

Un Altar en la Naturaleza

La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957

Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz

1. Introducción.

En el mes de Septiembre del 2000 varios estudiantes de arquitectura de Valladolid realizamos un viaje a Finlandia, con la intención de impregnarnos de la obra de Alvar Aalto y disfrutar de un paisaje nórdico de lagos y árboles otoñales de singular belleza. Un día el autobús nos dirigió a Otaniemi. Desparramados en grupos reducidos fuimos disfrutando libremente del lugar y sus diferentes sorpresas: la mayor, una pequeña capilla encontrada casualmente en medio de los árboles; silenciosa, provocó nuestro sosiego; extraordinariamente sencilla, suscitó nuestra admiración.

A la vuelta de ese viaje indagamos sobre esta obra, y supimos que la capilla original, creada por los arquitectos Heikki y Kaija Siren en 1957, había sido destruida en un incendio en 1976 y reconstruida con absoluta fidelidad dos años después. Tan solo se salvaron del fuego las paredes posteriores, cuyas tonalidades ennegrecidas recuerdan hoy ese triste episodio del templo. Pretendiendo ahondar en el proyecto, enviamos una carta a la dirección de sus autores que Jukka Siren, hijo de la pareja y arquitecto también, respondió amablemente. A partir de esa mágica visita y la información recibida nació la ilusión por ir descubriendo los simbólicos secretos de esta sugerente obra y poder ponerlos en práctica algún día¹.

2. Otaniemi. Vínculos Nórdicos con el Paisaje

“Soy un puro hombre montañés. El bosque es mi elemento.

Durante los años sesenta tenía que huir al campo de vez en cuando, enterrar los pies en el suelo y permanecer erguido como un pino,

1. Este documento parte de un trabajo para la asignatura “Arquitectura Nórdica” (impartida por Julio Grijalba y José Jové), perteneciente a los cursos de Doctorado, *Contemporaneidad y Modernidad en la Arquitectura*, organizado por el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la ETSAV, en el año 2002. Con este escrito, fruto de aquel primer trabajo con revisiones posteriores, agradecemos al finlandés su buena disposición e inestimable ayuda, así como las sugerencias de los profesores que tutoraron las páginas iniciales, las reflexivas investigaciones sobre espacios religiosos de Paloma Gil, las fotografías nuevas que nos facilitó Daniel Villalobos, y la mirada siempre atenta y respetuosa hacia el paisaje de Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Ramón Rodríguez Llera que, desde la práctica y la teoría, se han esforzado siempre por poner en valor esa labor silenciosa que la arquitectura puede ejercer sobre el paisaje

escuchando lo que la tierra pudiera contarle a la planta de mis pies...

Este tipo de contacto con la tierra es una absoluta necesidad; sin él no podría haber funcionado en absoluto..."².

Estas palabras del arquitecto Aarno Ruusuvuori describen el intenso sentimiento de un hombre finlandés hacia el bosque. Russell Walden, en el libro *Finish Harvest*, escribe sobre ese bosque que late en muchas construcciones de este país y, de manera muy especial en la Capilla de la Universidad Técnica de Otaniemi; una obra con la que sus autores parecen susurrar esas mismas palabras. Heikki (1918- 2013) y Kaija Siren (1920- 2001) fueron un matrimonio de arquitectos, de larga trayectoria profesional, cuya obra atravesó por etapas diferenciadas. Durante sus primeros años trabajaron en Helsinki con el padre de Heikki, el arquitecto Johan Sigfrid Siren, quien trataba de expresar en sus obras los valores de continuidad y permanencia, así como la estabilidad monumental del clasicismo. En 1949 el joven matrimonio abrió su propio estudio en Helsinki³. Ese mismo año se celebró un concurso para realizar la urbanización de Otaniemi, que ganaron Alvar y Aino Aalto con el lema *Ave Alma Mater*, quedando en segundo lugar el proyecto realizado por los Siren con Aarne Nervi. De sus numerosas estancias en Massachussets como profesor invitado, Alvar Aalto adquirió el gusto por el modelo anglosajón de campus universitario, y así lo desarrolló en Otaniemi. Su plan comprendía un amplio conjunto de edificios jerarquizados topográficamente, que se articulaban mediante espacios abiertos y de circulación. (Fig.1.) De la mano del finlandés fluyeron sus características formas de abanico, serpentinas y espacios que llevaban a una mística relación con la naturaleza. El lugar invitaba a ello de una manera muy especial: Espoo era un área de gran belleza natural, relativamente virgen, y el distrito de Otaniemi, situado en las orillas de la Bahía de Laajalahti, era un atractivo paisaje de rocas de granito, pinos, píceas y abedules. Por ello, el plan de Aalto ponía su acento en la preservación de las condiciones naturales, algo que paradójicamente le ocasionó ciertas críticas: algunos de los arquitectos más jóvenes denominaron su proyecto "Stone-Age planning"⁴. Pero estos comentarios no afectaron al arquitecto, quien

2. Marja- Riita Norri, "Aarno Ruusuvuori. La luz y el bosque", *Monografías AV* n. 55, p. 80.

3. El estudio de los Siren abrió posteriormente distintas sedes en Austria, Finlandia y Suiza. Valiosos representantes del racionalismo finlandés, su obra inicial mantiene un constante diálogo con la naturaleza y confiere a cada edificio un carácter intimista, que parece diluirse en obras posteriores, de mayor escala, realizadas en otros países.

4. Schildt Göran, *Alvar Aalto: The Mature Years*. Nueva York: Rizzoli, 1991, p. 285. Cit. en Russel Walden: *Finnish Harvest*, p. 39.



