



obra Suecia

IGLESIA DE SAN PEDRO EN KLIPPAN

Arquitecto Architect
Sigurd Lewerentz

Cliente Client
Ayuntamiento de Klippan Klippan Town Hall

Emplazamiento Location of the building
Klippan. Escania. Suecia.

Superficie construida Total area in square meters
1.440 m² (aprox.)

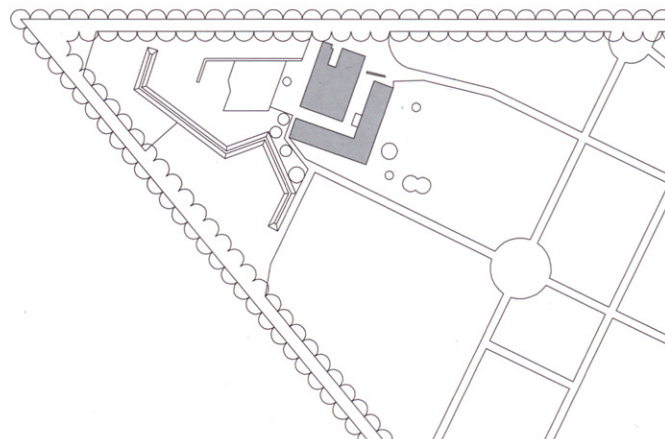
Año Completion
1966

Fotografía Photography
Olof Hultin, Enrique Sanz

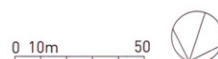
Planos Plans
Raquel Fernández Gutiérrez y Andoni Barcenás Ahedo

En 1962, se encarga a Lewerentz el diseño de una nueva iglesia para la pequeña comunidad industrial de Klippan, en la provincia de Escania, Suecia. Dos son los temas con que el arquitecto se aproxima a esta obra. Por un lado, la interpretación de la Sagrada Escritura, planteando la forma en función de la liturgia: el altar se sitúa en el corazón de la asamblea, en una configuración de círculo abierto que corresponde al término *circumstantes* con que Lewerentz explicó el proyecto. Por otro, el sistema y proceso constructivos, y las interminables revisiones in situ. Lewerentz define un material, el ladrillo, y se da unas reglas que aplica rigurosamente: lo usará para todos los propósitos (pavimento, muro, bóveda, altar, púlpito, asiento...); usará sólo ladrillo standard y no lo cortará.

El arquitecto situó el conjunto parroquial en el extremo occidental del principal parque de Klippan. La lectura total del complejo nunca es posible, es a través de una multiplicidad de encuadres como conseguimos hacernos una idea del edificio y del lugar. A esto contribuye la autonomía del volumen del santuario que podemos circundar completamente. La ausencia de todo elemento vertical crea una fuerte impresión de estabilidad. En esta obra Lewerentz ha renunciado a todo elemento vertical pero no a la verticalidad. Desde el exterior es imposible reconocer el cuadrado de la planta del santuario. El interior es un espacio policéntrico. Cada elemento ha sido pensado no sólo técnicamente sino también en su posición con respecto a los demás. No encontramos soluciones constructivas convencionales sino elementos poco habituales como las ventanas fijas a la cara exterior de los muros, o la síntesis estructural del único pilar con que resuelve el soporte de la cubierta, que trasciende su función primera para convertirse en una figura central de la liturgia: la cruz. Libertad y condensación definen esta arquitectura en que cada elemento es un compromiso.



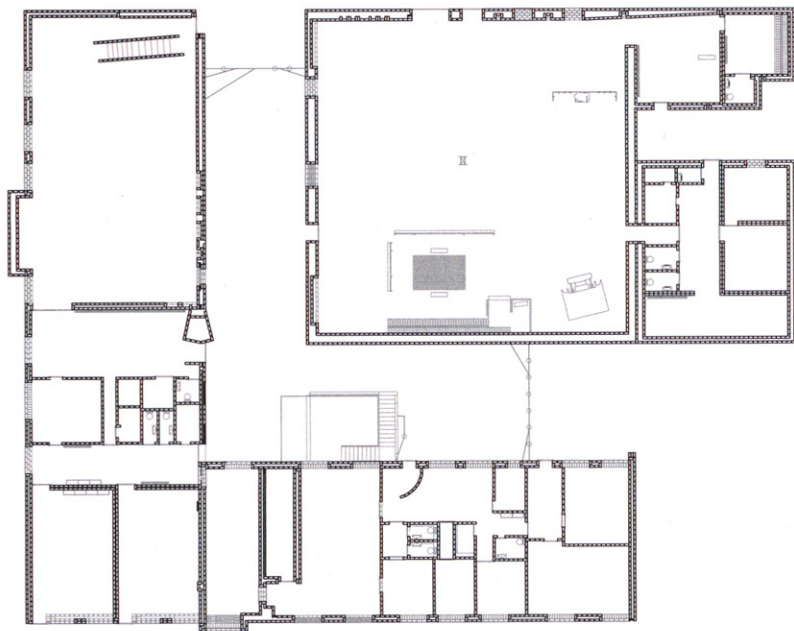
PLANO DE SITUACIÓN 1/3.000
SITE PLAN



In 1962, Lewerentz was commissioned to design a new church for the small industrial community of Klippan in the province of Scania, Sweden. The architect approached this undertaking with two main themes in mind. Firstly, to produce a representation of the Holy Scriptures, its form reflecting the liturgy: the altar is situated at the heart of the layout, in an open circle configuration corresponding to the term *Circumstantes* with which Lewerentz defined the project. Secondly, the system and process of building it, and the endless revisions *in situ*.

