en las que, como comentara Goethe en su viaje a Italia, lo inusitado puede ser natural, cuando toda nostalgia ha desaparecido.

*El muro del Palacio Pitti.*

¿Qué vio Lewerentz en Italia? ¿Es posible, desde estos viejos negativos, capturar aquello que infunde a su obra un carácter tan peculiar?

Al igual que ocurre en la fotografía del mosaico, en la que se evita el contenido para fotografiar apenas una textura, Lewerentz se sitúa delante del Palacio Pitti en Florencia y dispara su cámara de nuevo fuera del centro. Ignora la fachada imponente y se siente cautivado por ese poderoso muro sin composición, unas inmensas piedras moldeadas por la luz, casi solo una textura. Ciertamente, sólo a través de las ventanas que aparecen en segundo plano, por azar, sabemos que Lewerentz estuvo en Florencia.

La fotografía de las patas de la oveja, tomada desde una cercanía angustiosa, vuelve a evitar su forma: no se fotografía en realidad un altorrelieve, sino sólo su textura en la que las piedras casi parecen lágrimas.

Pero si puede parecer curioso que Lewerentz no fotografiara la fachada del Palacio Pitti, lo que es verdaderamente sorprendente es que no fotografiara ninguna fachada. Todas las fotografías estan tomadas desde muy cerca, evitando su forma, su composición; retratan fragmentos de pavimentos, bases de columnas, detalles, superficies, casi sólo texturas.

Para aquel que haya visitado la obra de Lewerentz con atención, este detalle no carece de importancia pues, sorprendentemente, las fotografías que de su obra se hacen adquieren



Via de los sepulcros en Pompeya

inevitablemente el mismo tono. Las fachadas de Lewerentz se resisten a ser fotografiadas.

La arquitectura de Lewerentz no se ve nunca de lejos. Es como si fuera una construcción que solo se ve y se entiende desde cerca, cuando entra en valor el plano y la textura, cuando el edificio se puede tocar y casi sentir. Casi exagerando, Lewerentz se autorretrata siempre en ese metro que acaricia respetuosamente las texturas, indicando que no es lo importante en sí la forma del objeto, sino su efecto preciso, esa superficie, ese tamaño, esa sombra.

Es difícil entender la arquitectura de Lewerentz como un "unicum", pues las piezas nunca se ven enteras, sino solo parcialmente, desde cerca.

El concepto de fachada, de un plano arquitectónico compuesto según unas reglas abstractas, sean estas antiguas o modernas, no existe. Pero esta afirmación tan atrevida no se deriva solo del hecho de sus fotografías fragmentarias, ni de mi propia experiencia personal de sus obras. Viene, en definitiva, confirmada por el hecho de que, al menos hasta donde conocemos, la colección de planos de su obra está formada por una multitud de dibujos parciales que van estudiando por separado las distintas partes del



edificio. Sobre un plano general, casi de replanteo, se van definiendo y modificando sus diversas partes a medida que la obra avanza. No existen en los proyectos de las iglesias últimas alzados generales, pero los planos que van dibujando las distintas partes del edificio, una esquina, una chimenea, tienen definidos con absoluta precisión todos sus ladrillos, uno a uno.

Paradójicamente, el plano general de fachada no tiene casi importancia, pero todo ladrillo tiene su intención, y el propio Lewerentz explicaba en la obra incansablemente como debía ser colocado. Los fragmentos, diseñados con una rigurosa geometría que desaparece, se amontonan con naturalidad, y los ladrillos se van acumulando uno encima de otro casi con esa casualidad aparente con que las tumbas se amontonan en una pared, y que nos miran cada una desde su inmensa soledad.

Y esa realidad, única en su sentimiento pero tremendamente fragmentaria en su composición, nunca es percibida globalmente. La Iglesia de San Marcos, en las afueras de Estocolmo, se esconde entre la naturaleza, situándose en una pequeña hondonada. Se puede decir aquí que la naturaleza imita al arte, pues la argamasa y el

La entrada a Villa Adriana