1 Otaniemi: A. Aalto, edificio principal del Campus Tecnológico de Otaniemi (1949-1955); R & R Pietilä, Dipoli, 1961-1966/ H & K Siren, “Servin Mökki”, restaurante de la Tech Town, 1952. [a.c.WALDEN, Russell: *Finnish Harvest.*/ b.CONNAH, Roger: *Reima Pietila. Centro Dipoli. Otaniemi.*]

en 1953 ya tenía el encargo oficial de realizar el proyecto de la edificación principal. Ésta, la única desarrollada completamente por él, consistía en un juego equilibrado de volúmenes en ladrillo rojo oscuro, granito negro y cobre que, especialmente en el Aula Magna, muestra la influencia de sus viajes a la Europa Clásica y en concreto de las ruinas del Teatro de Delphos, visitadas en 1953⁵. A pesar de que a Aalto le hubiera gustado realizar la totalidad del campus, Kaija Siren ha relatado que en el transcurso de una de las conferencias impartidas por el maestro, mientras se estaba considerando la realización de los edificios residenciales, en un momento en el que creía el micrófono apagado, se le pudieron escuchar las palabras: “Dejad que los hagan los jóvenes”⁶. Independientemente de si este comentario informal fue decisivo, lo cierto es que dos matrimonios de arquitectos comenzaron a trabajar en Otaniemi, dentro del plan general concebido por Aalto.

Una de esas parejas la conformaba los Siren, a quienes les encargaron primero una sauna para estudiantes, un restaurante y tres torres residenciales. Posteriormente, como veremos, fruto de un concurso, realizarían la pequeña capilla. También como resultado de un concurso en el que Aalto formaba parte del jurado, los arquitectos Reima y Raili Pietilä llevaron a cabo la Sede del Sindicato de Estudiantes, conocido como *Dipoli*, entre 1961 y 1966. Ambos equipos integraron sus edificios en el paisaje, aunque cada uno siguiendo su propio estilo e imprimiendo el carácter finlandés a través de dos expresiones muy distintas.

Dipoli, con el lema “la marcha de los hombres de las cavernas”⁷, se configura como un espacio plástico en sugerente continuidad con

5. J. M. Jové Sandoval, *Alvar Aalto: proyectando con la naturaleza*, pp. 253- 291.

6. Fax que envía Kaija Siren a Russell Walden, el 17 de Mayo de 1994, tal y como relata el autor en el citado libro.

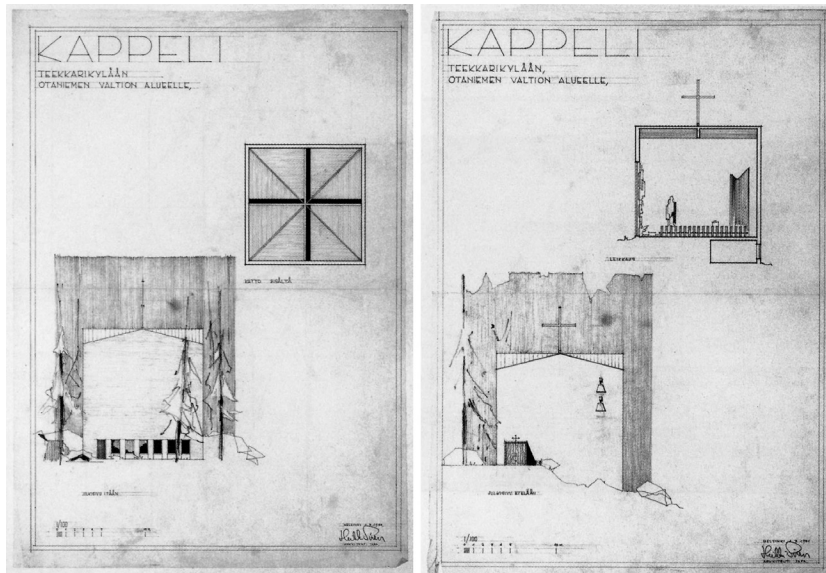
7. Roger Connah, *Writing Architecture, Fantomas, Fragments and Fictions*, p. 451.

la naturaleza. La obra convierte en propias las formas del lugar. La línea quebrada de la fachada y las rotundas cubiertas del edificio responden al perfil abrupto circundante. Las rocas, dispersas en el paisaje, trepan incluso irrumpiendo en el interior. Metamorfoseado entre la regularidad y la forma libre, Dípoli se pronuncia contundente y sus espacios escultóricos, de huella expresionista, se presentan como vigorosas cavernas.

Las obras de los Siren en Otaniemi se relacionaban con el paisaje de una manera muy distinta: si la escultural cueva de Pietilä parecía pretender eclipsar los edificios de Aalto, Heikki Siren, junto con Martti Melakari, proyectaron silenciosamente sus edificios conviviendo con los árboles de la zona norte de Otaniemi. Entre ellos destacaba el restaurante, Servin Mökki, construido en madera en 1952, presumiendo de una amplia pared de vidrio en orientación sur, que parecía anticipar el proyecto del santuario (Fig. 1).

Con las intervenciones de Aalto, los Pietilä y los Siren, podemos encontrar en Otaniemi las tres maneras de entender la relación entre naturaleza y arquitectura que recoge Fabrizio Tucci en su artículo “Naturaleza y Memoria en la Arquitectura Finlandesa”. Como el autor explica, existe en todo hombre un sentimiento, más o menos latente, de amor y pertenencia a la naturaleza, que la arquitectura es capaz de expresar mediante distintos procedimientos. El primero, “el racionalismo naturalista”, emplea formas puras y simples que dan la oportunidad de hacer sentir al hombre la diversidad del ambiente natural. Dentro de esta postura el autor señala a Mies van der Rohe, los Siren, y Tadao Ando. El segundo planteamiento, “la arquitectura orgánica”, protagonizada por Frank Lloyd Wright y los Pietilä, pretende en cambio dar continuidad a la naturaleza, expresarse con sus formas y participar de ella. Una tercera posición, encabezada por maestros como Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz y Alvar Aalto, realiza la arquitectura desde una objetividad y pureza fascinante, desviándose de la informalidad presente en la naturaleza.