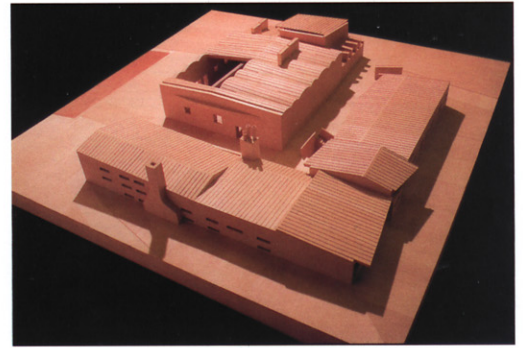
He began by selecting a material: brick, and set himself a series of rules which he applied rigorously. He then went on to use it for all purposes (floor, wall, vaulted ceiling, altar, pulpit, settlement); using only standard brick without cutting it.

The architect placed the church at the far Westernmost end of the main park in Klippan. A simple reading of the complex would never be possible, only by sizing it up from numerous perspectives can one really take in the building and its setting. The sanctuary's spatial independence adds to this further, as we can easily walk right around it. The absence of any vertical elements creates a deep impression of stability. In this project, although Lewerentz has excluded all vertical elements, he has not renounced verticality as such. From the outside it is impossible to discern the square of the sanctuary ground plan. The interior is a polycentric space. Besides its technical design, each element has been situated consciously with respect to the rest. We find no conventional building solutions, but rather, unusual constituents such as windows fixed to the outside face of the walls, or the structural simplification of a single pillar completing the support of the roof, transcending its main function to become a central symbol of faith: the cross. *Freedom and solidity* could define this type of architecture, in which each element is an act of commitment.



PLANTA BAJA 1/400
GROUND FLOOR

A LA DERECHA, SECCIÓN TRANSVERSAL 1/250
ON THE RIGHT, CROSS SECTION



Los túmulos de Uppsala. Por José Ignacio Linazasoro

Existen imágenes que se fijan en la memoria. En un viejo libro de arte hay una foto en blanco y negro, agrandada expresivamente por su tono sombrío y patético. Los Túmulos de Uppsala ilustran un texto sobre el arte de los pueblos bárbaros del Norte. Se trata de un paisaje pelado, de desierto verde, lejano de toda versión idílica del paisaje escandinavo. Todo un símbolo del dramatismo de una cultura que la realidad, lejos de desmentir, confirma.

Situados en el fondo de una extensa llanura y rodeados de un recinto boscoso, los Túmulos de Uppsala, bajo la aparente forma natural que sugiere un conjunto de pequeñas colinas, constituyen un importante grupo de enterramientos de principios de la Edad Media, en la todavía pagana Escandinavia. Contrasta con esas formas ondulantes una iglesia medieval, de geometría rotunda construida en el mismo lugar que lo estuvo el antiguo templo pagano. Esta acumulación de estratos, unida a la esencialidad y a la contraposición entre formas geométricas y naturales, configura un lugar mítico y monumental propio de la Cultura del Norte que, como en las grandes culturas de la Antigüedad, aparece asociado ambiguamente a la Naturaleza. Este paisaje, fuertemente melancólico, de las tierras escandinavas, refleja, además, en su trágica evidencia de cultos antiguos y paganos, una proximidad y una nostalgia del Sur. Nostalgia vinculada a las correrías vikingas y, en sus remotos orígenes, a las ingentes masas de pueblos nórdicos que, desde la prehistoria, iniciaron un largo recorrido por toda Europa, hasta asentarse definitivamente en tierras de Grecia o del Imperio Romano, más cálidas y productivas.

El Sur continuaría siendo para el hombre del Norte la permanente referencia guerrera, cultural o comercial en todos los tiempos. A través de esta ligazón secular se llegará a configurar un paisaje, como resultado de la amalgama cultural entre la primitiva cultura escandinava y la occidental; éste será el profundo sentido de los Túmulos de la Gamla Uppsala. Un arquetipo basado siempre en el contraste entre la "artificialidad natural" del Norte y el recuerdo del Sur, lugar de encuentro de referencias cultas, clásicas

La arquitectura moderna no se sustrajo tampoco a esta tendencia. Antes de que Alvar Aalto escribiera a propósito de los patios napolitanos o los peristilos de Pompeya, por su ambigua condición de espacios interiores y exteriores, Östberg cubría en Estocolmo una piazza veneciana con un "velarium", a la vez que redibujaba la topografía del lugar en forma de un ondulado pavimento exterior. Luego vendría la primera propuesta del