Los Siren defienden así la profundidad de la primera de las tres posiciones:



2 Heikki Siren: Propuesta inicial para la Capilla de Otaniemi, 1951. [VVA, Capilla de Otaniemi: Heikki & Kaija Siren]

“Basta un fragmento puro y libre, ligeramente ondulante para demostrar el deseo de tolerar, por capricho, lo innato de la diversidad humana. Todavía, el mejor ejemplo de la integración con la naturaleza se encuentra en la interacción de las colonias clásicas y sus restos, tras la proporción perfecta y la expresión sobria de las formas y lo pletórico que surge de las formas no domesticadas.

La Casa Farnsworth de Mies van der Rohe es un buen ejemplo, en el que este efecto de contraposición es brillantemente ilustrado. El amor del arquitecto por la naturaleza, y su empeño hacia ésta, le tienta a organizar la relación de los espacios, la apertura, la luz y la sombra”⁸.

3. La Capilla del Bosque en Otaniemi.

3.1. La huella de Bryggmann.

Con la recién acabada vivienda de Mies en la cabeza (1950), y con los objetivos de “contraponer las formas, organizar los espacios, las luces y las sombras” e integrarse íntimamente en la naturaleza,

8. Fabricio Tucci, “Natura e memoria nell’architettura finlandese/ Raili e Reima Pietilä”, p. 63.

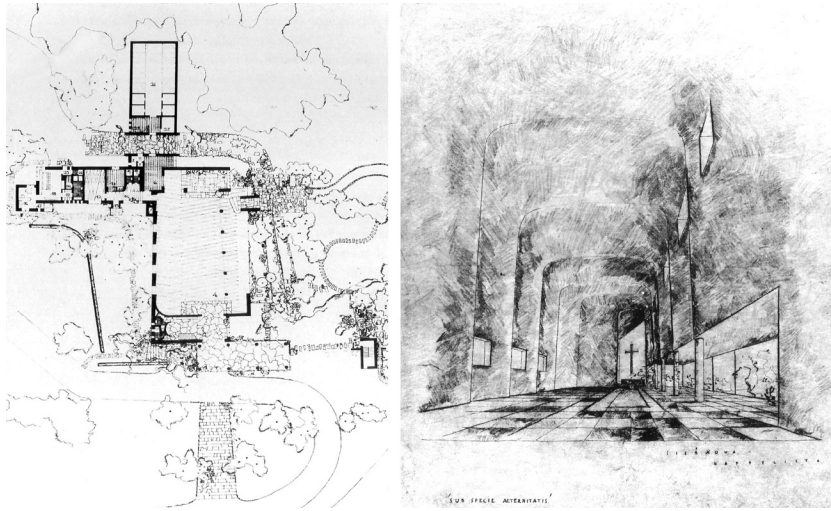
los Siren comenzaron a forjar la que sería su obra más reconocida internacionalmente. Pero el proceso no fue inmediato. La larga lucha para realizar esta obra empezó en 1951, cuando la pareja recibió instrucciones de comenzar a proyectar “una capilla luterana para el Campus”.

La primera propuesta, firmada por Heikki Siren, era una construcción en ladrillo, que partía de un cuadrado de trece metros y medio. En esta manera de concebir el proyecto, los arquitectos se acercaron al pensamiento de Kahn. Para él, la concepción de figuras antecede a la función: las actividades son consideradas posteriormente como verificación de un acto intuitivo. En el análisis racional de las formas, Kahn distingue la capacidad estática que proporciona el cuadrado, frente a la intención de movimiento y recorrido que sugieren las longitudinales y alargadas⁹. Buscando la meditación y quietud, los Siren optaron inicialmente por la disposición asimétrica de una planta cuadrada. El alzado sur presentaba un desnivel considerable, que se aprovechó para crear un espacio inferior independiente. El acceso, descentrado, se producía desde la parte superior, expresándose a través de un pequeño volumen cúbico: único elemento que sale de la estricta geometría del templo, para acoger a los fieles. El espacio interior se intuye puro y honesto, destacando exclusivamente una gran vidriera que se abre al oeste, única fuente de luz de la capilla, que permite la comunicación directa con los árboles del bosque (Fig. 2).

Esa propuesta inicial de los Siren es claramente deudora de la Capilla que Erik Bryggman había construido, entre 1938 y 1941, para el Cementerio de Turku; si bien en ésta, se empleó la longitudinalidad para dar cierto protagonismo a los recorridos. Bryggman escogió como lema de su proyecto una frase de Baruch de Spinoza, el racionalista holandés del siglo XVII, cuya filosofía parte de la identificación de Dios con la naturaleza (*Deus sive natura*), hasta convertirse en el mayor exponente moderno del panteísmo. Las palabras elegidas, *Sub specie aeternitatis*¹⁰ (desde la perspectiva de la eternidad), procedían de un emblema filosófico que hace referencia a la dimensión cósmica del espacio y el tiempo, sin perder de vista la futilidad humana. El autor incorporó