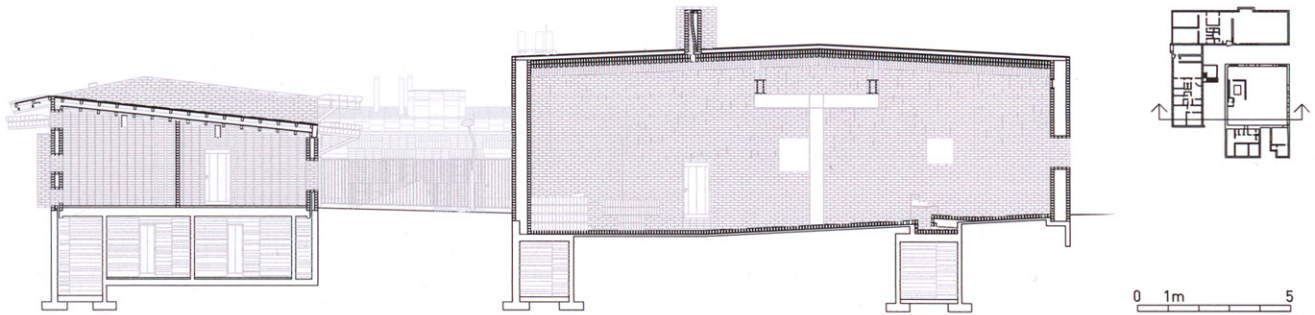
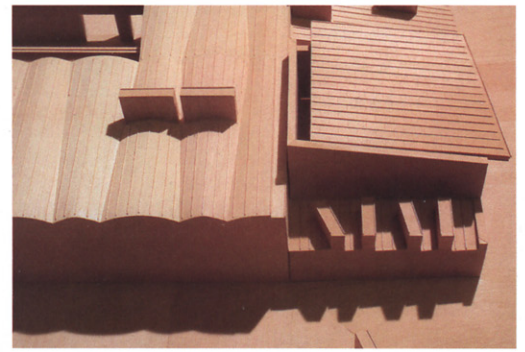
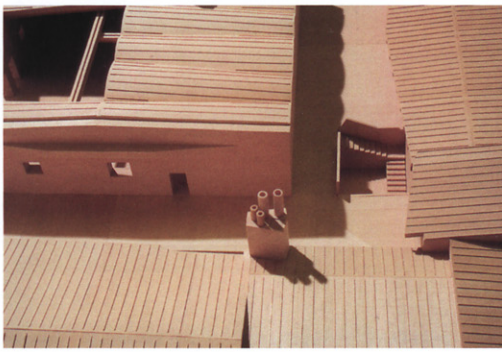
The tumuli of Uppsala. By José Ignacio Linazasoro

There are images which remain in ones memory. In an old art book there is a black and white photo, expressively enlarged, due to its the dark and pathetic tone. The Uppsala's Tumuli, illustrate a text about the art of the North barbarian villages. It is a green dessert skinned landscape far from any idyllic vision of Scandinavian landscapes. Symbol of the dramatic quality of a culture which reality, far from refuting it, confirms.

Located in the far end of an extensive plain and surrounded by a forested enclosure, the Uppsala's Tumuli, under the apparent natural form that a small group of hills suggest, constitute an important group of burials from the beginnings of the Middle Ages, in the still pagan Scandinavia. A Medieval church, of categorical geometry, constructed in the same place where the old pagan temple had been, contrasts with those undulating forms. This accumulation of strata, together with the essentiality and counter position among the geometric and natural forms, gives shape to a mythical and monumental place, typical of the Northern culture which, as in the great ancient cultures, appears associated ambiguously to nature. This highly melancholic landscape of the Scandinavian lands, reflects in it's tragic evidence of ancient and pagan cults, a proximity and yaerning of the South. Yearning linked to the Viking's raids and, in it's remote origins, to the huge masses of Nordic villages which, since pre-history, started a long journey all around Europe, until finally settling down in Greece or the Roman Empire, warmer and more productive lands.

The South would remain being, for the man from the North, the permanent war, cultural or commercial, reference, of all times. Through this secular link a landscape will be formed, as a result from the cultural mixture between the primitive Scandinavian culture and the western one; this will be the deep meaning of the Gamla Uppsala's tumulti. An archetype always based on the contrast between the "natural artificiality" from the North and the memory of the South, meeting point for cultivated, classical...references.

Modern Architecture did not avoid this tendency either. Before Alvar Aalto wrote about the Neapolitan patios or the Pompeya's peristyle due to their ambiguous condition of interior and exterior spaces, Östberg covered with a "velarium" a Venecian Piazza, in Stockholm, at the same time as he re-drew the place's topography by means of an undulating exterior pavement shape. Later on, the first Cemetery of Enskede Tender's proposal, Asplund and Lewerentz's, would arrive, in which the chapel's silhouette also emerges among the undulating landscape. Lewerentz will continue to develop the tension between geometry and nature in his next projects. First in Enskede, where the



Concurso del Cementerio de Enskede, de Asplund y Lewerentz, en la que también emerge entre el paisaje ondulado la silueta de la capilla. Lewerentz continuará desarrollando en proyectos sucesivos la tensión entre geometría y naturaleza. Primero en Enskede, donde la melancólica visión del acceso se basa en el contraste entre el paisaje ondulado de la colina y la “via sacra” (¿pompeyana?) que conduce a la Cruz del Crematorio, proyectado por Asplund. Pero, también, buscando un punto de encuentro entre el inestable suelo y el edificio, el contraste se muestra en la Capilla de la Resurrección, donde desaparece todo principio de basamento en la nave de la capilla o en el suelo del pórtico clasicista, ligeramente combado en forma piramidal, que parece sugerir el hundimiento del suelo ante el peso de las robustas columnas corintias carentes de plinto.

Lewerentz parece responder así al compromiso clasicista de Asplund en Enskede en un tono abiertamente melancólico, pero afirmando que la centralidad del clasicismo nunca podría ser ya recuperada, ni siquiera a través de la simplificación formal, como Asplund proponía, porque para Lewerentz el mundo que representaba habría perdido definitivamente su vigencia.

En sus últimas obras, el antiguo clasicista en los años veinte, insistirá todavía más en mostrar una arquitectura, a la vez que rotundamente moderna, intensamente intemporal, despojada por tanto de condicionamientos estilísticos. La intemporalidad de Björkhagen o Klippan roza incluso una intrahistoria de la arquitectura, próxima como está a una segunda naturaleza producida por la presencia del hombre.

En Klippan, obra densa de arquitecto viejo, el edificio se hunde en el terreno, aparentemente soportado en una inmensa artesa en el centro de un prado. Una construcción hermética desde tantos puntos de vista y llena de referencias al pasado. Recuerdos de viaje, tal vez a Oriente, al desierto. La iglesia, cuyo acceso se produce en rampa descendente, reproduce el mundo subterráneo de las catacumbas, atravesada puntualmente y en profundidad por rayos de luz natural y, al mismo tiempo, en un juego de paralelismos, quiere recordarnos el interior de naves industriales abandonadas: El suelo está bruscamente convulsionado por lo que, a través de una grieta, reaparece el agua aunque de forma misteriosa. Se trata de una pila bautismal y, sin duda, también del recuerdo del manantial que purificó el horrendo crimen de la doncella medieval, según la leyenda nórdica, pero, además, establece una referencia al basamento frágil de una tierra que, como la de Skandia, hizo de la madera el material habitual de sus constructores, pueblos marineros.

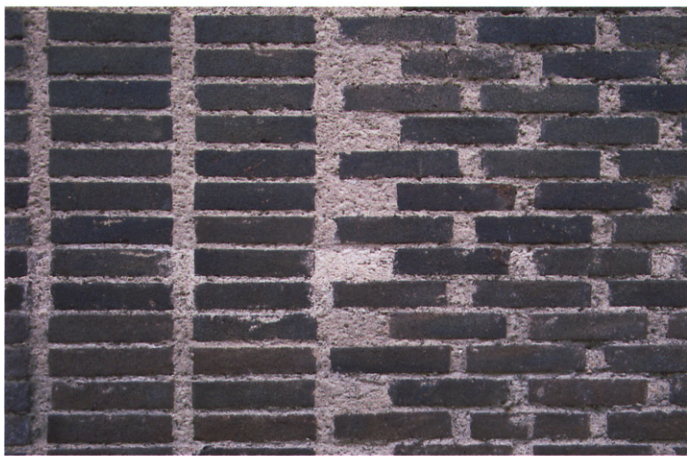
access's yearning vision is based in the contrast between the hill's undulating landscape and the “via Sacra” (Pompeyan?) which leads to the Crematory's Cross, projected by Asplund. Though also looking for a meeting point between the unstable floor and the building, the contrast is shown in the Resurrection Chapel, where all principle of basement in the chapel's nave or in the classicist door's floor disappears, slightly wringed in a pyramidal shape, which seems to suggest the subsidence of the floor under to the robust Corinthian plinth less column's weight.

Lewerentz seems to respond in this way to Asplund's classicist commitment in Enske, in an open yearning tone, though stating that the classicism's centre could never again be recovered, not even through formal simplification, as Asplund proposed, because for Lewerentz the world he represented would have definitely lost its validity.

In his last works, the ancient classicist from the twenties, will insist even more in showing an architecture, at the same time as categorically modern, as intensely extemporal, with its stylistic conditioners taken away. Björkhagen's or Klippan's extemporality even touches an architecture's intrahistory, close as it is to a second nature produced by the presence of man.

In Klippan, dense work of an old architect, the building sinks in to the land, apparently supported in an immense trough in a meadow's centre. An air-tight construction from so many points of view and full of references to the past. Travelling memories, perhaps to the East, to the desert. The church, whose access is a descendant ramp, reproduces the subterranean world of the catacombs, crossed at times and in depth by sunlight beams and at the same time, in a parallelisms game which wants to remind us of the interior of industrial warehouses. The floor is roughly convulsed and therefore, through a crack, the water reappears in a mysterious way. It is a baptismal font, and without a doubt, also the memory of the spring which purified the horrible crime of the medieval maid, according to the Nordic legend, but which also establishes a reference to the delicate base of a land which, like the Skandia one, made of timber its common material for its constructors, these being sailors.

The journey to Pompey, to which Lewerentz continuously returned during all his life, was the result of a meeting and of a cultural appropriation which would have allowed him to progressively choose a degree of essentiality with which to confront to the academic topics or fashion conventions. The author of the Resurrection Chapel and other classical pieces in the twenties, would discover in this way that lintel architecture was more than its orders, but rather expressed, above all, a deeper architectonic principle: that one with which the Greeks had instituted the architecture under the condition of durability and extemporality.



El viaje a Pompeya, a la que retornó continuamente Lewerentz a lo largo de su vida, fue el resultado de un encuentro y de una apropiación cultural que le habría permitido decantarse progresivamente hacia un grado de esencialidad con el cual hacer frente al convencionalismo de los tópicos académicos o de las modas. El autor de la Capilla de la Resurrección, y de otras obras clasicistas en los años veinte, descubriría así que la arquitectura adintelada no se reducía a los órdenes, sino que expresaba, ante todo, un principio arquitectónico más profundo: aquél con el que los griegos habían instituido la arquitectura desde una condición de permanencia e intemporalidad.

En el período de tiempo que separa los órdenes de la Capilla de la Resurrección y de la iglesia de Klippan se producirá una introspección en el problema. En Klippan los soportes se reducen a un enigmático pilar cruciforme y los dinteles a simples vigas metálicas en las que apoyan, a su vez, mediante enanos, las bóvedas tabicadas de la cubierta. Lewerentz consigue que apoyos y elementos apoyados conserven una expresividad que tecnologías convencionales les hubieran indefectiblemente negado. En un alarde de atavismo fundacional, el techo de la iglesia está formado por inmensas “tejas” e interiormente aparece afirmado y negado en su pesadez, como si los soportes parecieran por un momento innecesarios pero, por otra parte, resultarían imprescindibles. Esta afirmación del carácter retórico de la arquitectura llevará a Lewerentz a rechazar siempre toda solución tecnológicamente inmediata, decantándose por la más expresiva, aun a costa de duplicar elementos arquitectónicos o puramente constructivos. Por eso, cuando el suelo vuelve a hundirse y a plegarse en el patio de Klippan, el pasamanos se hunde con la escalera, mientras que la barandilla de protección se duplica. En el kiosco de las flores de Malmö, el voladizo se construye independientemente de la cercha interior que tecnológicamente lo permitiría con sólo prolongarla.