9. Paloma Gil, *El Templo del S. XX*, p. 92.

10. Janey Bennet, “Sub Specie Alternatis. La Capilla de la Resurrección de Erik Bryggman”, pp. 190- 249.

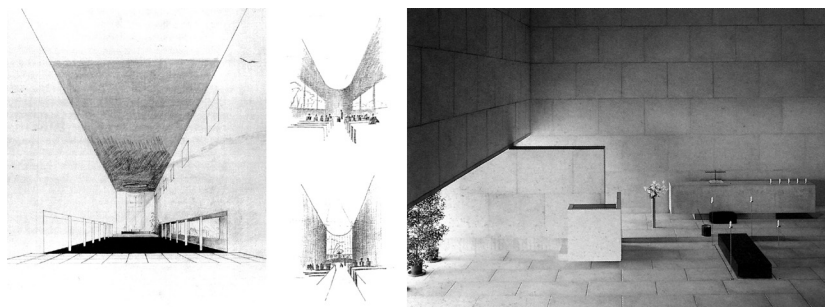


3 E. Bryggman: Capilla para el Cenmenterio de Turku, 1938-1941. [VVA: Erik Bryggman architect, 1891- 1955]

esa expresión en la parte inferior de todos los planos y croquis iniciales, y así puede observarse en uno de los dibujos en los que detalla el espacio interior (Fig. 3). La mano de Bryggman revela, con un expresivo trazo multidireccional, la importante labor que la luz y la escala ejercen para cualificar su capilla, repleta de profundas alegorías. La imagen se mantuvo prácticamente intacta en el proyecto construido, alterándose tan solo las proporciones y resolución formal del altar. Los diferentes elementos de la capilla se corresponden con las distintas fases de los rituales. Tan sólo una nave, cubierta con una bóveda rebajada, conforma el cuerpo de la iglesia e imita la disposición asimétrica del pórtico. Permite el acceso de los fieles por uno de sus extremos, dejando los bancos a su izquierda simbólicamente girados. A la derecha, la nave permanece flanqueada por cinco columnas, que dirigen las miradas hacia un paño de vidrio lateral y, como dice W. Curtis, a una “hipnótica previsión del Jardín del Paraíso situado más adelante”¹¹. Al final de ese extraño cuerpo permeable, de altura más humana, irrumpe un prisma de piedra: una simbólica puerta de paso desde este mundo al otro. La percepción de la naturaleza, que entra a formar parte del espacio interior, completa una situación de tensión y dinamismo, provocada por la singular forma de la nave y por la disociación entre

11. William Curtis, “Eric Bryggman. Entre dos tradiciones”, *Monografías AV* núm. 55, p. 47.

4 E. Bryggman: Dibujo presentado al concurso de la Iglesia en Sortavala, 1929/ S.Lewerentz: Bocetos para la Capilla Djursholm, 1933/ P. Pitkanen: Capilla de la Santa Cruz. Turku, 1967. [VVAA: Erik Bryggan architect, 1891- 1955/ AHLIN, Jahne: Sigurd Lewerentz, architect: 1885 – 1975/ TEMPEL, Egon: Nueva Arquitectura Finlandesa]



su simétrica concepción exterior y la asimétrica interior. El núcleo del altar está desplazado y cae teatralmente sobre él un intenso rayo de luz que llega desde una fuente oculta y, no casualmente, tras la “Puerta de la Esperanza”¹²; algo que el autor había experimentado parcialmente en la Capilla Mortuoria de Pairanen con anterioridad. Como señala Paloma Gil, lo que hace Bryggman con el paño acristalado es provocar una lectura simbólica mediante la presencia del exterior en el interior: el bosque que se ve desde el lugar del duelo representa la esperanza en la resurrección. Todo el camino recorrido, iniciado con el procesional ascenso desde el cementerio, seguido por la puerta principal hasta la que se encuentra al fondo del altar, escenifica el tránsito feliz después de la muerte. A pesar de ser considerada como una propuesta contenida, *suspendida entre dos tradiciones*, que muestra un evidente contraste entre su retórico aspecto exterior y la austera desnudez del espacio interior, el edificio de Bryggman propone nuevas cuestiones a través de su dinamismo y narrativa simbólica; aspectos que, sin duda, tuvieron numerosas repercusiones.

Lo cierto es que Bryggman llevaba persiguiendo la idea de abrir un lateral al paisaje desde 1929, como demuestra un croquis presentado a un concurso para construir una Iglesia en Sortavala. También Sigurd Lewerenz sugirió amplias aperturas laterales, de forma simétrica, en un croquis realizado para la Capilla Djursholm, en 1933. Aunque probablemente, esa primera propuesta de los Siren, con su lenguaje más racionalista y sin esa idea de dinamismo, se asemejara más a la capilla que realizó Pekka Pitkanen en Turku, en 1967 (Fig. 4).

12. Paloma Gil, op.cit. p. 44.

3.2. Tradición finlandesa y modernidad

Los estudiantes de Otaniemi se mostraron satisfechos ante esa capilla inicial ideada por Heikki Siren, pero varias personas manifestaron su oposición al proyecto, por lo que el propio arquitecto propuso que se realizara un concurso. Su sugerencia fue aprobada por la Asociación de Arquitectos Finlandeses (SAFA). El 5 de enero de 1954, cuarenta arquitectos presentaron sus propuestas a un jurado en el que participó Aulis Blomstedt (yerno del famoso músico Jean Sibelius), un arquitecto de reconocido prestigio que había sido editor de *Arkkitehti Arkitekten* desde 1941 a 1945. En Mayo de 1954, los tres primeros premios fueron publicados en las páginas de la mencionada revista: el primero fue concedido a Erkki Pasanen y Kauko Tiihonen, el segundo a Martikainen-Ypyä, y el tercero a Pentti Petäjä y Esko Hyvärinen. Los tres proyectos estaban fuertemente influenciados por la Capilla de Bryggman¹³. En principio, el proyecto *Altaír* (Altar) de los Siren, una arriesgada evolución de su anterior propuesta, no obtuvo ningún premio por exceder el área reglamentaria. Sin embargo, ninguna de las propuestas premiadas satisfacía completamente al jurado, por lo que reconsideraron de nuevo el proyecto de los Siren, y estipularon que era el único que tenía “la poesía de la arquitectura auténtica”¹⁴. Así, gracias a la persuasiva dialéctica de Blomstedt, la realización de la capilla fue encomendada al joven matrimonio.