Pero más allá de este cuestionamiento de los orígenes en su esencial comunidad, arquitectura y naturaleza se muestran pensionadas en un equilibrio inestable: mientras Lewerentz nos explica en su decantación del pasado la naturaleza de la arquitectura, el suelo parece moverse sobre unos fundamentos inexistentes. La grieta de Klippan cuestiona la solidez de la pesada fábrica de la iglesia, casi monolítica. Desde esa grieta enigmática, se marca, además, y mediante el goteo del agua que rebosa en la venera, el ritmo seco y continuo de un reloj de agua. Es el indefectible e implacable discurrir que acosa los fundamentos mismos: el paso del tiempo mediante el que la arquitectura revierte a la naturaleza en forma de ruina.

La reflexión final, como remedio al olvido, razón última por la que la arquitectura fue creada, aparece sugerida finalmente en Klippan por el viejo arquitecto, que evocando al filósofo presocrático en una intensa metáfora retorna de nuevo a la artificialidad y al frágil equilibrio de los Túmulos de Uppsala.

In the period of time which separates the orders of the Resurrection's Chapel and the Klippan church, an introspection in the problem will take place. In Klippan the supports are reduced to a enigmatic cross section pillar and the lintels to simple metallic beams on which, the walled up vaults of the roofing rest, thanks to tiny pillars. Lewerentz achieves that the supportive elements and supported ones keep an expression that conventional technologies would have definitely failed at. In a foundational atavism show off, the ceiling is made up of huge “tiles” and from the interior its asserted and denied in its weight, as if the supports looked for an instant unnecessary but, in another way, fundamental. This assertion of the architecture's rhetoric character will lead Lewerentz to always refuse any immediate technical solution, preferring a more expressive one, even if it implies having to double architectonic or constructive elements. That is why, when the floor sinks and folds again in Klippan's patio, the handrail sinks with the stairs, whereas the protection guardrail is duplicated. In the Flower Kiosk in Malmö, the projection is constructed independently from the interior truss which technically, would allow it by just prolonging it.

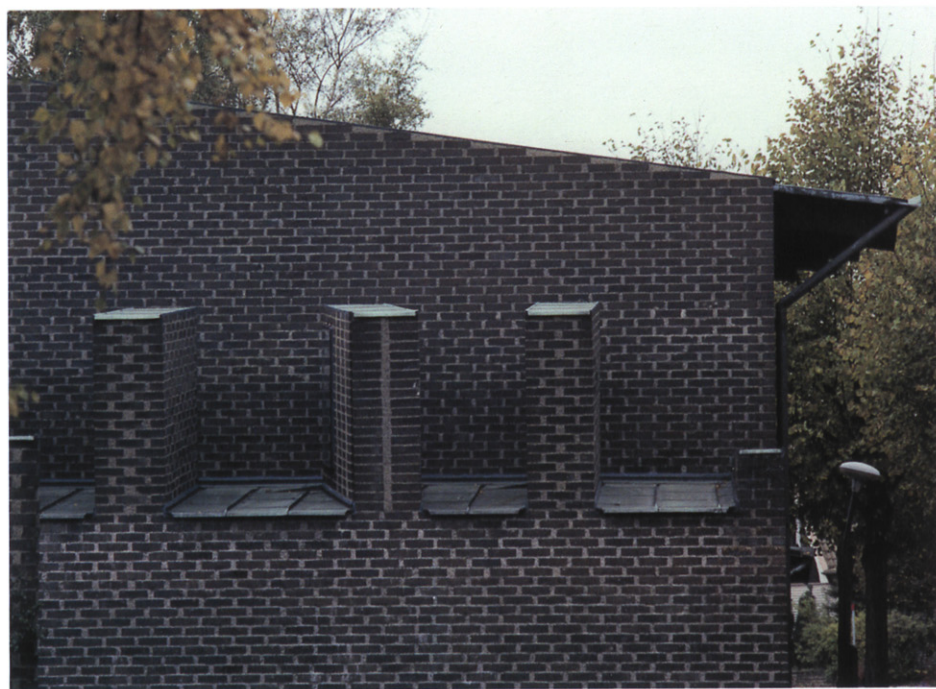
But above this questioning about the origins in its essential community, architecture and nature are shown pending in an unstable balance. While Lewerentz explains to us in his past choice architecture's nature, the floor seems to move over inexistent foundations. Klippan's crack questions the solidity of the heavy church's masonry, almost monolithic. Since that enigmatic crack, a dry and continuous rhythm of a water clock is marked by the drops which overflow in the “venera”. It's the indefectible and implacable flow which hounds the foundations themselves: The passing time according to which architecture reverts to nature in form of a ruin.

The final reflexion, as a remedy to oblivion, the very last reason for which architecture was created, appears finally suggested in Klippan by the old architect, who recalling the pre-Socratic philosopher, in an intense metaphor, returns again to artificiality and to the delicate balance of the Uppsala's Tumuli.

La lectura total del complejo nunca es posible; es a través de una multiplicidad de encuadres como conseguimos hacernos una idea del edificio y del lugar. A esto contribuye la autonomía del volumen del santuario que podemos circundar perfectamente.