Globalmente, las obras de los Siren nacen de la búsqueda de soluciones funcionales a partir de elementos mínimos, algo que Heikki había practicado con la observación y diseño de veleros¹⁵. Para la realización de la Capilla, los arquitectos habían intentado desde el inicio lograr una íntima fusión entre los elementos racionales y los místicos. La solución final perseguiría abrazar singularmente el pasado y el presente del espíritu finlandés. Los Siren contemplaron la arquitectura tradicional finlandesa, los pueblos rurales y sus iglesias del período tardo-medieval. En esos pequeños templos reinaba la claridad racional y el orden. Eran edificios expresivos realizados en piedra gris, con tejados de madera de fuertes pendientes, que incluían patios tapiados y volumétricos campanarios exentos, y cuyos interiores estaban repletos de frescos



5 Iglesia de la Santa Cruz en Hattula, S. XIV-XV. [WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*]

13. Malcolm Quantrill, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, pp. 111- 112.

14. *Arkkitehti Arkitekten*, Helsinki, May, 1954, pp. 35-38.

15. Heikki Siren diseñó varios veleros, a modo de ejercicio funcionalista, habitual en la discusión teórica de la arquitectura moderna, por afectar la forma a la función de manera directa. Véase Malcolm Quantrill, op. cit., p.111.

que expresaban las bendiciones del cielo y la tierra (Fig. 5). La lección que obtuvieron de esa tradición fue la de fusionar las formas puras con materiales naturales; unas formas que debían responder a la función y vincularse al bosque de modo inherente. Este último aspecto era fundamental. Como explica Russell Walden, los Siren entendían la belleza del paisaje circundante como una imagen de la humanidad. Así, utilizaron este fragmento de la poesía de Eino Leino para explicar lo que siente el *alma finlandesa*:

“I do not laugh or grieve, or sigh,
the forest’s darkness breathes nearby,
the red of clouds where day sinks deep,
the blue of windy hills asleep,
the twinflower’s scent, the water’s shade
of these my heart’s own song is made”¹⁶.

Las letras de Eino Leino conseguían hacer conscientes a los finlandeses de la inmensa herencia natural que tenían, rebosante de exquisitas tonalidades y bañada por la difusa luz nórdica. Los Siren quisieron trasladar esos ricos matices, y el sentimiento místico que en ellos se respiraba, a la pequeña Capilla de Otaniemi. Así, aunando la sensibilidad de la tradición con la simplicidad técnica y material, fueron definiendo el lugar.

3.3. El simbolismo de la secuencia espacial

El solar que se presentó al concurso afectaba a la manera en que los Siren habían comenzado a afrontar el proyecto. Era estrecho y largo, situado al alcance de un camino de arbustos, en *un claro de bosque*.

En cierto modo, el espíritu japonés se acerca al finlandés en la manera de entender la naturaleza. Siempre silenciosa, habitando entre los árboles, la capilla de Otaniemi recuerda al recinto Sagrado de Ise, también enclavado en un claro del bosque¹⁷. El antiguo nipón se valía de la naturaleza en sus esfuerzos por dar corporeidad visual y forma a las divinidades (*kami*) y el modelo imaginario abarcaba el universo entero para dar forma a esos dioses. Montañas sagradas, rocas y árboles tenían connotaciones de divinidad, y se veían como

16. “No me río o me lamento, o suspiro, la oscuridad del bosque respira en la proximidad, el rojo de las nubes donde el sol se hunde profundamente, el azul de las tempestuosas colinas se queda dormido, la fragancia de las flores, la sombra del agua, con todo esto, está hecha la canción de mi alma.” Eino Leino (1878-1926), *Nocturne*, 1903. Cit. en Russell Walden, op. cit., p. 17 (Traducción del autor).

17. Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, pp. 75- 85.



6 Vista aérea de Otaniemi. La capilla en medio de la masa arbórea /Recinto Sagrado de Ise, Siglo VII. [WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*/ ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque*]

portadores de abundantes elementos de espiritualidad. Los lugares sacros (*yorishiro*) eran a veces delimitados por cuatro postes, dibujándose el área rectangular con una simple cuerda. Creían que los *kami* ocupaban ese recinto. El espacio era concebido como un vacío en ese bosque, y los contados objetos eran pensados para estar dentro de ese recinto. El espacio se percibía solamente en relación con el fluir del tiempo. La capilla de Otaniemi, entre los árboles, ahonda en significados afines (Fig. 6).

Dentro del área rectangular ofrecida por el concurso, tan sólo se podía construir en una pequeña zona, a partir de la cual el terreno iba descendiendo hacia el norte. Por tanto, la orientación y el terreno fueron decisivos en la solución final del proyecto. Frente a la propuesta de planta cuadrada con la que habían comenzado, el solar rectangular invitaba a jugar con los recorridos.

Intuitivamente, los arquitectos trazaron dos líneas paralelas de doble ladrillo, que delimitaban los laterales con determinación. Dentro de esta nueva definición rectangular, plantearon una progresión espacial que arrancaba de un patio semicerrado hacia el vestíbulo de entrada y finalizaba en el espacio principal de los fieles. Pero los arquitectos percibían que la idea no tenía suficiente intensidad, por lo que trabajaron varias noches acompañados de las gélidas nieves, replanteándose constantemente esa secuencia de espacios. Concibieron así la idea de una pared de cristal en el altar del santuario, con una cruz firme en la nieve. El espacio se metamorfosearía de esta manera en un objeto de contemplación

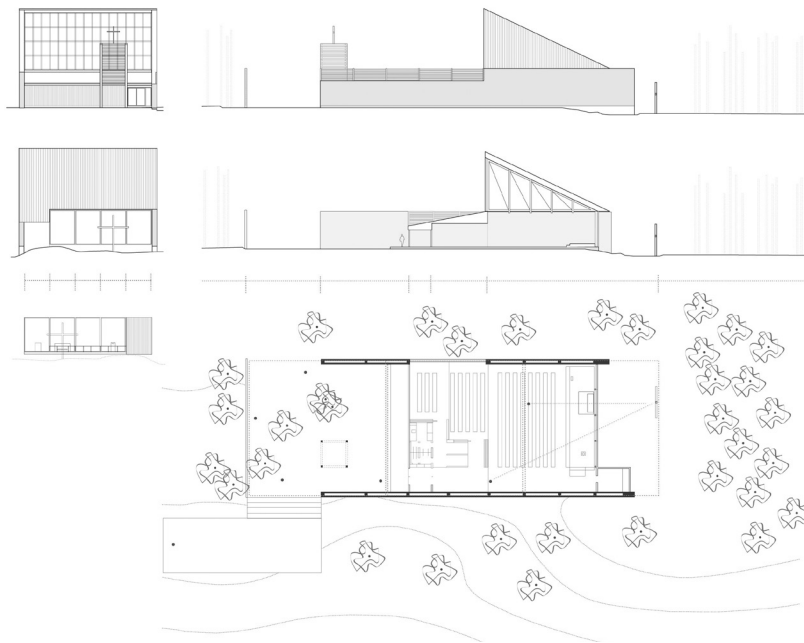
de la belleza. Lo que faltaba en el proyecto inicial era precisamente la elaboración de ese concepto: la creencia de la divinidad del mundo natural.

Con este objetivo, los Siren cambiaron por completo el proyecto de su capilla y lograron encandilar al jurado. Mientras que Bryggman había utilizado la transparencia para potenciar el simbolismo de los recorridos, el templo de los Siren la emplearía para conseguir la identificación de la Divinidad con el paisaje natural. Los fieles pueden contemplar los cambios de las estaciones tras la cruz y el tabernáculo. El telón acristalado que enmarca el bosque señala la posibilidad de sentir con fuerza la naturaleza desde la vivencia de un interior, que así se convierte en sagrado.

Los Siren potenciaron que su proyecto fuera una secuencia de espacios que se iniciara y finalizara con el bosque. La planta y la sección tendrían que definir, contener y reconducir gradualmente la simplicidad intimista de este concepto. La obra se ejecutó siguiendo fielmente los planos del concurso, si bien se aumentó la zona previa por motivos de uso, lo que por otra parte favorecía la secuencia espacial con una mayor longitudinalidad, que se produce como suma de distintos cuadrados (Fig. 7).

El primero era un recinto ligeramente delimitado al que se llegaba a través de un pequeño sendero dibujado entre los árboles del bosque. Cambia la densidad de las sombras. Unas pocas escaleras se extienden hacia el camino, anunciando la capilla. El atrio tenía que ser lo suficientemente cerrado como para recrear en sí mismo los antiguos recintos finlandeses con sus campanarios exentos y, a la vez, lo suficientemente abierto para resumir el mundo natural circundante. Los límites del patio se van desvaneciendo en su cercanía al bosque.

Esta manera de ir aligerando el perímetro del recinto, presentando cada muro distinta altura y coronándose por finos troncos de madera, hasta atenuarse por completo en la empalizada que delimita el atrio, con fluctuante transparencia, recuerda los distintos cierres de la pequeña vivienda de Alvar Aalto en Muuratsalo (1953) que pierden densidad a medida que los espacios se van derramando por el bosque.



7 Capilla de Otaniemi. Alzados norte, este y sur, sección longitudinal, altar y planta. [Nieves Fernández Villalobos]

Es inevitable recurrir nuevamente al mundo antiguo japonés, donde la idea del kami está en la base de las expresiones estéticas japonesas, sobre los cambios de la naturaleza. El envejecimiento de las cosas, el marchitar de las flores, el fluctuar del pensamiento y de las sombras. El gusto por estos fenómenos impregna la concepción japonesa del espacio arquitectónico y también el de esta capilla. El cambio de estaciones y el paso del tiempo se expresan en el sutil cierre de la capilla, entre esa “urdimbre vibrante que, como el propio bosque, tamiza la luz y el aire”¹⁸. Entre las líneas, el blanco estremecedor de la nieve o el intenso verde del musgo primaveral. Pero a diferencia del recinto japonés, no se trata de un completo vacío. El patio está habitado por árboles. De la misma manera que Bryggman en la escalinata a su Capilla mantiene un árbol, anunciándonos lo que pasará dentro, aquí el bosque no se detiene y se introduce en el acceso. El propio campanario exento se formaliza como árboles esencializados. Como señala José Manuel López Peláez el campanario que Sigurd Lewerentz había proyectado

18. José Manuel López Peláez, “Cruces: La Capilla de los Sirens en Otaniemi”, en AAVV: *Capilla de Otaniemi: Heikki & Kaija Siren*, p.17.