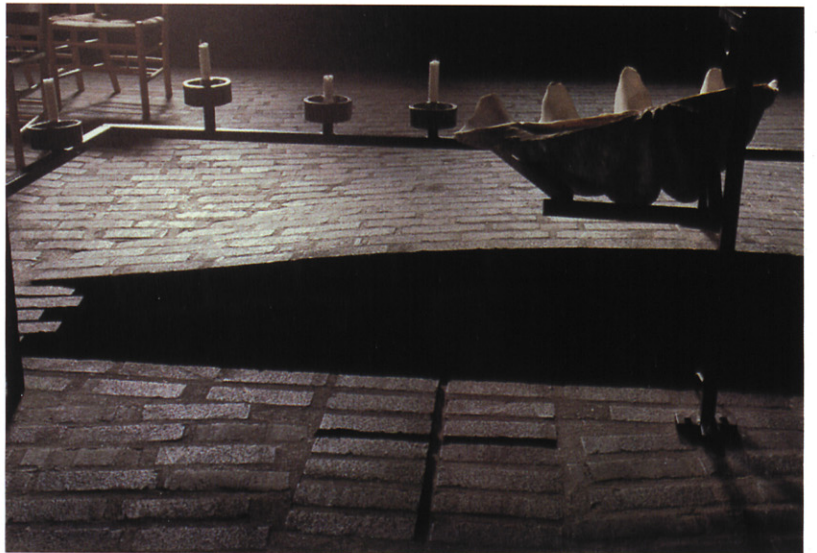
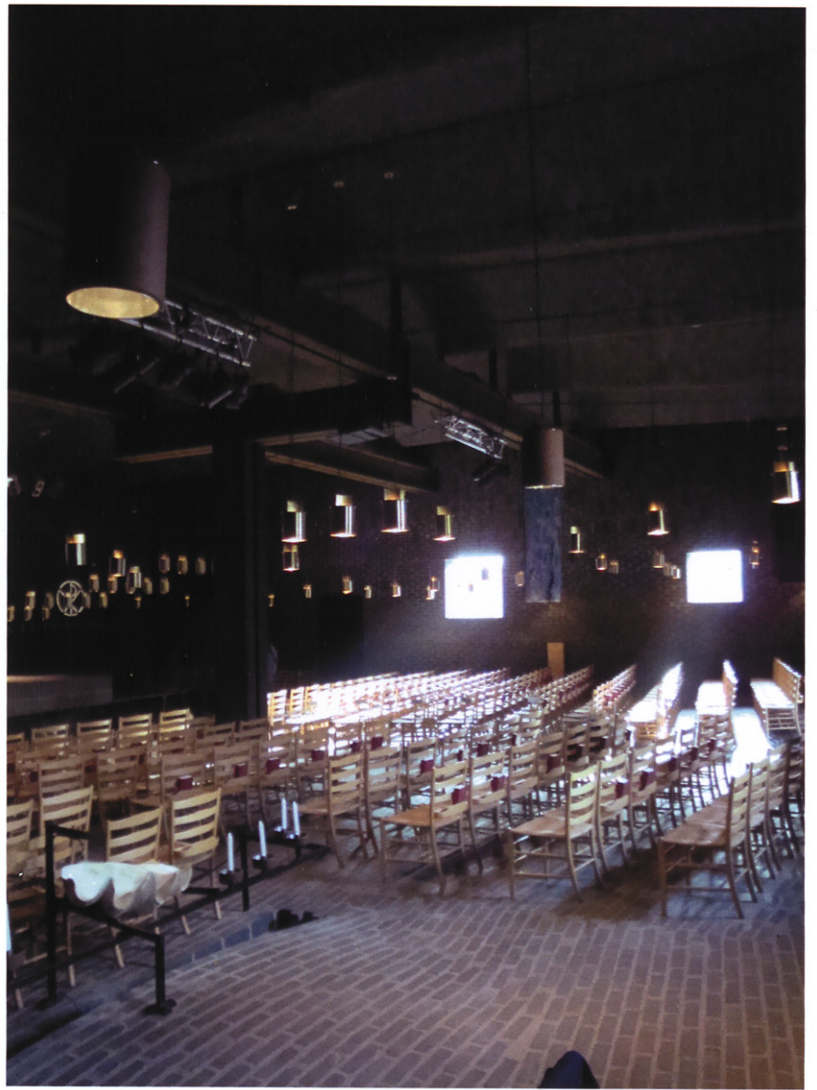
A simple reading of the complex would never be possible; only by sizing it up from numerous perspectives can one really take in the building and its settings. The sanctuary's spatial independence adds to this further, as we can easily walk right around it.





Lewerentz define un material, el ladrillo, y se da unas reglas que aplica rigurosamente: lo usará para todos los propósitos: pavimento, muro, bóveda, altar, púlpito, asiento...

Lewerentz began by selecting a material: brick, and set himself a series of rules which he applied rigorously. He then went on to use it for purposes: floor, wall, vaulted ceiling, altar, pulpit, settlement...



Observemos esta imagen: Lewerentz trabajando en su estudio. Se trata del pequeño espacio que el arquitecto adaptó como lugar de trabajo en su nueva vivienda al mudarse a Skanör, en el año 1956. Los problemas de salud de su esposa provocaron que Lewerentz dejase la fábrica que durante dieciséis años había dirigido en Eskilstuna, al oeste de Estocolmo, para mudarse al sur de Suecia¹.

Es difícil calibrar con exactitud la fecha en la que fue tomada la imagen. Desde luego entre 1956, año en el que llega a Skanör, y 1970, fecha en la que, tras fallecer su mujer, decide mudarse a Lund. Por la apariencia de Lewerentz y por el material que maneja en su mesa bien podría ser de finales de los años sesenta, última época en la que el arquitecto vivió en Skanör. Por las fotografías en blanco y negro que Lewerentz estudia sobre su mesa, que se corresponden con distintos proyectos del propio arquitecto, la imagen bien podría ser de fechas próximas a 1966. Un año después una exposición itinerante, *The work of Sigurd Lewerentz*, mostró el trabajo del arquitecto en las ciudades de Aarhus, Copenhagen, Munich, Estocolmo y Lund. En ese mismo año, Lewerentz acaba de construir la iglesia de San Pedro en Klippan. Por lo que fue en este pequeño espacio donde se dibujó el proyecto de la iglesia. Fue en este lugar donde Lewerentz tejió ladrillo a ladrillo los muros y suelos de San Pedro.