8 Capilla de Otaniemi. Acceso al atrio y cierre permeable. [WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*]

en 1943 para el Cementerio de Mälmo, a modo de prisma pétreo, perforado por el aire y coronado por una cruz, pudo también inspirar a los Siren, cuya construcción aquí se alfa con la celosía de troncos del cierre¹⁹.

Dentro del patio, el musgo, cuando no la nieve, nos oculta parcial o completamente la ortogonalidad del pavimento de ese espacio. El acceso debía resultar acogedor y a la vez expresar un cierto carácter místico. La fuerte pendiente de la cubierta provoca una interesante sensación de ilusionismo, como sucedía también en la mencionada vivienda de Aalto, pero la disposición diagonal de leñoso campanario ayuda a definir la entrada, comprimiendo el espacio que dirige hacia la puerta (Fig. 8).

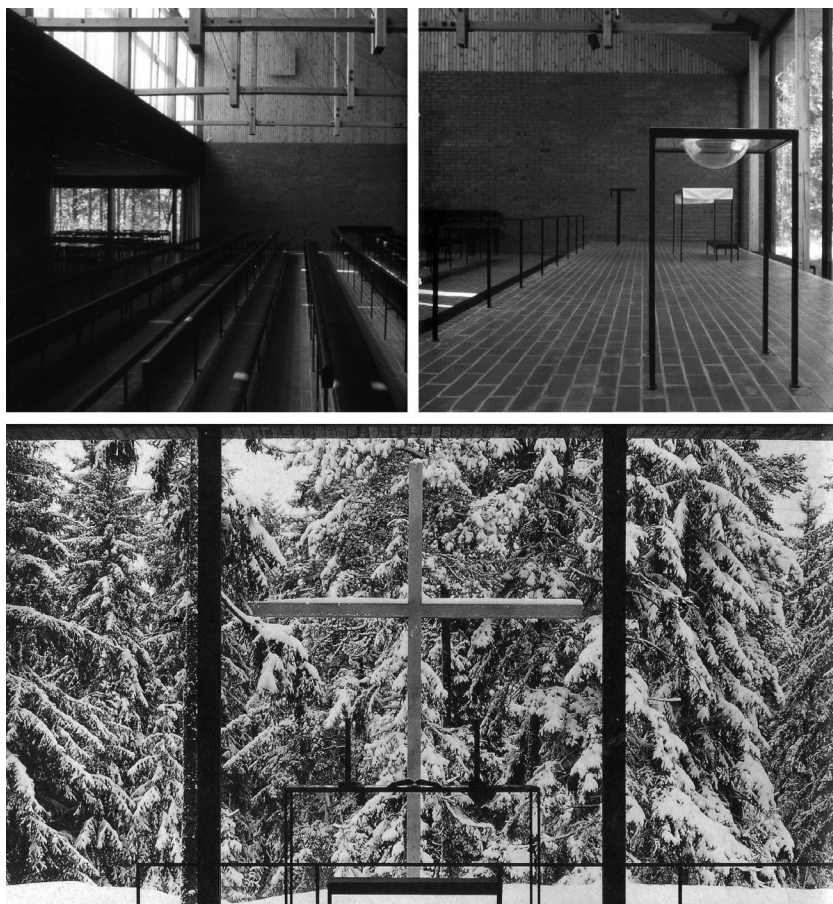
Así, los Siren emplearon pequeñas dimensiones en el acceso, resuelto con gran sencillez, para contener los servicios del culto. Debía haber una progresión espacial en forma y luz, desde el vestíbulo bajo hasta la nave alta de la capilla. Los arquitectos pusieron el acento en ese aspecto:

“El edificio consta de una secuencia centralizada de estancias empezando por el antepatio, parcialmente cerrado, continúa por un vestíbulo bajo hacia la capilla, cuya altura aumenta abruptamente y termina en un altar hecho de un plano de vidrio. La vista de la naturaleza constituye el punto de partida del proyecto [...] En vez de la ornamentación habitual, esta capilla contiene a modo de altar una roca arbolada cuyos colores varían según la época del año, con una cruz que se erige encima”²⁰.

Para hacer esto posible, el patio, todavía permeable, pone en situación a los fieles. El pórtico, en sombra, protege a las personas y provoca su silencio. Las dirige en cierta penumbra por el vestíbulo bajo y acogedor, de 2,30 m de altura, hasta irrumpir en la luminosa capilla. La cubierta baja afiladamente a lo largo de la nave, hasta la pared de vidrio del altar. Posicionaron el lucernario vertical orientado al sur, de manera que la luz se encauza desde lo alto e ilumina de manera uniforme a las personas sentadas. Lo hace con un material traslúcido, de sombras verticales, que homogeneiza la luz y confiere a la capilla un cierto carácter humilde y casi un aspecto fabril. No permite la visión; los rayos se filtran a través de

19. *Ibidem*, p. 22.

20. Heikki & Kaija Siren, *Arkkitehti*, 6, 7, 1958. Cit. en Marja-Riita Norri, “Una capilla en el abrazo de la Naturaleza” en *Capilla de Otaniemi*. Heikki & Kaija Siren, p. 33.