Situado en el ático de su vivienda familiar, el improvisado estudio tenía acceso desde el jardín, a través de un empinado tablón, que puntualmente ganaba en anchura para permitir el acceso de la silla de ruedas de su mujer. El espacio era pequeño y tremendamente bajo, hasta el punto de tener que agacharse para poder acceder a él².

En la imagen, Lewerentz aparece recostado sobre su mesa de trabajo. La situación parece relajada y espontánea. Viste una chaqueta cómoda, camisa blanca y mantiene sus dos manos ocupadas. La fotografía retrata el instante de una conversación aparentemente tranquila³. Lewerentz lleva el modelo de gafas oscuras que desde finales de los años treinta mantendría durante toda su vida. Con su mano derecha apunta nerviosamente sobre un papel en blanco mientras su mano izquierda aguanta un puro recién encendido.

El tablero de su mesa es pequeño. Parece que su brazo lo puede abarcar completamente, que todos los objetos que cubren la mesa se encuentran a la distancia de su mano. La mesa aparenta ser baja: sobre ella se acentúa la creciente curvatura del arquitecto. El tablero es de madera de pino maciza. Un papel blanco mal recortado lo cubre prácticamente por completo. Sobre la mesa, distintos objetos aparecen al azar. No son muchos, pero sí se extienden de manera desordenada sobre la mesa de trabajo. Parece que Lewerentz organiza una serie de imágenes de su propia obra. La mayoría de los objetos que aparecen sobre la mesa son fotografías en blanco y negro de gran formato. En el lateral más próximo al objetivo de la cámara se apoya un cuenco metálico con un pequeño relieve, oscuro y vacío. En el vértice del tablero, casi inadvertido, se esconde un cuaderno de tapas blancas. Junto a él, una botella de whisky abierta aunque sobre la mesa no aparezca ningún vaso. En el extremo opuesto de la mesa una regla de dibujo recorre todo el borde. Próximo a Lewerentz, frente a él, un montón de papeles blancos se amontonan sobre el tablero. A su izquierda, un plato hexagonal con distintos tonos recoge el trozo de papel con el que se ha encendido el cigarro. Si son muchas las cosas que aparecen sobre la mesa, pocas son las que se aprecian alrededor. Detrás del arquitecto, una tumbona de barco construida en madera prácticamente pasa inadvertida por el humo de la habitación. Por encima del arquitecto asoma la viga de madera que soporta la cubierta. El cable que alimenta la lámpara se enrolla desordenado abrazando la viga. Desde allí, el manito deja caer libremente el borde del cable hasta la base del flexo. Sobre las paredes del fondo únicamente aparece un pequeño cuadro con una imagen de un proyecto del arquitecto: el concurso organizado en 1932 de ordenación del distrito de *Nerremalm* de Estocolmo.

Pero, ¿esconde esta habitación algo más de lo que se ve a simple vista? Es evidente que no es el estudio de un arquitecto al uso. ¿Quizás Lewerentz esconde en el ambiente de su estudio buena parte de su manera de ver la arquitectura? Sobre la imagen de su estudio de Skanör, ¿aparecen claves sobre las que estudiar su obra? Y, en particular, ¿la iglesia de San Pedro, nacida en ese lugar, se contamina de este ambiente?

Por detrás de la figura del arquitecto aparece un papel en blanco colgado y mal doblado. Junto a él un tablero de madera parece tapar la única ventana del habitáculo: la única posible fuente de luz natural. El papel de aluminio que cubre todo el fondo de la imagen refleja levemente la luz que parece entrar indirectamente a través de la ventana.

La lámpara del flexo e, incluso, el reflejo de ésta sobre el aluminio, mantiene la misma intensidad que la luz que entra desde la ventana. El reflejo en el aluminio es tan intenso

Let's have a look at this image: Lewerentz working in his studio. It's the small space which the architect adopted as a working place, in his new lodging, when he moved to Skanör, in 1956. His wife's health problems made Lewerentz leave the fabric, which for sixteen years he had directed, in Eskilstuna, West of Stockholm, in order to move to the South of Sweden¹.

It is difficult to calibrate with accuracy the date in which the picture was taken. Surely between 1956, year in which he arrives in Skanör and 1970, date in which, after his wife perished, he decides to move to Lund. Due to Lewerentz's appearance and the materials he handles on his table, it could have perfectly been taken in the late seventies, last period in which the architect lived in Skanör. Due to the black and white pictures that Lewerentz studies on his table, which correspond with some of the architect's own projects, the image could easily date from sometime near 1966. One year later, an itinerant Exhibition named *"The work of Sigurd Lewerentz"*, showed the architect's work in the cities of Aarhus, Copenhagen, Munich, Stockholm and Lund. In that same year, Lewerentz finished constructing Saint Peter's Church in Klippan. Therefore it was in this small space, where the church's project drawings were done. It was in this place where Lewerentz knit brick by brick Saint Peter's walls and floors.

Located in the family home's attic, the improvised studio had access from the garden, through a steep board, which at some points gained wideness to allow the access of his wife's wheel chair. The space was so small and so low that it was necessary to duck in order to enter².

In the image we can see Lewerentz leaning over his working table. The situation seems relaxed and spontaneous. He is dressed with a comfortable jacket, white shirt and keeps his hands busy. The photograph portrays an instant in an apparently relaxed conversation³. Lewerentz wears the glasses' model which he started to wear in the late thirties and which he would wear all his life. With his right hand he nervously jots something down on a blank piece of paper, while his left hand sustains a recently lit cigar.

His table board is small. It seems as if he could get his arm around it, that all the objects which are laid on it were at hand. The table looks quite low: Over it the architect's growing curvature is highlighted. The board is made of solid pine tree wood. A white paper, roughly cut, covers it almost completely. On the table we can see different objects which seem to appear by chance. They aren't many but, they are laid in a disorganised way on the working table. It seems that Lewerentz is arranging a series of images from his own work. Most of the objects which appear on the table are big scale black and white photographs. On the side closest to the lens, a metallic basin lays with a small relief, dark and empty. On the board's edge, almost unseen, lays a notebook with white covers. Next to it, an open whisky bottle, though there are no glasses on the table. On the opposite side, a drawing ruler covers the whole edge. Near Lewerentz, in front of him, a lot of white papers are accumulated on top of the board. To his left, a hexagonal green plate, in different tones, gathers the piece of paper with which he has lit his cigar. If there are a lot of things on the table, there are very few around it. Behind the architect, a wood deck lounge is almost unseen due to the smoke in the room. The wood beam which supports the roofing is seen above the architect. The cable which feeds the reading lamp is rolled untidily around the beam. From there, the bunch allows its end to hang freely reaching the lamp's stand. On the back walls there is only a little picture with the image of one of the architect's projects: The tender which took place in 1932 for the Nerremalm district's planning, in Stockholm.

But, Is there something more to the room, other than what we can see at first site? It's obvious that it is not the studio of an ordinary architect. Might Lewerentz hide in the studio's atmosphere a great deal of how he sees Architecture? In the image of his studio in Skanör, are there any keys with which to study his work? And in particular, Was Saint Peter's church contaminated with this atmosphere?

Behind the architect's figure a roughly folded white paper hangs. Next to him, a wooden board seems to block the only window in the premises: the only source of day light. The aluminium paper which covers the back of the image reflects, slightly, the light which seems to enter indirectly through the window.

The reading lamp light, and even its reflection on the aluminium, has the same intensity as the one that comes through the window. The reflection in the aluminium is so intense that it could have been the one of a lamp. The artificial and natural light are confused in one, in the same way as in Saint Petri, specially in the long Scandinavian Autumn and Winter seasons.

Everything shown in this image is at hand. The tobacco smoke helps making the air more dense: the little air which the studio has. Lewerentz's studio is dark and close, dense and airless. The illuminated back's evanescence keeps the room in a tense half-light. The same tense half-light that feeds the interior air of Saint Peter's church.

¹ The apartment where he lived in Eskilstuna was located in the upper floor of the factory which Lewerentz had bought to produce stainless steel carpentries under the patent named IDESTA. Although Lewerentz had been working with various lettering and carpentry's

que bien podría pasar también éste por una lámpara. La luz natural y la artificial, al igual que en San Pedro, especialmente en las largas épocas del otoño e invierno escandinavos, se confunden en una.

Todo aquello que aparece en esta imagen está a la distancia de una mano. El humo del tabaco ayuda a hacer más denso el aire: el poco aire que contiene el estudio. El estudio de Lewerentz es oscuro y cercano, denso y sin aire. La evanescencia del fondo iluminado mantiene todo la habitación en una tensa penumbra. La misma tensa penumbra que alimenta el aire interior de la iglesia de San Pedro.

¹ El apartamento donde vivían en Eskilstuna se encontraba en la última planta de la fábrica que Lewerentz había comprado para producir carpinterías de acero inoxidable bajo el nombre de la patente IDESTA. Aunque Lewerentz venía trabajando con varias patentes de rótulos y carpinterías desde 1929, no es hasta 1943, cuando decide mudarse a Eskilstuna. La primera idea fue la de buscar un alojamiento próximo a la fábrica. Al no encontrar alguna vivienda que satisficiera sus necesidades, decide acomodar su estudio y vivienda en la última planta de la fábrica². Con el tiempo la incomodidad del apartamento, que no facilitaba la subida y bajada desde el jardín que rodeaba por dos de sus lados a la fábrica provocó que, Etty, la mujer del arquitecto, que empezaba a padecer problemas de movilidad, no saliese prácticamente de casa.

² Janne Ahlin describe la vivienda y el estudio que la familia Lewerentz adquirió en Skåne en su libro *Sigurd Lewerentz, architect*. Editorial Bygghälsan, op. cit., pág. 178 y 179.

³ En la imagen original que se guarda en el Museo de Arquitectura, Lewerentz aparece conversando con uno de sus colaboradores. Los dos aparecen tranquilos. Aparentan una conversación distendida que los dos mantienen fumando. Lewerentz fuma un puro, mientras que su colaborador lo hace en pipa.

patents since 1929, it is not until 1943, that he decides to move to Eskilstuna. The first idea was to find lodging near the factory. He didn't find one that could respond to his necessities, so he decided to set up his studio and home in the factory's upper floor. After some time, the apartment's discomfort, which hindered the going up and down from the garden that surrounded two sides of the factory, made Etty, the architect's wife, who started having movement problems, hardly ever leave the place.

² Janne Ahlin describes in her book, *Sigurd Lewerentz architect*, the lodging and the studio that the Lewerentz family acquired in Skåne. Publisher Bygghälsan, op. cit., pag 178 and 179

³ In the original image which is kept in the Architecture's Museum, Lewerentz is having a conversation with one of his collaborators. They both seem relaxed. They seem to be having a distended conversation while both are smoking. Lewerentz smokes a cigar whereas his collaborator smokes in a pipe.