9 Interior de la Capilla. [VAA, *Capilla de Otaniemi*: Heikki & Kaija Siren/ WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*]

él y la luz resbala por la cubierta de madera, los paños de ladrillo y el suelo, también rojizo. Las delgadas cerchas, trianguladas por cables, añaden un delicado ritmo a la nave que es potenciado por pequeños focos encajados en los extremos inferiores de los pendolones. Una ventana lateral, que ilumina los espacios de servicio situados en continuidad con la nave, introduce la luz de la tarde, tamizada por los árboles cercanos. Todos los elementos han sido dibujados como siluetas, como líneas y superficies que se materializan en metal y vidrio, para evitar cualquier distracción. Su ubicación ha sido estratégicamente estudiada, persiguiendo el

mismo fin. El frente de la cabecera se divide en cinco fragmentos iguales; solo uno ciego, a la derecha, que se corresponde con la entrada al templo y se prolonga hacia el exterior. De los cuatro vanos en que se divide el paño de vidrio, el atril ocupa el primero, y el baptisterio el cuarto. El Altar se sitúa ante el segundo vano, despejándose al completo el centro geométrico del retablo, que muestra la naturaleza, libre de cualquier obstáculo. La comunidad se sienta manteniendo siempre la atención en el bosque. Aquí, la Cruz se sitúa tras el Altar, en el exterior, a una distancia que prolonga intensamente el espacio de oración hacia el bosque y consigue que este forme parte de la capilla. Su meditada posición no obedece únicamente a cuestiones simbólicas, sino también perceptivas: lo primero que observa el visitante, al acceder a la nave, es la cruz ocupando el vano central. Una cruz desnuda, realizada con perfiles laminados pintados de blanco, que comulga con la nieve habitual en el invierno finlandés y se metamorfosea con el bosque perenne. Luminosa y liviana abraza a los fieles en el reposo, al final del recorrido. Como señala José Manuel López Pelaez, Lewerentz, en la iglesia de San Pedro de Klippan (1963-1967), delimitó el altar con una delgada barandilla y dispuso en su interior una cruz sencilla resuelta en continuidad con el cierre, en un lateral del altar. Así definía el carácter sagrado de la zona acotada. Los Siren emplearon también una barandilla ligera para demarcar el altar, solo elevado dos peldaños del nivel horizontal general; sin embargo la cruz se sitúa tras él, detrás del plano de vidrio que, en principio, parecía delimitarlo. De esta manera, el recinto sagrado queda ampliado, pasando más allá del cristal, y abarcando el espacio exterior que preside esa cruz etérea; el territorio espiritual, limitado sutilmente por un lado, se difumina en el bosque y se entremezcla poéticamente con los árboles. El lema con el que se habían presentado al concurso, *Altair*, señalaba perfectamente la esencia de la propuesta. Si Bryggman había hecho del bosque una “nave lateral” para su capilla, los Siren habían construido, literal y metafóricamente hablando, un *Altar en la Naturaleza* (Fig.9).

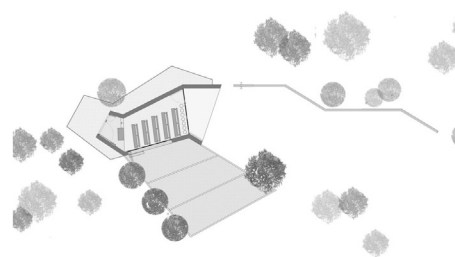
4. Otros altares en la naturaleza. Homenajes diversos

Mostrar directamente la naturaleza en el altar, se lo había planteado Lewerentz, con anterioridad, como muestra otro de sus croquis para la capilla de Djürsholm, de 1933, sin llegar a materializarse. Sí lo harán, más tarde, algunos templos de Tadao Ando, como su Capilla sobre el Agua (Tomanu, Japón, 1988), entendiendo la relación entre hombre y naturaleza dentro de las mismas claves racionalistas que los Siren. Su obra, claramente influenciada por los finlandeses, emplea sin embargo la artificialidad y amplitud del paisaje mostrado, para generar un gran impacto visual que ayuda a representar la dicotomía entre lo limitado y lo infinito. Por ello, a pesar de su innegable inspiración en el proyecto finlandés, se aleja del carácter intimista que caracteriza a la Capilla del Bosque, a favor de una mayor monumentalidad.

Nuevos proyectos se inspiran en el proyecto finlandés. Así, por ejemplo, la capilla que realiza Jamieson MacCormac en 1990, en la residencia universitaria Fitzwilliam (Cambridge, Inglaterra), o el Templo Budista de Kyoto, creado por Takashi Yamaguchi en el año 2000, emplean la naturaleza como retablo

En el año 2008 tuvimos la oportunidad de rendir un personal homenaje a la capilla admirada. Una modesta ermita en Casasola de Arión (Valladolid), con voluntad escultórica y simbólica, abre su altar a la naturaleza para encontrar en su entorno una fuente de meditación. Tras la cruz, en el paño de vidrio, el altar muestra los campos labrados por los lugareños. La visión del paisaje abierto, de lejano horizonte, si bien opuesto a la proximidad del nórdico retablo boscoso, pretende también arraigarse al lugar y sus habitantes, y disolver los límites entre lo natural y lo sagrado (Fig.10).

A pesar de la inspiración común de estos proyectos, la cualidad espacial es sustancialmente diferente. Los Siren no enmarcan la naturaleza. La línea divisoria se desvanece: el espacio exterior y el interior se unifican simbólicamente. Capilla y Bosque, en un vínculo idílico, se convierten en Otaniemi en el lugar perfecto para el ritual y la contemplación, y en un didáctico ejemplo que suscita siempre admiraciones y referencias.



10 Ermita de Gracias. Casasola de Arión, 2008 [Andrés Jiménez Sanz y Nieves Fernández Villalobos]

Agradecimientos - Proyecto de Investigación: Modelos de integración sostenible de nuevas infraestructuras en paisajes patrimoniales arquitectónicos y arqueológicos (HAR 2012-35356). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.